

Werk

Titel: Miscellen

Ort: Weimar

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0018|log17

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Miscellen.

I. Hermann Theodor Hettner.

Am 31. Mai dieses Jahres (1882) verschied zu Dresden, nach langen schweren Leiden, Hermann Hettner, der dem Vorstande der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit dem Jahre 1878 als Mitglied angehörte. Wohl selten gab es einen Gelehrten, der mit gleichem Erfolge in den mannigfachsten Gebieten von Kunst und Wissenschaft thätig gewesen, oder der, in Hettner's Weise, den bildenden Künsten wie der Literatur der Vergangenheit und Gegenwart das gleiche warme Interesse entgegengebracht, beide, so wie er, miteinander zu vereinen und in Beziehung zu bringen gewußt hätte! Weit über die Grenzen der Stätte seiner Wirksamkeit hinaus wird darum auch sein Verlust betrauert werden.

Sein äußerer Lebensgang war ein sonniger, vom Glück begünstigter; freilich fehlte demselben auch der Schatten nicht, aber das Licht und die Helle waren überwiegend. — Hettner wurde am 12. März 1821 in Schlesien, zu Leisersdorf bei Goldberg geboren. Auf dem Lande wuchs er auf, in der Dorfschule erwarb er sich die ersten Kenntnisse und im zwölften Jahre kam er nach Hirschberg auf das Gymnasium. Gern weilte er in seiner Erinnerung bei dieser ersten Jugendzeit; aus ihr stammt auch seine Vorliebe für die Natur und das Leben in derselben, die ihm sein ganzes Dasein hindurch treu geblieben ist. Während der Jahre 1838 bis 43 studierte Hettner auf den Universitäten Berlin, Halle, Heidelberg und Breslau. Früh erwachte daselbst in ihm die Neigung für aesthetische, kunst- und literargeschichtliche, sowie archäologische Studien, hinsichtlich welcher letzteren er sich immer mit warmer

Anerkennung einen Schüler F. G. Welcker's nannte. Schon als junger Akademiker legte Hettner so den Grund für seine reiche, allumfassende Bildung, die er durch einen dreijährigen Aufenthalt in Italien schön und harmonisch abschloß. Mit welchem Enthusiasmus sprach der gereifte Mann, der fertige Gelehrte von jenen Tagen des innern Werdens und Wachsens! Wie lebendig zauberte sein unvergleichliches Gedächtniß die Erinnerung jener Stunden den Hörern vor die Seele, da ihm in Rom die ganze Herrlichkeit der Antike aufging. Und wie wußte er, beim Erzählen, dem Erlebten und Geschauten den demselben innewohnenden individuellen oder lokalen Reiz zu wahren und heitern Scherz in die Fülle des Ernstes zu mischen! —

Von Italien heimgekehrt, habilitirte er sich 1847 als Privatdocent in Heidelberg, ward 1851 außerordentlicher Professor zu Jena und unternahm bald darauf, im Jahre 1852, von dort aus eine Wallfahrt in's „Land der Griechen, das er längst mit der Seele suchte“ und von dessen Eindrücken seine Reiseskizzen lebendiges Zeugniß ablegen. Im Jahre 1855 ward er nach Dresden berufen, woselbst er bis zu seinem viel zu früh erfolgendem Ende lebte und wirkte. — Hettner war in Sachsens Hauptstadt zu gleicher Zeit Director der königl. Antikensammlung, des Museums der Gypsabgüsse und des historischen Museums; damit verband er die Professuren der Kunstgeschichte an der Akademie und an dem königl. Polytechnikum. Mit seltener Ueberzeugungstreue und Gewissenhaftigkeit, mit dem gründlichsten historischen Wissen und dem feinsten Kunstverständniß ordnete und bereicherte er die ihm unterstellten großen Sammlungen, begeisterte er seine Hörer, die sich nicht nur aus den Schülern der obengenannten Hochschulen, sondern aus Männern jeden Alters und Berufes rekrutirten, für die mannigfaltigen Materien, die er vortrug. Für Hettner war die Wissenschaft eine Kunst und die Kunst eine Wissenschaft! Für das erste legt die Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts ein beredtes Zeugniß ab; sie bietet, in vollendeter Form und einer auch dem gebildeten Laien verständlichen Weise, die Früchte seiner vieljährigen wissenschaftlichen Untersuchungen dar. Für das zweite liefern die „italienischen Studien“, seine letzte größere Arbeit, den Beweis, welche Kunstwerke großer italienischer Meister des Mittelalters und der Renaissance in wissenschaftlicher Weise erörtert und tieferem Verstehen zugänglich macht. — Und wie Hettner im Leben zwingend und fesselnd war, wie unwillkürlich aus den Mitgenossen

Hörer und Lernende wurden, so verstand er es in seinen Schriften, den strengen Ernst mit der populären Darstellung zu paaren und den Leser zum Bewunderer zu machen. Im Leben scharf und fest auftretend, seine Meinung bis zur Schroffheit behauptend, war er in seinen Schriften von einer seltenen Objectivität und Milde. Er war ein Meister des Wortes, sei es des gesprochenen, sei es des geschriebenen. Jede Festrede — und er mußte deren viele halten — war ein kleines Kunstwerk, jeder Aufsatz mustergiltig stilisirt.

In den Zeiten der politischen Umwälzung und des Parteihaders in Deutschland, als es in Sachsen nicht wohlangebracht war, seine deutsche Gesinnung zu bekennen und zu behaupten, hat er sich frei und offen, unbeirrt von der herrschenden Strömung in Beamten- und Regierungskreisen, für das werdende Deutschland ausgesprochen und mit Jubel erst den norddeutschen Bund, dann das deutsche Reich begrüßt. Sein wohlgeordnetes, durch die Liebe einer ihn verstehenden, alle seine Interessen theilenden Gattin verschöntes Haus war einer der Mittelpunkte aller geistigen Bestrebungen Dresdens, und wer von bedeutenden Gelehrten und Künstlern diese Stadt berührte, fand wohlthuenden Empfang und neue Anregung in demselben. So hat des vielbegabten Mannes Tod eine schwer auszufüllende Lücke in das wissenschaftliche und künstlerische Leben Dresdens gerissen und auf lange hinaus wird dieselbe empfunden werden. — Sein Hauptwerk ist die Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, die epochemachend in das Gebiet der literar-historischen Forschungen der Gegenwart eingegriffen hat. Die Geschichte der englischen Literatur jenes Zeitraumes umfaßt einen Band, und zwar den ersten des ganzen Werkes. Hettner sagt in der Vorrede desselben: „Weil die Literatur der Aufklärung nicht diesem oder jenem Volke zufällt, sondern, nach einer bekannten Bezeichnung Goethe's, durchaus eine Weltliteratur ist, so kann eine Geschichte der Aufklärung nur eine allgemeine, d. h. eine die Wirkungen und Gegenwirkungen aller abendländischen Völker in gleicher Weise umfassende Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts sein. Und umgekehrt ist eine solche allgemeine Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts in ihrem innersten Wesen durchaus Geschichte der Aufklärung.“ An einer anderen Stelle heißt es: „Wem es aber gelänge, die Umrisse jener großen Vorgänger (Fr. Chr. Schlosser und Villemain) auszufüllen, der dürfte hoffen, eine nicht ganz unerdienstliche That begonnen zu haben.“ In diesen beiden Stellen concentriren sich Zweck und Absicht des Hettner'schen Werkes,

dessen Verfasser es gelungen ist, darin das zu leisten, was er gewollt hat, und so auch seinen Nachfolgern „brauchbare Bausteine“ zur Fortführung des von ihm Begonnenen zu liefern. Ob aber unter den heutigen Spezialisten sich Jemand finden werde, der aus solchen schön gefügten Werkstücken einen gleich vollendeten Bau aufzuführen im Stande sei, steht abzuwarten.

Schließlich bleibt mir noch übrig, Hettner's Verhältniß zu Shakespeare zu berühren, dessen Genius für ihn eine, seine ganze Seele durchdringende und darin lebendig wirkende Macht geworden. Mit feinem Verständniß beurtheilte er die Werke des unvergleichlichen Briten und folgte, als gewiegter Kenner, mit lebhaftem Interesse den Arbeiten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Goethe und Shakespeare, das große Doppelgestirn am Himmel der modernen Literatur, leuchtete ihm neben den Alten und erhellte ihm die ernstesten Pfade des Daseins. — Wir alle aber, die wir Hettner im Leben und aus seinen Schriften gekannt haben, werden dankbar der Einflüsse eingedenk bleiben, die er auf uns geübt, und noch weit über die Dauer seiner Zeit und Zeitgenossen hinaus, werden seine Arbeiten fortwirken und ihm einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur sichern.

Dresden, am 30. November 1882.

Emil Naumann.

II. Die Englischen Comödianten in Frankfurt am Main.

Daß die Englischen Comödianten zu Ende des sechzehnten und zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bei den Messen der alten berühmten Handelsstadt nicht fehlten, hat bereits Cohn in seinem grundlegenden Werke erwähnt; zwei der interessantesten Belegstellen, die er beizubringen hat, weisen auf Frankfurt hin. Die Schilderung des Narren Jan in Marx Mangoldt's „Marckschiffs Nachen“ (1597) und der scharfe Ausfall gegen die englischen Comödianten in dem Discurs von der Frankfurter Messe (1615). Im vergangenen Jahr brachte nun E. Mentzels Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt am Main (Frankfurt a. M., K. Th. Völcker's Verlag 1882) eine große Anzahl von neuen werthvollen Notizen, hauptsächlich aus archivalischen Quellen; einige der wichtigsten Urkunden und Belegstellen sind in extenso mitgetheilt. Wir ersehen daraus, daß schon die Browne'sche Schauspielergesellschaft bei ihrem ersten Aufenthalt in Deutschland im Jahre 1592 zur Herbstmesse nach Frankfurt kam. Der Rath entschloß sich erst nach Anhörung einer Probevorstellung ihnen die Spielerlaubnis zu erteilen. Ueber die aufgeführten Stücke wissen wir nichts Näheres; die Verfasserin sagt, sie habe in dem „Reisebüchlein eines Württembergischen Kaufmanns“ die Notiz gefunden, daß im Herbst 1592 in Frankfurt von den Engländern mehrere Marlowe'sche Dramen, sowie das Lustspiel „*Gammer Gurton's Needle*“ aufgeführt worden seien; doch hat sie weder Titel und Fundort des Buches, noch auch den genauen Wortlaut der betreffenden Belegstelle mitgetheilt. Hoffentlich wird sie dies baldigst nachholen. Im Herbst 1593 kommt dieselbe Truppe wieder; diesmal bitten die Schauspieler um die Erlaubniß, von „einem von ihnen selbst erfundene geistliche Komödien in englischer Sprache“ aufführen zu dürfen. Der Titel eines Repertoirstückes „von Abraham und Loth und vom Untergang von Sodom und Gomora“ ist urkundlich überliefert. Im Herbst 1597 finden wir abermals die Englischen Comödianten in Frankfurt, diesmal erscheint jedoch in den Urkunden als Vertreter der Truppe nicht Robert Browne, sondern sein Kunstgenosse Thomas Sackville (Sachswell), auch „John Bouset genannt“. Robert Browne, der noch einmal „kurz vor dem Schluß des Jahrhunderts“ — das genaue Datum wird von der Verfasserin nicht angegeben — um die Erlaubniß bat, außer der Meßzeit agiren zu dürfen, wird in Anbetracht der schlechten Zeiten abschlägig beschieden; nichtsdestoweniger wird er weit rücksichtsvoller behandelt, als dies sonst gewöhnlich mit den fahrenden Comödianten zu geschehen pflegte; er wird aufgefordert, in besseren Zeiten wiederzukommen.

Seit der Ostermesse 1600 kam nach Frankfurt zu wiederholten Malen die englische Schauspielertruppe, welche Moritz der Gelehrte von Hessen-Cassel in seine Dienste genommen hatte; dem Rath gegenüber werden die „hessischen Comödianten“ vertreten durch Georg Webster, Johann Hüll und Reichard Machin.¹⁾ In der Ostermesse 1601 spielte neben der hessischen Truppe auch noch die Browne'sche und außerdem noch eine dritte, die jedoch hauptsächlich akrobatische Künste vorgeführt zu haben scheint. Browne, der seine Petitionen an den Rath in Gemeinschaft mit Robertus Kingmann und Robertus Ledbetter unterzeichnet, bemerkt [unter anderem, er erwarte noch „Johannen Buscheten“ und Comödianten aus Venedig, die „durch allerhand liebliche Musica“ sich auszeichnen sollen. In

¹⁾ Hier und im Folgenden sind die englischen Namen in der Form wiedergegeben, wie sie nach Angabe der Verfasserin in den Actenstücken erscheinen.

der Herbstmesse dieses Jahres traten die hessischen Comödianten abermals auf und einer wie großen Beliebtheit sie sich erfreuten, geht daraus hervor, daß ein halbes Jahr später, Ostern 1602, eine Truppe von Englischen Comödianten, deren Namen nicht genannt werden, um die Spielerlaubnis bittet, sich jedoch bereit erklärt, abzuziehen „wenn die von Cassel anhero kommen sollten.“ Im Herbst 1602 kam wieder Robert Browne, im Frühjahr 1603 außer Robert Browne auch die Casseler. In der Herbstmesse dieses Jahres erscheint eine neue Truppe, geführt von zwei ehemaligen Mitgliedern der Browne'schen Gesellschaft, Thomas Blackreude und Johannes Fheer. Inzwischen war Richard Machin aus den Diensten des Landgrafen Moritz in die Dienste Christians von Brandenburg, des Administrators von Magdeburg getreten und so finden wir denn in den beiden Messen des Jahres 1604 die brandenburgischen Comödianten in Frankfurt; in der Herbstmesse hat sich neben ihnen wiederum der alte Comödiant Robert Browne eingestellt. Auch in den beiden Messen des Jahres 1605 kam Richard Machin wieder; in diesem Jahre wird zum ersten Mal ausdrücklich erwähnt, daß die Engländer auch „liebliche Comödias und Tragödias in hochdeutscher Sprach“ aufführen wollten. Vielleicht sind damit Stücke des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig gemeint, wenigstens erzählt der Verfasser einer im Jahre 1620 in Frankfurt erschienenen Abhandlung „Von dem rechtmäßigen Wandel der Eheleute“ etc. etc., er habe in den jungen Jahren in Frankfurt von den Engländern die Ehebrecherin und den Vincentius Ladislaus agiren sehn. In der Herbstmesse 1605 kehrte Machin abermals wieder. Es scheint jedoch, daß man mit der Haltung der Truppe nicht mehr ganz zufrieden war; es kamen Beschwerden über Zoten und „läppigtes Gezeug“, sowie über allzu hohe Eintrittspreise vor. Der Rath entschloß sich, Ostern 1606 gar keine Schauspieler zuzulassen. Inzwischen war Browne in Hessen-Cassel'sche Dienste getreten; er petitionirt für seine Truppe in Gemeinschaft mit Robert Ledbetter und Johann Grün (Green) und betont es ausdrücklich, daß bis dahin kein Mensch durch sein und seiner Gesellen Spiel geärgert, vielmehr zum Bespiegeln seiner Schwachheit und zum Ausüben aller Tugenden angereizt worden sei. Außerdem präsentierte er auch ein Empfehlungsschreiben des Landgrafen und so wurde ihm für Herbst 1606 und Ostern 1607 die Spielerlaubnis erteilt. Ostern 1607 gab außerdem auch eine neu aus England herübergekommene Truppe ihre Vorstellungen; dieselbe hat sich jedoch hauptsächlich auf akrobatische Künste verlegt. In diesem Jahr wurde auch den Comödianten „das heftige und unzeitige Trommelschlagen“ untersagt. In den beiden Messen der Jahre 1608 und 1609 finden wir wieder die „so von Cassel kommen“; doch steht jetzt an ihrer Spitze Rudolphus Riweus, offenbar der früher als Riobe bezeichnete Schauspieler. Außerdem kam 1608 Robert Artcher, der später in die Dienste des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg trat. Ostern 1610 kamen wieder die Casseler, im Herbst desselben Jahres Robert Artcher nach Frankfurt. Ostern 1611 kamen aus den Niederlanden mit einem fürstlichen Empfehlungsschreiben die Hofcomödianten des Prinzen Moritz von Oranien, die auch Tänzer und Musiker bei ihrer Truppe hatten; welche Truppe im Herbst 1611 kam, ist nicht festzustellen. Ostern 1612 wurden wieder keine Schauspieler zugelassen, im Herbst dieses Jahres und zu Ostern 1613 konnten sich die hessischen Comödianten erst nach wiederholtem Petitioniren die Spielerlaubnis verschaffen. Ostern 1614 kam der aus Cohn's Monographie bekannte John Spencer; in diesem Jahr begegnen wir auch zuerst den Angriffen der Geistlichkeit gegen das Theater, die sich von nun aber durch die Bühnengeschichte Frankfurts hindurchziehen. Im Herbst 1615 kam Spencer wieder; dann wurden die Aufführungen zwei Jahre lang unterbrochen. 1618 erscheint alsdann wieder Robertus Browne und berichtet, er komme aus London und habe sich neue und schöne Stücke mitgebracht. Auch er gab damals Vorstellungen in „nur deutscher Mundart“.¹⁾ Nachdem das Jahr 1619 ohne englische Comödienaufführungen vorübergegangen war, erscheint Browne wieder zur Ostermesse 1620 und in der ersten Zeit, die dem Rath wohl nicht zur Veranstaltung von Lustbarkeiten geeignet erschien, führt es Browne zur besonderen Empfehlung seines Stückes an, daß er damit „den Melancholicis eine Recreation“ gewähren könne.

¹⁾ Vorstellungen „in nur deutscher Mundart“ offenbar im Gegensatz zu den Vorstellungen, in welchen bloß die lustige Person deutsch sprach. Vergl. Cohn S. CXXXIV.

Dennoch entschloß sich der Rath alsdann erst zur Zulassung Browne's, als die Inhaberin des Gasthauses zum Krachbein, in welchem Browne seine Vorstellungen gab, auch ihrerseits eine Petition einreichte.

Während des Krieges kamen die Comödianten nur sehr unregelmäßig. Ostern 1626 kam wieder die ehemals Browne'sche Truppe, die jetzt von Green geführt wurde. Daß sich bei seiner Truppe nunmehr auch Deutsche befanden, geht daraus hervor, daß Green dem Rath gegenüber seine „hüppenden und spillenden Germans“ ausdrücklich erwähnt. Bei ihrer Rückkehr im Herbst 1627 bezeichnen sich die Schauspieler der Green'schen Truppe als „Chursächsisch bestellte Hofcomödianten.“ Ohne Zweifel hatten sie sich dieses Prädicat inzwischen in Dresden geholt; über das Auftreten der Engländer in dieser Stadt in der zweiten Hälfte des Jahres 1626 und über die dortselbst von ihnen aufgeführten Stücke hat bereits Fürstenau und nach ihm Cohn ausführlich berichtet. Auch zu beiden Messen des Jahres 1628 kehrten die kursächsischen Comödianten wieder; sie bemerken indeß ausdrücklich, daß sie mit der Herbstmesse 1628 ihren Aufenthalt in Deutschland abschließen und dann wieder in die Heimath zurückkehren wollten. Zum Abschied wollten sie noch einige Comödien und Tragödien agieren; die Verfasserin vermuthet, daß darunter auch die alte Bearbeitung des Hamlet gewesen sei, wenigstens erwähnt um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts der Dichter Adam Gottfried Uhlich, er habe den Ankündigungszettel zu einer 1628 oder 1630 von den Englischen Comödianten als Abschiedsspiel in Frankfurt gegebenen Vorstellung des Hamlet gesehen.

Noch einmal, im Jahre 1631, kam eine englische Gesellschaft; sonst finden wir in dem ganzen weitem Verlaufe des Krieges keine Schauspieler mehr erwähnt. Gleich nach dem Frieden, im Herbst 1648 stellten sich aber die Englischen Comödianten vom Jahre 1631 wieder ein; jedoch besteht die Truppe jetzt zum größten Theil aus deutschen Mitgliedern, welche sich rühmen „die Kunst der Fremden bei weitem überholet“ zu haben. Der Name war also nicht mehr zutreffend; auch die Englischen Comödianten, die Ostern 1651 und 1652, sowie die Englischen Springer, die Ostern 1654 kamen, werden die ursprüngliche Bezeichnung wohl nicht mehr im wörtlichen Sinne geführt haben.

Wie man sieht, wird durch das Mentzel'sche Buch über die Geschichte der englischen Comödianten viel neues Licht verbreitet. Zu bedauern ist allerdings die Ungenauigkeit in den Quellenangaben und in dem Wortlaut der Citate; an der Zuverlässigkeit der thatsächlichen Mittheilungen ist übrigens nicht zu zweifeln.¹⁾

W. C.

III. Edwin Booth.

Kennt Ihr das Gefühl, aus dem heißen, dunstigen Concertsaale hinauszutreten in die frische, klare Winternacht — statt des wirren Gaslichts die Sterne zu sehen, statt wüsten Virtuosengeräusches das Wehen der Natur zu hören? Solch ein Gefühl verdanke ich Edwin Booth, seitdem ich seinen Hamlet gesehen habe!

Oh, über diese nie ebbende Erklärertiefsinnigkeit, die tiefsinnig macht, wenn man sie ergründen will! Was haben sie aus diesem armen Hamlet hervorgezerrt, was in ihn hineingezwängt!

Weil einst einer der größten Männer, die die Erde getragen, mit der Schlichtheit und Knappheit, die der Größe eigen ist, dasselbe sagte, was in hunderttausenden von rein und einfach fühlenden Herzen ein lautes Echo fand — mußte sich eine ganze Menge kleiner Geister den Sport des Scharfsinns bereiten, das Gegentheil zu beweisen.

Es wird vielleicht gut sein, hier den betreffenden Passus aus Wilhelm Meister anzuführen, denn wenn auch oft auf ihn hingewiesen wird, mag er doch nicht jedem Leser in seiner Ganzheit deutlich im Gedächtnisse sein:

¹⁾ Vor einigen Wochen ist wiederum ein interessanter neuer Beitrag zur Geschichte der englischen Comödianten erschienen im Archiv für Literaturgeschichte (Bd. XI. S. 626). K. Trautmann theilt dort die Titel einiger Repertoirestücke der englischen Comödianten mit, welche 1604 nach Nordlingen kamen. Es befindet sich darunter auch „Romeo vnddt Julitha“.

Denken Sie sich, rief er aus, diesen Jüngling, diesen Fürstenson, recht lebhaft, vergegenwärtigen Sie sich seine Lage, und dann beobachten Sie ihn, wenn er erfährt, die Gestalt seines Vaters erscheine; stehen Sie ihm bei in der schrecklichen Nacht, wenn der ehrwürdige Geist selbst vor ihm auftritt. Ein ungeheures Entsetzen ergreift ihn; er redet die Wundergestalt an, sieht sie winken, folgt und hört. — Die schreckliche Anklage wider seinen Oheim ertönt in seinen Ohren, Aufforderung zur Rache und die dringende wiederholte Bitte: erinnere Dich meiner!

Und da der Geist verschwunden ist, wen sehen wir vor uns stehen? Einen jungen Helden, der nach Rache schnaubt? Einen gebornen Fürsten, der sich glücklich fühlt, gegen den Usurpator seiner Krone aufgefodert zu werden? Nein! Staunen und Trübsinn überfällt den Einsamen; er wird bitter gegen die lächelnden Bösewichte, schwört, den Abgeschiedenen nicht zu vergessen, und schließt mit dem bedeutenden Seufzer: die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten.

In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakspeare habe schildern wollen: eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne find' ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schooß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet.

Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist. Wie er sich windet, dreht, ängstigt, vor- und zurücktritt, immer erinnert wird, sich immer erinnert, und zuletzt fast seinen Zweck aus dem Sinne verliert, ohne doch jemals wieder froh zu werden.

Angegriffen ist Goethe's Ausspruch oft worden, aber widerlegt noch nie. Viel werthlose Kritiker- und Darsteller-Spitzfindigkeit ist aufgewandt worden, um Andres heraus- und hineinzuwühlen, aber Keinem konnte es gelingen, eine urtheilsfähige Gemeinde um sich zu sammeln, die im Kampfe der Meinungen jener überwältigenden Macht gegenüber zu bestehen fähig gewesen wäre, welche Goethe's Spuren folgte.

Was den meisten großen Männern und großen Ereignissen geschieht — daß das Urtheil gewisser Zeitperioden sie unter der Wirkung verzerrender Strahlenbrechung in falscher Erscheinung betrachtet und beurtheilt, während es in seinem Einflusse doch nicht über eine gewisse, krankhaft angelegte Periode hinausreicht, sondern stets der klaren und objectiven Beurtheilung wieder weichen muß — das ist auch Shakspeare und ganz besonders seinem Hamlet widerfahren. An diesen unvergänglichen Stamm setzen sich zuweilen kleine Parasiten fest, die seinen Charakter zu verändern streben; aber es gelingt ihnen nicht! Sie trocknen ab, und der Stamm wächst in seiner majestätischen Kraft unverkümmert weiter. Alle diese Versuche, an dem Stamme Hamlet zu zehren, bleiben wirkungslos gegenüber der festgegründeten Anschauung der Jahrhunderte, die zuerst ihren vollen und erschöpfenden Ausdruck in den Worten Goethe's gefunden hat. Und wie unser deutscher Dichterkönig ihn im Wilhelm Meister gezeichnet hat, so verkörperte ihn in der Erscheinung der Americaner Edwin Booth!

Der edle Fürstenson, fein und sensitiv angelegt, dessen ganzes Wesen von subtilem Sinnen und Träumen durchwuchert ist, so daß diese Factoren selbst die Energie der That verzehren, und zwar mit einer Macht, welche gleichsam eine Scheu vor der brutalen Gewalt des Handelns in ihm weckt, während zu dieser Seelenqual noch die größere des Erkennens der eignen Schwäche tritt — so sehen wir Hamlet vor uns! Und wie ganz anders wirkt die Erscheinung auf uns ein, als wir gewohnt sind, sie von anderen Darstellern zu sehen! Da zeigen sich keine unnatürlichen und übertriebenen Sprünge in der Entwicklung; die Folge der Ereignisse in ihrer Wirkung auf den so angelegten Charakter muss nothwendig zu dem Ziele führen, das die Dichtung uns vorhält. Die vornehme Haltung in seiner Trauer, der feine und höfisch angemessene, wenn auch

innerlich abweisende Ton im Gespräche mit dem Könige und der Mutter, das jünglingsfrische Wesen den Freunden, das fürstlich fernhaltende den Hofschranzen gegenüber, die Verachtung, die er dem Polonius, die milde Zärtlichkeit, die er der Ophelia zeigt, und die sich erst wandelt, da er sich von ihr verrathen glaubt — es ist in jedem Zuge der Shakespeare'sche, der Goethe'sche Hamlet. Und nun sein Innenleben! Dieser ewige, ihn endlich zerstörende Kampf zwischen Wirklichkeit und Träumen, zwischen Sehnsucht nach der That und Scheu vor ihr; er möchte sagen: „Im Anfang war die That“, und immer drängt es sich ihm wieder mit Allgewalt auf: „Im Anfang war das Wort!“ —

Wenn in dieser vollendeten Leistung von dem Vollendetsten gesprochen werden soll, so ist es der Monolog „Sein oder nicht sein!“ Wie oft ich ihn gelesen und gehört habe, nie ist er mir so wie eine Offenbarung erschienen, wie durch Edwin Booth!

Er tritt sinnend auf, blickt mit den geisterhaften Hamlet-Augen starr wie durch das Nichts in seine Seele hinein, und, gleichsam ein Selbstgespräch fortsetzend, gelangt er zu einem Abschlusse, der — für ihn psychologisch so natürlich wie möglich — zu neuem erwägenden und grübelnden Beginnen wird.

Er wirft sich in den Sessel, der an einem Tische in der Mitte der Bühne steht, und die Arme über den Tisch ausstreckend, die Hände gefaltet, läßt er das Haupt beinahe auf den Arm sinken, und spricht so fragend, gedankenforschend weiter. *To sleep: perchance, to dream!* Da blitzt es in ihm auf! — *For in that sleep of death what dreams may come!* Da stehen sich wieder That und Wort gegenüber! Der die That Wollende wird durch die abschwächende Macht des Wortes besiegt! — Dieser Monolog ist eigentlich die Concentration, der Extract Hamlets und die Lösung dessen, was man das Hamleträthsel zu nennen beliebt. —

Und nun das darauf folgende Gespräch mit Ophelien! Und der Riß in seiner Seele, da er zu erkennen glaubt, daß die Einzige, der er vertrauen mochte, ihn auch täusche! — Was nützt alles „und nun!“ „und nun!“ Das läßt sich nicht mit todtten Worte wiedergeben; ich kann nur sagen, was wir in Novellen oft lesen, wenn der Autor die Heldin schildert und jeden Jüngling unter seinen Lesern bittet, sie sich wie die eigne Geliebte vorzustellen: wenn Du den Hamlet wirklich im Goethe'schen Sinne in Dir lebendig werden fühltest, so denke, Booth habe ihn gespielt, wie er in Deiner Seele lebt! —

Der große Künstler hat außer dem Hamlet auch Lear und Othello gespielt. (Im Othello sogar einmal den Iago, die anderen Male die Titelrolle. Den Iago habe ich nicht von ihm gesehen.) Im Lear fehlte mir die despotische Wuth, welche es uns begreiflich macht, daß Regan und Goneril ihn mit ihrem Hasse verfolgen. Sie haben durch ihr ganzes Leben unter seiner wahnsinnigen Tyrannei gelitten, und das führt ihre hart angelegten Naturen auf die Bahn der vergeltenden Rache. — Sein Wahnsinn, das Wiedererkennen der Cordelia und der Tod gehören wiederum zum Vollendetsten, das die Bühne mir je geboten hat. — Ebenso ist sein Othello ein Meisterwerk; ohne den Wuthausbrüchen, der Eifersucht irgend etwas an Kraft zu nehmen, bleibt er in Schönheitsgrenzen, die wohlthuend gegen die Heroën der crassen Realistik, gegen Rossi und Salvini abstechen. Man erkennt deutlich bei diesem Vergleiche, ein wie gefährliches Ingredienz für das volle Verstehen Shakespeare's das romanische Blut ist. —

Auszusetzen am Othello sind die Regiestriche. Das Stück ist ja nur eine Charakterstudie, und wenn in ihr ein einziges Entwicklungsstadium übersprungen wird, so geht uns die Naturwahrheit und Logik der Steigerung verloren. Indem wir dem Othello auf jedem Schritte folgen können, begreifen wir ihn. *Tout savoir, c'est tout pardonner.* Aber man muß eben auch Alles wissen, um Alles verzeihen oder begreifen zu können.

Das Gesamtergebnis des Eindruckes, den Edwin Booth mir gegeben, gipfelt in der Ueberzeugung, daß ihm ein Platz unter den ersten Bühnenmeistern aller Zeiten gebühre, wie ich ihn zweifellos für den größten lebenden Shakespeare-Darsteller halte.

F. A. Leo.

IV. Eine neue Ansicht über Shakespeare's Testament.¹⁾

Von John Cordy Jeaffreson.

(Uebersetzt aus dem Athenaeum.)

Eine genaue Untersuchung der beiden Facsimiles von Shakespeare's Testament und eine Prüfung des ursprünglichen Documents in Somerset-House haben mich zu der Ansicht gebracht, daß 1. das Schriftstück, statt das Testament selbst zu sein, nur zum Skizziren der Instructionen für einen Concipienten von Fach dienen sollte; 2. daß dieser ungefähre Entwurf nicht das Werk eines Advocaten von Fach ist — und 3. daß es durchweg von Shakespeare selbst geschrieben ist. Die Erwägungen, welche mich zu diesem Entschlusse geführt, können eingetheilt werden a. in solche, welche Ausdruck, Bau und allgemeinen Charakter des Documents betreffen — und b. in solche, welche sich auf den handschriftlichen Beweis beziehen.

Aus dem Testament geht hervor, daß Shakespeare, nachdem er zu beträchtlicher Wohlhabenheit gelangt war, den allgemeinen Ehrgeiz hatte, eine Familie zu stiften. Dem 19. Jahrhundert mag dieses Streben, mit seiner Größe verglichen, unwürdig erscheinen; die Thatsache ist indeß zweifellos, es lag ihm am Herzen, als Jemand am 25. Januar 1616 (in diesem Brief werde ich keine Angabe, die auf das gesetzliche Jahr bezüglich, machen) das Schriftstück verfaßte, welches zwei Monate später des Dichters Testament und im darauffolgenden Juni gesetzlich anerkannt wurde. Es kann nicht in Frage gestellt werden, daß Shakespeare beabsichtigte, seinem etwas eitlen Vorhaben durch ein Document, welches in juristischer Form und mit der Correctheit eines Notariatschreibers ausgestellt sei, Glanz zu verleihen; — also ein Document, welches die Bedeutung des Falles und die Würde eines Gentleman, der seinen Besitz seinen Nachkommen, nicht weniger seiner eigenen Ehre, als ihres Wohlstandes wegen hinterläßt, in Einklang bringt. Welcher Art war das Schriftstück, das genau fünf Monate nach dem 25. Januar als sein endgültiges Testament vorgezeigt wurde? Ein Document aus drei Papierblättern bestehend, durch Auslassungen, Ausmerzungen und Verwirrung der Bezeichnungen, laienhafte Verstöße und allgemeine Nachlässigkeit im Styl und der Construction ausgezeichnet — beweist es, daß es zuerst nichts weiter als eine rohe Instructionsskizze war, welche nur der plötzlich eingetretenen Nothwendigkeit halber, bei des Dichters Erkrankung eilig seiner schwachen, zitternden Hand zur Unterzeichnung dargereicht wurde. Eine Vergleichung der Wörter, die auf dem zweiten Blatt Zeile 3 bis 5 ausgestrichen sind, mit den Clauseln auf dem ersten, welche sich auf des Dichters Tochter Judith beziehen, stellt fest, daß das erste Blatt ein neu geschriebenes, an die Stelle des ursprünglichen gefügtes Blatt ist. Es ist überflüssig, alle Anfügungen und Auslassungen in dem merkwürdigen Schriftstücke aufzuzählen, es genügt meinem Zwecke, die Aufmerksamkeit auf zwei Thatsachen zu lenken, welche den Antheil eines Fachschreibers bei der Abfassung ausschließen. Es ist im Januar 1616 bei vollkommener Gesundheit und Geisteskraft des Erblassers abgefaßt und das Document trägt die Ueberschrift: *Vicesimo quinto die Januarii anno regni domini nostri Jacobi nunc Anglie decimo quarto annoque Domini 1616* — Dieses Datum wurde geändert, ehe der Entwurf dem sterbenden Dichter, nachdem März an die Stelle

¹⁾ Es muß unsere Leser interessiren, von der überraschenden Auffassung Mr. Jeaffreson's Kenntniß zu erhalten. — Im nächsten Jahrgange werden wir vielleicht Gelegenheit haben, das zusammenzustellen, was für oder gegen die in höchst verdienstlicher Weise von Mr. Jeaffreson angeregte Frage ausgesprochen worden ist. Für ein irgendwie selbständiges Urtheil ist allerdings Einsicht in das Original oder eine photographische Copie desselben erstes Erforderniß. — Daß einige Aussicht vorhanden ist, solch einen Abdruck in weiteren Kreisen verbreitet zu sehen, erhellt aus einer spätern Notiz im Athenaeum, in welcher Mr. J. sagt:

If I can obtain permission to have the original writing autotyped, and can find a publisher with sufficient spirit for the undertaking, my purpose is to produce in the near future a satisfactory facsimile of the will

von Januar gesetzt worden, zur Unterschrift vorgelegt wurde. Aber das 14. Jahr der Thronbesteigung Jacob's I. fing erst am 24. März an. Hieraus folgt also, daß Shakespeare, welcher am 23. April 1616 gestorben, zur Zeit jenes Ereignisses seit neun Monaten todt war und daß das Testament (publicirt am 22. Juni 1616) sieben Monate vor dem Regierungsdatum, welches zuerst auf dem Entwurf angegeben, publicirt worden ist. Der Entwurf ist am 25. Januar 1616 gemacht, der Verfasser war noch im 13. Jahre Jacob's I., als er *decimo quarto* schrieb; dieses Versehen entspringt augenscheinlich aus dem Irrthum des Verfassers, der annahm, ein neues historisches Jahr bedinge auch den Anfang eines neuen Regierungsjahres. Daß solch ein Versehen von einem Amtsschreiber oder Berufsverfasser begangen wäre, ist undenkbar. Aber der Fall kann noch conciser, die Thatsache der Datuman- gabe betreffend, gefaßt werden. Das Factum einer solchen Ueberschrift bei dem Entwurf ist Beweis, daß es nicht das Werk eines Fachschreibers ist. Einem Notar wäre es nie eingefallen, den Entwurf überhaupt zu datiren — wäre es selbst ein wirkliches Testament, zur Unterzeichnung und Publicirung vorbereitet, gewesen, so würde er freien Raum für das Datum gelassen und sich gehütet haben, es vor dem Moment der Unterschrift einzufügen. Noch ein Versehen, dessen kein Notar sich schuldig machen könnte, ist in den Clauseln des Testa- ments, welche sich auf die Versorgung der Tochter des Dichters, Judith, beziehen, zu finden. Nachdem er ihr und ihren Nachkommen die weitere Summe von 150 Pfd. Sterl. vermacht, *if shee or anie issue of her bodie be lyvinge at thend of three yeares next ensueing the daie of the date of this my will*, braucht der Erblasser einige Zeilen weiter, indem er vom selben Vermächtniß nach dem- selben Zeitraum von Jahren spricht, die Worte: *she lyving the saied term after my deceas*. Es ist augenscheinlich, daß der Verfasser, wer er auch war, in dem Augenblick das Datum des Testaments mit dem Datum des Todes des Testators identificirte. Auch dies kann kein Versehen eines Notars gewesen sein.

Nachdem die Versehen, die Ausmerzungen, die Einschaltungen, der Beweis der Wiederschreibung des ersten Blattes, die Diction, die Schreibart, der Bau und der ganze allgemeine Charakter über allen Zweifel hinaus beweist, daß das Docu- ment statt als Testament selbst gewollt zu sein, nur einen vorläufigen Entwurf, eine Skizzirung für ein solches darstellt, und daß es nicht von einem Notar ver- faßt ist, steigt die Frage auf: von wessen Hand ist dieser vorläufige Entwurf? Die Frage beantwortet am sichersten eine zweite Frage: Wer ist gewöhnlich der Verfasser des ersten rohen Entwurfs für das Testament eines gebildeten Mannes *in perfect health and memorie*? Doch sicher gewöhnlich der Mann selbst. Ehe ein solcher seinem Notar aufträgt seinen Wünschen angemessenen, schriftlichen Ausdruck zu geben, ist es ihm natürlich, die Feder in die Hand zu nehmen und das gewollte Testament zu skizziren. Geht solch ein Client ohne solchen Ent- wurf in der Tasche zu seinem Notar, so wird dieser selbstverständlich sagen: „Vor allen Dingen schreiben Sie auf, was Sie mit Ihrem Besitz zu thun gedenken.“ Was Notar und Clienten heute zu thun gewohnt sind, war ihnen auch zur Zeit Jacob's I. gewöhnlich.¹⁾ Der rohe Entwurf für Shakespeare's Testament (welcher zufällig das Testament selbst wurde) ist nicht von einem Notar verfaßt; daß Shakespeare einen rechtsunkundigen Freund darum ersucht haben sollte, wäre un- begreiflich — hieraus ergibt sich, daß Shakespeare ihn selbst gemacht hat. Nichts berechtigt uns, einen andern Gesichtspunkt in der Sache aufzustellen, es sei denn, die Unterschriften oder die Unterschrift des Testators wäre der Schrift des Ent- wurfs so unähnlich, daß der Augenschein lehrte: Unterschrift und Document können nicht von derselben Hand niedergeschrieben sein.

Aber statt der Handschrift des Entwurfs unähnlich zu sein, bestätigt die Unterschrift die Meinung, daß das Testament ein Holograph ist. Shakespeare unterschrieb jedes der drei Blätter; der verschiedene Charakter der Unterschriften zeigt an, daß das dritte Blatt zuerst und das zweite vor dem ersten unterschrie- ben ist. Deutlich lesbar in jedem Buchstaben ist die Unterschrift auf dem dritten und letzten Blatt: *By me William Shakespeare*; das zweite a im Namen ist zwei- fellos deutlich. In der zweiten Unterschrift ist der Zuname „Shakspeare“ deutlich

¹⁾ War damals das Schreiben überhaupt so gewöhnlich wie heute?!

in jedem Buchstaben vom Testator geschrieben. Seine Feder kam, nachdem sie das erste *e* gemacht, mit der langen Schleife eines *h* in der oberen Linie in Berührung. Wäre diese Schleife eines *h* dem Schreiber nicht in den Weg gekommen, so würde er vielleicht seinem Zunamen ein zweites *a* in dem ausreichenden Raum zwischen dem ersten *e* und *r* eingefügt haben, doch ist der Name Shakspeare auf dem zweiten Blatt so deutlich geschrieben wie auf dem dritten und letzten Shakspeare. Bei der Unterschrift des ersten Blattes, des dritten in der Unterschriftenfolge, ist der Zuname nicht mehr leserlich — aber das unabgekürzte *William* ist klar sichtbar. Im ganzen geben uns diese drei Signaturen 44 Buchstaben — deutliches Nachziehen jedes Buchstabens, im Vergleich mit den Zügen der Buchstaben in dem Testament und Erwägen jedes wahrscheinlichen Grundes zu Ungunsten dieser Behauptung — lassen mich unbedenklich aussprechen, daß die Unterschriften die Ansicht, das Testament sei ein Holograph, unterstützen. Zweifellos sind zwischen der Handschrift der Signaturen und der des Testaments selbst Verschiedenheiten — aber diese beschränken sich auf solche, die man erwartet, wenn das eine Mal der Mann gesund an seinem Pult sitzt und schreibt und das andre die zittrige Handschrift desselben Mannes ist, da er sterbend krank, gebrochen, von Kissen gestützt war. Die *e*'s der Unterschrift differieren von den gut geschleiften *e*'s des Testaments, aber bei allen ist die Schleife gewollt, und sicherlich wären alle gut geschleift, hätte der erschöpfte Schreiber die alte Gewalt über seine Feder gehabt. Uebrigens zeigt sich hin und wieder ein nachlässig geschleiftes *e* in dem Testament, welches, da ihm die klare Schleife mangelt, dem *e* in der Unterschrift gleicht und dadurch beweist, daß der Schreiber des Januar in einer Zeit von körperlicher Schwäche und drängender Eile seine *e*'s genau so gemacht hätte, wie die *e*'s des sterbenden Testators sind. Dieselben Erwägungen gelten in Bezug auf das *y* der dritten Unterschrift (in dem Wort „By“) und den *y* der frühern Schriften. Die sämtlichen 44 Buchstaben (14 sind verschiedene Buchstaben) bestätigen meine Ansicht von dem Testament, die meisten unterstützen sie in überzeugender Weise. Man kann und wird ja zweifellos einwenden, 44 Buchstaben seien eine geringe Zahl für diese Beweisführung. Aber viel weniger Buchstaben genügen gewöhnlich zur Feststellung von Schriftverschiedenheit in Fällen, in denen kein Versuch der Nachahmung vorliegt. Z. B. zeichnet der erste Zeuge des Testaments mit zehn, der zweite mit elf, der dritte mit zwölf, der vierte mit zwölf und der fünfte mit funfzehn Buchstaben; — die Randnote des registrierenden Schreibers an der Spitze des ersten Blattes enthält vierzehn Buchstaben und die Umschrift „Mr. Shakspeare Will, June 16“ enthält deren zweiundzwanzig (die Zahlen einbegriffen) und doch gestattet jede dieser sieben Folgen von Buchstaben den endgültigen Beweis, daß der Schreiber nicht der Verfasser des Testaments war. Greifen wir irgend welche fünf sich folgende Buchstaben von der Umschrift des dritten Blattes in der abscheulichen Hand des Dr. Byrde heraus, so genügt dies, um zu zeigen: er kann das Testament nicht geschrieben haben. Da nun bei den acht Schriftproben des Documents so wenig Buchstaben genügen, um zu beweisen, daß keiner der acht Schreiber das Testament selbst geschrieben hat, so darf dem von den 44 Buchstaben angetretenen Beweis, daß Shakspeare selbst den rohen Entwurf geschrieben, welchen, auch von den Gründen des Schriftbeweises abgesehen, wahrscheinlich niemand anders verfaßt hat, ein hoher Grad von Zuverlässigkeit zugestanden werden. Aber, wird man fragen, wie kam es, daß keiner der Shakspearespecialisten, die das Testament in diesem und dem verflossenen Jahrhundert untersuchten, in Betreff dieses wichtigen Documents auf diesen Gedanken gekommen ist? Die Antwort ist weder weit zu suchen noch schwer zu finden. Obgleich die besten dieser Herren gelehrte und scharfsichtige Kritiker von Shakespeare's Werken und Shakespeare's Biographie waren oder sind und sicherlich ein Document aus Jacobs I. Zeit fast mit derselben Leichtigkeit wie einen im 19. Jahrhundert verfaßten Brief lesen, so war oder ist doch keiner von ihnen ein Expert in alten Handschriften in dem Sinne, wie Mr. Chabot es modernen Handschriften gegenüber ist. Bewundernswerthe Bibliographen auf ihrem Gebiete waren sie, doch nicht in demselben Maße scharfsichtige Paläographen. Und dann, da letztwillige Verfügungen über beträchtliche Vermögen gewöhnlich von Notaren für ihre Clienten abgefaßt werden, so traten diese begabten Gelehrten mit der vorgefaßten Meinung an den

Bericht heran, derselbe sei von einer Berufshand oder wenigstens von einem Geschäftsmanne verfaßt. Endlich traten sie an das Testament mit der, man möchte sagen modernen Idee, daß die Leute zu Shakespeare's Zeiten ihre Zunamen stets auf die gleiche Art buchstabirten. Die Thatsache, daß der Dichter seinen Namen in dem Testament „Shackspeare“ buchstabirte, bestätigte sie in ihrer alten Ansicht. Fast ist es überflüssig hervorzuheben, daß das Vorhandensein des auf diese Art geschriebenen Namens in dem Testament die Beweiskraft meiner Schlußfolgerungen nicht umstößt. Als er den nachlässigen Entwurf zu unterschreiben hatte, zeichnete Shakespeare unter das zweite Blatt „Shackspere“ und unter das dritte „Shakspeare“. Titelblätter und verschiedene seiner Werke, die zu seinen Lebzeiten mit seiner Bewilligung herausgegeben sind, beweisen uns, daß er, indem er seinen Namen, um dem euphonistischen Geschmack der gebildeten Leser und dem Humor der Leute, die es liebten Wortwitze auf Namen zu machen, zu entsprechen, schrieb, noch eine dritte Art hatte, seinen Namen zu buchstabiren. Bei dem Mann, welcher seinen Namen Shakspere, Shakspeare und Shakespeare buchstabirte, kann man sich leicht noch eine vierte Schreibart hinzudenken. Da er seine Feder in Stratford-on-Avon führte, wo sein Name gewöhnlich „Shack sper“ ausgesprochen wurde, so hat es nichts Staunenswerthes, daß der Dichter ein *c* in die erste Silbe fügte, als er den rohen Entwurf für einen letzten Willen machte, welcher schließlich zu seinem holographischen Testament wurde.

V. Einleitung zu: Frances Anne Kemble, Notes upon Some of Shakespeare's Plays.

Ueber die Bühne.

Die Begriffe „dramatisch“ und „theatralisch“ werden in England oft von Leuten mit einander verwechselt, welche weder theatralisch noch dramatisch veranlagt sind und von diesen Dingen reden, als ob dieselben identisch wären, anstatt zu sagen, wie es wirklich der Fall ist, daß sie einander ganz unähnlich, ja fast entgegengesetzt sind.

Das Dramatische in der menschlichen Natur ist das schnell erregte, leidenschaftliche, gemüthvolle Element unseres Charakters und nach dem Instinkt, mit dem es nahe verwandt ist, sein einfachster Bestandtheil; es hat nichts zu thun — abgesehen von der Erregtheit und der Befriedigung des Augenblicks — mit seiner theatralischen Wiedergabe und Nachahmung. Das Dramatische ist das Reale, das Theatralische nur sein Spiegelbild.

Nationen sowohl wie Individuen, bei denen das dramatische Temperament stark überwiegt, zeichnen sich durch lebhaftes und natürlich-einfaches Wesen aus, das sich in Kraft und Aufrichtigkeit des Gefühls äußert, aber immer unbewußt bleibt, was beim theatralischen Temperament nie der Fall ist.

Kinder sind stets dramatisch, aber nur dann theatralisch, wenn sie merken, daß sie der Gegenstand bewundernder Aufmerksamkeit sind; in diesem Fall entwickelt sich die Anmaßung und Verstellung des „Spiels“ in ihnen, was einen ebenso komischen wie traurigen Anblick gewährt.

Die Italiener, Nation wie Individuen, sind dramatisch veranlagt; die Franzosen theatralisch. Wir Engländer von heute sind weder das eine, noch das andere, wiewohl die Thatsache, daß wir die herrlichste dramatische Literatur der Welt besitzen, beweist, wie tief einst unser Nationalcharakter mit Elementen durchtränkt war, die jetzt so verborgen liegen, daß sie fast gar nicht mehr zu bemerken sind. Andererseits sind unsere amerikanischen Nachkommen als Nation gar nicht dramatisch; sie haben eine bedeutende Neigung zum Theatralischen, da sie wie die alten Athener sich an Processionen, Rednerturnieren, Demonstrationen, Feierlichkeiten, Declarationen und ähnlichen öffentlichen und privaten Schaustellungen ergötzen, welche dem englischen Geschmack und Gefühl entschieden widerstreben würden. Dieser theatralischen Neigung und der krankhaften Sucht nach Aufregung, die damit zusammenhängt, schreibe ich die Thatsache zu, daß

die Amerikaner mit dem französischen Charakter zu sympathisieren im Stande sind, was wir nicht können.

Die Vereinigung der Fähigkeit, Leidenschaften und Gemüthsbewegungen darzustellen, mit der, dieselben nachzuempfinden und zu verstehen, d. h. die Vereinigung des theatralischen Talentes mit dem dramatischen Temperament, macht den guten Schauspieler, ihre Vereinigung in dem denkbar höchsten Maße den großen.

Bei manchen Menschen findet sich ein ganz eigenes Gefühl, ein ganz besonderes Verständniß für den Bühneneffekt; die Ausbildung dieses Gefühls ist das, was die Schauspieler das Studium ihres Berufs nennen, und die Ingredienzien, welche theatralisch mundgerecht machen sollen, was eigentlich dramatisch ist, bilden die Kunstgriffe ihres Handwerks und den Schlüssel ihres Geheimnisses in mehr als einer Beziehung. Und dies, des Schauspielers „Geschäft“, verstößt manchmal durchaus gegen das dramatische Temperament, welches ja doch unbedingt die Grundlage bildet.

Jeder Tag vermindert die Häufigkeit des Vorkommens dieser specifischen Verbindung in England, denn das dramatische Temperament, das schon immer bei uns selten war, wird es immer mehr unter den ungünstigen Einflüssen unserer gesellschaftlichen Zustände, welche eine unverhohlene Abneigung gegen jede zur Schau getragene Gemüthsbewegung, und cynische Zweifel an ihrer Echtheit hervorrufen; dadurch wird nothwendiger Weise erst die Aeußerung, sodann aber die Existenz des dramatischen Gefühls selbst unterdrückt. Andererseits aber sind auch die höhere Bildung und der geläutere Geschmack der Existenz des echten theatralischen Geistes ungünstig, und viele englische Schauspieler gehören heutzutage eigentlich zum Publikum, da sie wie dieses nur kritisch denken, und nicht zu ihrem Berufe, da sie thatsächlich aufgehört haben, zu wissen, worin die Quintessenz desselben besteht. Sie haben zum größten Theil sowohl das dramatische, erregungsfähige Temperament als auch die bloße Kenntniß der scenischen Effecte verloren, und unsere Bühne wird und muß — wenn überhaupt — durch mehr naive und weniger blasirte Elemente sich verjüngen. Die Stücke, welche man in den letzten Jahren in unseren Theatern vorgeführt hat, legen ein trauriges Zeugniß dafür ab. Wir haben in ihnen Archäologie, Ethnologie, Geschichte, Geographie, Botanik (man geht sogar so weit, die dänischen Feldblumen zu bestimmen, welche Ophelia in ihren armen wahnsinnigen Händen hält), kurz alles Mögliche, nur keine Schauspielkunst, welche, wie es scheint, bei uns keinen Boden mehr findet.

Wenn Mrs. Siddons mit der Brille und der altfränkischen Haube *Macbeth* oder König Johann vorlas, war es eine der vollendetsten dramatischen Leistungen, die man sich denken konnte, mit einer möglichst geringen Beimischung theatralischer Momente; die Aufführung von *The Duke's Motto* dagegen mit allen möglichen scenischen und decorativen Hilfsmitteln ist eine gediegene, interessante theatralische Schaustellung mit kaum einer Spur von dem, was wirklich dramatisch ist.

Garrick war, glaube ich, der vorzüglichste Schauspieler, den unsere Bühne hervorgebracht hat, und den besten Darstellern tragischer sowohl wie komischer Rollen ebenbürtig an die Seite zu stellen. Aber während sein dramatisches Gefühl ihn in den Stand setzte, die Hauptcharaktere in den schönsten Stücken Shakespeare's mit außerordentlichem Feuer darzustellen, verleitete ihn sein theatralischer Geschmack dazu, die Meisterwerke, deren berufenster Interpret er war, zu corrigiren und zu verstümmeln, nur um jene besonderen Effecte hervorzu- bringen oder zu erhöhen, welche die Haupt-Anziehungskraft jeder theatralischen Aufführung bilden.

Mrs. Siddons konnte nicht für eine gewandte Schauspielerin gelten. Es lag nicht in ihrer Natur. Ihr Geist, ihr Mienenspiel, ihre Geberden hatten keine echte Beweglichkeit und ihre dramatische Veranlagung war in dieser Beziehung geringer als die Garrick's. Aber von einer Familie von achtundzwanzig Personen, welche alle die Bühnenlaufbahn einschlugen, besaß sie allein in hervorragender Weise die Eigenschaften, welche eine große darstellende Künstlerin (im besten Sinne des Wortes) ausmachen.

Ein anderes Mitglied dieser Familie, eine Ausländerin von Geburt und von

lebhaftem dramatischem Temperament, besaß in so geringem Grade die Fähigkeit der scenischen Darstellung, daß es nur sehr wenige Rollen gab, in welchen sie mit Erfolg auftreten konnte, und obwohl einige von diesen dramatischen „Schöpfungen“ von außerordentlicher Kraft und Originalität waren, erreichte sie doch nie den Gipfel der Vollendung in ihrem Berufe und konnte auch nicht in irgend einem Sinn auf den Namen einer großen theatralischen Künstlerin Anspruch machen. Das war meine Mutter. Ich glaube, kein Mitglied dieser großen Schauspielerfamilie besaß in demselben Maße wie sie natürliches dramatisches Temperament. Richtige Betonung, guter Accent und ungekünsteltes Pathos waren ihr so zur zweiten Natur geworden, daß schon ihre gewöhnliche Redeweise klang, als hörte man ein Theaterstück (und wie viel besser noch als einige, die wir heute hören!). In dem Shakespeare meines Vaters und in dem Shakespeare und Milton von Mrs. Siddons war jedes emphatische Wort unterstrichen und accentuiert, damit sie nicht die richtige Betonung beim Sprechen der Zeilen vergäßen. Meine Mutter dagegen hätte solchen Notizen eben so wenig bedurft, wie etwa einer Laterne, um am hellen Tage auszugehen.

Ihr kritischer Sinn war unvergleichlich scharf ausgebildet, und obwohl die Aufrichtigkeit ihres Charakters ihre Bemerkungen oft mehr schneidend als annehmbar machte, waren sie doch unschätzbar wegen ihres richtigen Taktes, der sie instinktiv alles das zurückweisen ließ, was gegen Natur und Kunst verstieß.

Ich weiß nicht, ob man mich für competent hält, in dieser Angelegenheit über mich selbst zu urtheilen; doch ich glaube, ich bin es. Von meinem Vater erbte ich die Abstammung von zwei Generationen von Bühnenkünstlern, von meiner Mutter ihr lebhaftes und bewegliches Temperament; und obwohl die Bühne durch den Zwang der Umstände meine Laufbahn wurde, stieß sie mich theils wegen meines Charakters, theils wegen meiner Erziehung so zurück, daß ich keinen Erfolg erzielte, der zu meinen Aussichten und Chancen im Verhältniß gestanden hätte. Ich glaube, ich enttäuschte sowohl Die, welche dachten, ich hätte das Talent meiner Familie geerbt, als auch Die, welche es nicht dachten, und zog mir gegen das Ende meiner Bühnenlaufbahn das strenge Urtheil eines der hervorragendsten Künstler unserer Tage zu, daß ich „die einfachsten Elemente meines Berufs nicht kenne“.

Bei meinen Eltern habe ich häufig Gelegenheit gehabt, den deutlichen Gegensatz zu beobachten zwischen der schnellen, intuitiven Auffassung eines dramatisch beanlagten Gemüthes und dem mühsamen Processe logischen Denkens; durch diesen letzteren wurde wohl in einem gegebenen Falle dasselbe Resultat bei einer ganz verschiedenen Charakteranlage (der meines Vaters) erreicht, aber doch immer erst nach vielem Zweifeln und Schwanken, eben wegen jener Anwendung analytischer Schlüsse. Der langsame Denkprocess hätte mit der Zeit wohl in allen solchen Fällen ein richtiges Ergebnis geliefert; aber der dramatische Instinct, dem eine glückliche Gemüthsbeschaffenheit zu Hilfe kam, irrte sich nie; und das brachte mich zu der Ueberzeugung, daß man mit Unrecht erwartet, gute Schauspieler müßten nothwendigerweise auch gediegene Commentatoren der Rollen sein, welche sie darstellen; eher wird man das Gegentheil finden.

Ich hoffe sicher, man wird den gebührenden Respect von der von uns gegangenen Größe nicht vermissen, wenn ich sage, daß Mrs. Siddons' Analyse der Rolle der „Lady Macbeth“ allein in ihrer Darstellung bestand, von deren Vortrefflichkeit der Essay, den sie über diesen Charakter hinterlassen hat, nicht die leiseste Vorstellung giebt. Wenn die große Schauspielerin die logische Fähigkeit besessen hätte, eine philosophische Analyse einer der herrlichen poetischen Schöpfungen, die sie so wundervoll verkörperte, zu schreiben, so würde sie sicherlich nicht im Stande gewesen sein, sie so zu verkörpern, wie sie es that. Denn wem ist Alles geworden? wem sind jemals in so überreichem Maße körperliche und geistige Talente in schönster Harmonie für den Lebensberuf mitgegeben?

Das dramatische Temperament beruht, wie wir sahen, in einer Auffassungsgabe, die schneller ist als der secierende Process kritischer Analyse; und wenn dies Temperament kräftig entwickelt und überhaupt der ganze Charakter glücklich beanlagt ist, wie es bei Mrs. Siddons der Fall war, so kommt der Instinct eher als die Reflection zum Ziel. Und die Individuen, welche diese besondere Gabe besitzen, werden schwerlich damit die Qualification zum Philosophen und

Metaphysiker vereinigen. Der beste Beweis dafür ist Mrs. Siddons selbst, deren Darstellungen im besten Sinne des Wortes vorzüglich waren, während die beiden Abhandlungen, welche sie über die Charaktere der „Queen Constance“ und „Lady Macbeth“, zwei ihrer besten Rollen, hinterlassen hat, schwach und oberflächlich sind. Kean, welcher mehr als alle anderen Schauspieler, die ich gesehen, echte tragische Inspiration besaß, würde schwerlich, glaube ich, einen ausreichenden Grund für diesen oder jenen seiner großen Erfolge haben anführen können. Von Mlle. Rachel, deren Darstellungen mir wie vollendete Meisterwerke vorkamen, habe ich gehört, und zwar von Jemand, der sie genau kannte, daß ihre geistige Vorbereitung auf das Spiel sich nur auf den rein mechanischen Theil ihres Berufs beschränken; und Pasta, der große lyrische Tragöde, von dem Mrs. Siddons, wie sie sagte, noch hätte lernen können, antwortete auf die Bemerkung: „Vous avez dû beaucoup étudier l'antique“: „Je l'ai beaucoup senti“. Die analysierende Reflection hat wenig zu thun mit dem Spiel selber und ist eben so weit vom Dramatischen wie vom Theatralischen entfernt.

Eine Anomalie, die oft meine Aufmerksamkeit erregt und meine Gedanken beschäftigt hat, liegt in dem, was wir dramatische Kunst nennen, da diese, welche ja den Beruf und das specifische Talent so vieler meiner Verwandten und das alleinige Studium meines eigenen Lebens bildet, Elemente in sich vereinigt, welche meiner Natur zusagen und ihr zu gleicher Zeit so antipathisch sind.

Der ursprüngliche Process der dramatischen Kunst, d. h. die Auffassung des darzustellenden Characters, ist weiter nichts wie das Verständniß der Schöpfungen eines andern Geistes; und ihr mechanischer Theil, d. h. die Darstellung des so aufgefaßten Characters, hat nichts zu thun mit dem inneren poetischen oder dramatischen Werth der Dichtung, sondern nur mit der Wahrheit und Kraft der Empfindung des Schauspielers. So ist der Character der Lady Macbeth immer schauerlich-erhaben und poetisch, gleichviel ob er von einer so hervorragenden Künstlerin wie Mrs. Siddons in würdiger, oder von der unbedeutendsten und unwissendsten Heldin irgend einer Provinzialbühne in unwürdiger Weise dargestellt wird.

Diese selbe dramatische Kunst hat weder Regeln noch Principien, weder unentbehrliche Elemente noch allgemeine Grundgesetze; sie basirt nicht auf der positiven Wissenschaft, wie die Musik, die Malerei, die Skulptur und die Architektur; und sie unterscheidet sich von ihnen allen dadurch, daß schon eine bloße Spur von Originalität nach der allgemeinen Annahme ihr Hauptverdienst bildet. Und doch verlangt

„Die jüngere der Schwesterkünste,
„In der sich eint der andern Reiz“,

bei ihren Jüngern die Einbildungskraft des Dichters, das Ohr des Musikers, das Auge des Malers und Bildhauers und, noch darüber hinaus, eine ihr eigenthümliche Fähigkeit, in so fern, als der Schauspieler seine Auffassung in der eignen Person verkörpern muß. Die eigene Stimme ist sein kundig gehandhabtes Instrument, das Gesicht die Leinwand, auf der er den wechselnden Ausdruck seiner Leidenschaft abbildet; seine eigene Gestalt der Thon, aus welchem er die Bilder von Schönheit und Majestät formt, die seine Seele füllen. Und während der Maler und der Bildhauer von allen möglichen Stellungen und Arten des Ausdrucks diejenige auswählen können, welche für die Wirkung, die sie erreichen und fixieren wollen, die günstigste ist, und sie so für immer fixiert lassen können, muß der Schauspieler für bestimmte Zeit in einer Sphäre von Dichtung und Leidenschaft leben und während der ganzen Dauer des Spiels jene ideale Anmuth und Würde bewahren, von der die Leinwand und der Marmor nur ein stummes und bewegungsloses Bild geben. Und doch ist es eine Kunst, die kein Studium erfordert, das dieser Bezeichnung würdig wäre; sie schafft nichts, sie verewigt nichts. Ihre Jünger, deren persönliche Eigenschaften ihr halbes Verdienst ausmachen, erhalten mit Recht den Lohn persönlicher Bewunderung; zeitgenössische Popularität wird Denen zu Theil, deren Arbeit in der Erregung augenblicklicher Rührung besteht. Ihre beharrlichsten und erfolgreichsten Anstrengungen können für eine nur geringe Anzahl von Jahren dem Geschmack und dem Zerstreuungstrieb des theaterbesuchenden Publikums ihrer eigenen Zeit zu gute kommen; sie werden

richtigerweise dadurch belohnt, daß man sie mit Lob und Beifall überschüttet, aber hieran schließt sich nicht die Freude an ihren eigenen Schöpfungen, der Ruhm geduldiger, ausdauernder Arbeit und die Liebe und Verehrung der dankbaren Nachwelt.

VI. Eine Parallele zu Henry IV. First Part. Act III. Sc. 3.

Es möchte nicht überflüssig erscheinen, zu folgender Stelle des oben angeführten Stückes eine Parallele mitzuthemen.

Hostess: So he doth you, my lord; and said this other day you ought him a thousand pound.

Prince: Sirrah, do I owe you a thousand pound?

Falstaff: A thousand pound, Hal! a million: thy love is worth a million; thou owest me thy love.

Zu diesem Falstaff'schen Witze findet sich ein in der Pointe übereinstimmendes Analogon in einer Erzählung von Jörg Wickram's Rollwagenbüchlein (herausgegeben und mit Erläuterungen versehen von Heinrich Kurz. Leipzig 1865.) In dieser Ausgabe lautet Nro. VIII wie folgt:

Von brüderlicher treuw.

Zv Bern haben gewont zwen güt freünd mit nammen Mathias Apiarius der ein vnd Hans Ypocras der ander. Der Ypocras was dem Apiario schuldig etwas gelt. Nun auff ein zeit schickt der Apiarius sein Fraw zum Ypocras, von jm gelt zefordern. Der Ypocras gibt jr die Antwort: „Euwer mann ist mir auch schuldig.“ Sy spricht: „Was ist er dir schuldig?“ (dann sy hat güt wüssen, daß es alles verrechnet was vnd jrem mann bei der Rechnung schuldig was bliben.) Antwortet der schuldner: „Er weißts wol!“ Also schied das weib zornigklich von jm vnd klagets jrem mann, Welcher, sobald er das hort, gieng in einem zorn eylentz selbs zü jm vnd spricht: „Wie darfst du reden, daß ich dir schuldig sye?“ Antwortet der Ypocras: „Du bist mir schuldig.“ Yener herwider: „Du sparst die warheit; ich bin dir nichts schuldig.“ Vnd triben solche zanckwort so lang, biß daß der Apiarius gar in zorn bewegt ward, daß der schuldner besorgt, es möcht zü streichen geraden; spricht mit lachendem Mund: „Du bist mir brüderliche lieb vnd treuw schuldig.“ Von deßwegen der Apiarius, wiewol er seer erzürnt war, ward lachen, vnd vertragen sich zeletzt gütigklich.

Vorstehende Erzählung, wie Falstaffs Witz bei Shakespeare, geht höchst wahrscheinlich auf einen patristischen Schriftsteller des Mittelalters, etwa auf John Bromyard's *Summa praedicatorum* (2. Ausg. 1485) zurück und zwar derart, daß sie aus diesem oder einem ähnlichen Erbauungsbuche etwa in eines der englischen *Test-books* und dadurch zur Kenntniß Shakespeare's kam, gleichzeitig aber, entweder direct oder durch das Medium der mündlichen Ueberlieferung den Verfassern deutscher Schwankbücher bekannt wurde.)*

Dr. H. U.

*) Die Hinweisung wäre dankenswerth und interessant, selbst wenn man fände, daß die angeführte Aeußerung Falstaffs zu den so naheliegenden gehöre, die immer „neu und original“ geschaffen werden, ohne daß man für sie der Anlehnung an eine Quelle bedürfte. D. R.

VII. Shakespeare in Holland.

Unser Mitglied Prof. L. A. J. Burgersdijk in Deventer, dessen wiederholt in den Blättern des Jahrbuchs als eines Mannes Erwähnung gethan ist, der das große Verdienst hat, seinen Landsleuten den Shakespeare im Buche wie auf der Bühne in mustergültiger Form zum Eigenthum zu geben, hat bis jetzt schon folgende Stücke in seiner Bühnenbearbeitung aufführen lassen können: Romeo und Julia, Kaufmann von Venedig, Hamlet, Macbeth, Widerspenstige, Viel Lärm, Richard III. und Sommernachtstraum.

Seine Shakspeare-Uebersetzung soll demnächst auf Subscription erscheinen; zu diesem Zwecke liegen bereits zwei Drittel des gesammten Stoffes druckfertig vor.

VIII. The Birmingham Free Library.

Im Januar 1879 brannte in Birmingham die öffentliche und die Shakspeare-Bibliothek ab; es wurden fast 50,000 Bände zerstört. — Am 1. Juni 1882 wurde die in großartigerem Maßstabe erbaute neue Bibliothek — wiederum mit einem Bestande von 50,000 Bänden eröffnet. Auch die Shakspeare-Bibliothek ist aus der Asche erstanden, und glänzender eingerichtet als früher. — Das ist Kraft und Gemeinsinn! — Wir wünschen den Brüdern jenseit des Canals Glück zu dieser That!

IX. Eine Aufführung des Othello in Lissabon.

Nach dem Bericht der illustrierten Zeitschrift: O Occidente vom 11. und 21. Dezember 1882.

Die Nummern 143 und 144 der glänzend ausgestatteten, in Lissabon erscheinenden illustrierten Zeitschrift O Occidente (Revista illustrada de Portugal e do Estrangeiro) bringen die ausführliche Beschreibung der ersten würdigen Shakspeare-Darstellung in Portugal. Das portugiesische Publicum kannte bis dahin Shakspeare nur aus den unvollkommenen Aufführungen ausländischer Truppen. Lissabon, Porto und Coimbra hatten einige Versuche gemacht, den Othello darzustellen, aber alle waren daran gescheitert, daß nur die Hauptrolle einem gediegenen, denkenden Schauspieler anvertraut worden war, während die Nebenrollen ganz vernachlässigt wurden. Da machte es sich der rühmlichst bekannte Schauspieler Brazão vom Theater D. Maria II zu Lissabon zur Aufgabe, dasselbe Stück — Othello — in Portugal zu Ehren zu bringen. Zwei Jahre seines Lebens widmete er der Vorbereitung und reiste selbst nach England, um durch eigene Anschauung die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit der modernen englischen Theaterschule kennen zu lernen. Durch seine begeisterten Mittheilungen über das Resultat seiner Studien wußte er allen Betheiligten die gleiche Energie und denselben Feuereifer einzuflößen, und als die Tragödie endlich nach zweijähriger Arbeit aufgeführt werden konnte, war die Darstellung eine in jeder Beziehung so vorzügliche, daß sie dem Dichter, wie der Berichterstatter schreibt, „das Bürgerrecht in Portugal erwarb.“ Der Erfolg war um so erfreulicher, als das Publicum dem Unternehmen nur wenig Sympathie entgegenbrachte. Aber vom ersten bis zum letzten Schauspieler, vom Regisseur an bis zum Decorationsmaler und Kostümier legte Jeder, wie der warmfühlende Augenzeuge es ausdrückt, „einen Theil seiner Seele“ in die Leistung, und die Wirkung war epochemachend in Portugal. Schon in dem ersten Acte besiegten die beiden Hauptdarsteller. Brazão — Othello — und João Rosa — Iago — (letzterer besonders durch seine berühmte Rede: Thu' nur Geld in deinen Beutel) die kühle Haltung des Publicums, und waren die Ovationen desselben schließlich derartig, wie sie nur der Südländer begreifen und ausführen kann. Keine Feinheit der Charaktere war den Darstellern entgangen, und Dank der vortrefflichen Uebersetzung von José Antonio de Freitas konnten sie auch von den Zuhörern gewürdigt werden. Selbst „die gewöhnliche Gleichgültigkeit des Staatsministeriums solchen Kunstleistungen gegenüber“ verwandelte sich in Anerkennung; der Staatsminister¹⁾ dankte dem Theater in einem officiellen Schreiben für die „denkwürdige Aufführung dieses dramatischen Meisterwerkes.“

¹⁾ Der Grund dieser officiellen Theilnahme ist wohl in dem Interesse zu suchen, das der König von Portugal dem englischen Dichter durch seine eigene Uebersetzung des Hamlet bewiesen hat (s. Shakspeare-Jahrbuch).

Der Berichterstatter — Spectator unterzeichnet — zeigt sich als ein genauer Kenner des Shakespeare-Theaters; keiner der bedeutenden Darsteller Shakespearescher Dramen aller Zeiten und Länder ist seiner Aufmerksamkeit entgangen. Ohne Rückhalt gesteht er ein, daß Portugal bis jetzt in dieser Hinsicht hinter allen anderen Ländern zurückgeblieben hätte. Um so freudiger begrüßt er daher dieses Werk Brazão's, das den „Bann“ aufheben wird, der in Portugal auf allen Darstellungen größerer Dramatiker lag. Das Publikum kannte nur fade Intrigen- und Cocottenstücke, jetzt wird es eingeführt werden in die Schilderungen der tiefsten menschlichen Leidenschaften, in deren Verständniß und Wiedergabe Shakespeare der Meister ist und bleiben wird.

Die Redaction hatte den Bericht, der drei Spalten der Zeitschrift einnimmt, mit Illustrationen versehen lassen. Das erste Blatt stellt das Gespräch Othello's und Iagos sowie die Gerichtssitzung des 1. Actes, den Kampf auf Cypern im 2. und die Ermordung Desdemona's im 5. Acte dar. Dieselbe Nr. (143) bringt auch die Porträts der beiden Hauptchauspieler, den Charakterkopf des Herrn Brazão und die feingeschnittenen Züge des Herrn J. Rosa.

B. v. d. Lage.

X. Annual Dinner of the Shakespeare Society in Philadelphia.

Eine jährlich wiederkehrende, und jetzt schon ihren dreißigsten Jahrgang feiernde Publication ist die Tischkarte zu dem oben angeführten Diner.

Die Gesellschaft arbeitet in jedem Winter in ihren Sitzungen ein Shakespeare'sches Stück durch, und läßt dann bei ihrer Feier des 24. Aprils jeden Schritt in der Entwicklung des Festmahles, vom feierlichen Beginne an bis endlich zum unsichern Heimgange, mit einem treffenden Worte aus dem Stücke illustriert sein, dem ihre Winterarbeit gewidmet war. — Die vorliegende Tischkarte behandelt den Othello, und die Wahl der Citate ist durchweg eine sehr geschickte und anmuthige. — Am scherzhaftesten ist das Ende des Festes, das Weggehen, geschildert. (Die Zählung bei den Citaten ist nach der Globe Ed.):

- Iago:* . . . die Nacht geht hin. IV, 2. 249.
Iago: Beim Kreuz! Der Morgen graut,
 Vergnügen und Geschäft verkürzt die Zeit. II, 3. 384.
Des.: Was redest du so matt? Ist dir nicht wohl? III, 3. 282.
Cassio: Mir ist nicht wohl zu Muth. III, 3. 32.
Cassio: Ihr müßt nicht glauben, meine Herren, daß ich betrunken sei. II, 3. 117.
Mon.: Geht, ihr seid trunken. II, 3. 155.
Narr: . . . macht keinen Lärm mehr. III, 1. 13.
Bianca: Ich bitt' dich, bring' mich etwas auf den Weg. III, 4. 197.
Oth.: O nein, entschuldigt; gehen wird mir gut thun. IV, 3. 2.
Cassio: — Dies ist meine rechte Hand — dies meine linke Hand — II, 3. 118.
Cassio: . . . ich stehe noch ziemlich gut, und spreche noch ziemlich gut . . . II, 3. 121.
Iago: O, eine Sänfte,
 Ihn sacht davon zu tragen. V, 1. 84.
Oth.: Sagt mir, wer diesen Unfug angestiftet;
 Und wer erwiesnermaßen schuldig ist . . . II, 3. 209.
Cassio: Ich besinne mich auf einen Haufen Dinge, aber auf nichts deutlich . . . II, 3. 290.
Iago: Die Stadt wird wach . . . II, 3. 162.
Iago: Lebt wohl! denn ich muß fort. I, 1. 146.

XI. The Subjection of Hamlet.

Im letzten Augenblicke trifft noch ein Buch ein, welches eine Besprechung verdient. Die Bogen aber, in welchen sich die literarische Uebersicht befindet, sind bereits gedruckt, und so muß der Besprechung des betreffenden Werkes ein Raum unter den Miscellen gegeben werden.

Leighton, William. The Subjection of Hamlet. An Essay toward an Explanation of the Motives of Thought and Action of Shakespeare's Prince of Denmark. With an Introduction by Joseph Crosby. — Philadelphia 1882.

„An Essay.“ Also ein Versuch. Glücklicherweise nur ein Versuch! Wenn er dem Autor gelungen wäre, hätten wir den Gegenstand jahrelanger Liebe zu Grabe tragen müssen, denn Hamlet wäre uns gestorben. Hamlet sagt: „Was ist ihm Hecuba?“ So könnten wir sagen: „Was würde uns ein wahn-sinniger, ein schon beim Beginne des Stückes mit Wahnsinn behafteter Hamlet sein?! Und den möchte uns der Autor geben!! — „Dazu also“ — dürfte Shake-speare sagen — „habe ich das wärmste Herzblut meines poetischen Empfindens in dieses Werk gelegt, damit die Vampyre der geistreichen ästhetischen Kritik es ihm aussaugen, bis sie einen seelenlosen Organismus da zurücklassen, wo ich das volle, fluthende Leben schuf? Doch — es sei ihnen verziehen! Sie spiegeln sich im Hamlet, und der Wahnsinn, den sie in ihm zu finden glauben, ist nur ein Reflexbild.“ —

Glücklicherweise gelangt der Autor, wenn wir die äußere Zuthat einiger falschen Ausdrücke und Schlüsse auf richtige Form und richtiges Maß zurück-führen, gerade zu dem seinem vorgesteckten Ziele entgegengesetzten Punkt: er beweist in der That die Richtigkeit von Goethe's Ausspruch. Eine Seele, die zu schwach ist, um die ihr gestellte Aufgabe zu tragen und auszuführen, nennt unser Autor toll — das muß Einem nur gesagt werden, dann versteht man sich ganz leicht.

Ich führe einige Stellen an, die es beweisen sollen, daß der Autor — wenn-gleich ohne es zu wissen und zu wollen — ein Goethe-Vertheidiger ist:

pag. 23. *A heart and hand incapable, through fear, tenderness, or repugnance to violence, of carrying into execution the intents of the mind, constitute the conditions which are understood as lack of nerve.*

A mind that cannot hold to one intent.

Siehe die Durchführung dieser Gedanken bis pag. 27 incl.

Auf pag. 28 sagt unser Autor das Wort selbst, welches als Antwort auf seinen ganzen Essay genügt:

Simple melancholia, without delusion, is classed among the forms of insanity.

Also! Melancholie! — e basta! — Wenn Sie Hamlet für wahnsinnig er-klären, haben Sie die Verpflichtung, für 80 Procent der Menschenrace Irrenhäuser zu bauen, denn wir sind größtentheils verrückter, als Sie den Hamlet machen wollen.

Die Beschreibung von Hamlets geistigem Zustande auf pag. 29, 30 ist so vorzüglich, daß kein Vertheidiger von Goethe's Ansicht sie besser schreiben könnte, und wir haben daher unserm Autor dafür einen ganz speciellen Dank zu zollen.

Einen anderen hübschen Beleg für diese Richtung finden wir pag. 38:

the prince is following a habit which has become a disease of his mind: that of having his thoughts captured by whoever speaks to him, or by the last ex-citing circumstance, to the exclusion or confusion of all the previous deter-minations of his will.

Im Uebrigen wimmelt das Buch von Beweisen für die Thatsache, daß den Autor bei dieser Arbeit sein poetisches Empfinden, sein Verstehen des Dichters und seine Kenntniß der Quelle in Stich gelassen haben, wofür wir allerdings ein im Buche citirtes Wort des Aristoteles als Entschuldigung wiederholen können: *Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae.*

Ich empfehle als Beleg für diesen vielleicht etwas hart klingenden Aus-spruch den Excurs auf pag. 31—33 über Warburtons „aside“ und vor allen Dingen den unsterblichen Gedanken:

*. . . this is a new presentation of the guilty knowledge in the king's breast, that the sunlight of festivities of marriage with his brother's widow is unbe-coming to him, to the queen, to Hamlet, to the majesty of buried Denmark, — even if he loses the reproach of the final pun, —
too much i' the son.*

Es sei mir gestattet, auch ferner meiner Gewohnheit zu folgen und den Autor selbst als Vertheidiger meiner Ansicht sprechen zu lassen:

pag. 20. *Our chiefest courtier, cousin and our son.*

The king's pronoun, 'our' plainly indicates his nephew's absolute subjection.

pag. 36. *He wishes he were dead, that suicide were not contrary to God's ordinance, — common wishes of madmen —*

Seit wann ist das ein Wunsch der Tollen? Im Gegentheil! Die meisten von ihnen leben gern! Hamlets Excurs über das Trinken characterisirt unser Autor wie folgt:

pag. 38. *The prince becomes, in accordance with his usual habit, deeply interested in the theme which these sounds suggest, and dismisses for the time all thought of the ghost he has come to interview.*

Ist denn dem Verfasser nicht klar, wie fein empfunden gerade dieses Vielereden ist? Hat er es nie an sich selbst erfahren, daß man im Augenblicke großer Erwartung, in der Zeit „der Stille, die dem Sturm vorangeht“, an der Stelle des „todten Punktes“, der erst überwunden werden muß, in nervöser Erregung sich zerstreuen will, und — ohne gerade streng bei der Sache zu sein, von allem Möglichen spricht?

Was die Erscheinung des Geistes betrifft, so citire ich wörtlich:

pag. 40. *The appearance, to several persons, of the ghost of the dead king is a circumstance so extraordinary as to excite the suspicion that Shakespeare was led into a fault by too close adherence to that early play of Hamlet, which has already been mentioned. He was probably tempted to this by the inducements which existed to use an objective ghost. The tone of solemn terror it imparts, the popularity of genuine ghost stories, the interest sure to come with its introduction, the scenic effect, — these are undoubtedly valuable to a play; and hence were held in proper estimation by so skilful a playwright as Shakespeare. But in no other case has he yielded to this temptation; elsewhere his ghosts are subjective, dreams or hallucinations; the later appearance of the ghost in this play being of such character. Hence we may believe the fault of an objective ghost was not originally Shakespeare's. It might have been a favorite feature of the drama he revised, — a feature much cried up by the unreflecting crowds that thronged the play-house, gaped with many a preternatural thrill at the unearthly visitant, and drank in with eager curiosity its horrors. Shakespeare's own more cultivated judgment may have been overruled by the urgency of literary or theatrical friends, or play-house partners, who probably declared that it would never do to give up the ghost. So a genuine ghost appears, though the author of this rifacimento of the old play must have felt that such popular feature was an aesthetic fault, yet a fault he dared not remove lest his play be 'damned' by an arbitrary public that demanded its taste for the supernatural should be gratified by a veritable ghost. It will be noticed that, while others see it, its unfoldings are for Hamlet only: he is the especial mind upon which it is to act, — the mirror in which we more truly behold and measure it than we can by its objective reality. As a thing, the ghost is absurd and contemptible; we know it to be a fraud, and feel that it is only fit to create a smile of derision; but, in its effect on Hamlet, this obvious impostor becomes at once clothed with dignity and majesty; it is a true element of tragic force, and we lose sight of its impossibility and absurdity. In the phenomena its appearance creates in Hamlet, its objectivity is dissolved and forgotten. In management of effects, Shakespeare has atoned as much as possible for his fault of the ghost, and concealed its absurdity by his wonderful art. If this shadow of 'buried Denmark' had appeared to Hamlet only, all its effects would have been legitimate; but we would have understood that the story of the murder of the elder Hamlet, as related by the spectre, grew out of suspicions that were active in the bosom of his son; and that the latter's melancholy imaginings, disturbed brain, and unsettled fancies had summoned up this hallucination. But the fact that others see what Hamlet sees makes the ghost a veritable thing; and yet ghosts were not believed in by sensible, cultivated minds in Shakespeare's day. Hence, to build a serious, impressive play, a creation of power and beauty, on such an impossible thing as a ghost, is a conspicuous fault, and one that cannot have*

been an original thought of Shakespeare's, but must have come from the playwright who first dramatized the story. Shakespeare's play continually appeals to us with the force of positive truths, therefore, it should have had a more secure foundation than the story of an objective ghost.

Alles Uebrige mag für (oder richtiger gegen) sich selbst sprechen, aber ein thatsächlicher Irrthum muß urgirt werden; bei den Worten: *elsewhere his ghosts are subjective, dreams or hallucinations* hat der Autor wohl Macbeth's Hexen vergessen, die von diesem und von Banquo gesehen werden.

pag. 43. Auch eine Erklärung, warum Hamlet toll sein muss; sein Erscheinen Ophelien gegenüber:

Conscious of an increasing infirmity of mind, Hamlet would dread its effect upon the object of his love, until much dwelling upon so sad a theme brought him to that condition which Ophelia describes. Thus he appears before her in a veritable fit of madness, not counterfeited but induced by imagination of what disastrous results must come to his love by reason of his infirmity —

Dann pag. 44:

Conceive a noble and tender lover afflicted with an apprehension of growing madness would not the thoughts which would then possess him be likely to increase the idiosyncrasy, we have observed in Hamlet, to more determined madness?

pag. 50. Der Monolog: *To be . . .*

This is a contemplation of death as an escape from the difficulties that surround him, a common theme of insane minds. Indeed, it has been claimed that a perfectly healthy mind will never entertain the thought of self-destruction.

Wenn Sie das einen *perfectly healthy mind* nennen, dann wird ein solcher selten existiren, denn jeder irgendwie warmblütig und mit Phantasie angelegte Mensch hat irgend einmal in seinem Leben im Momente der Leidenschaft oder Seelendepression gerade so an Selbstmord gedacht und über Selbstmord phrasirt, wie unser Hamlet es thut. Ich habe Ihren puritanisch *perfectly healthy mind* sehr im Verdacht, daß er den Menschen, in dem er steckte, zu einem grausam langweiligen, vorschriftsmäßigen Individuum machen würde.

Auf pag. 51 findet unser Autor, daß ein dänischer Prinz unmöglich soviel von der dramatischen Kunst verstehen könne, um den Schauspielern so sachgemäße Vorlesungen zu halten. Auch diese Auffassung spricht für einen *perfectly healthy mind*. — Siehe gleichfalls die Ausführungen über Hamlet's *denial of insanity*, pag. 57 ff.

Wenn der Verfasser sich die Quelle angesehen, und auch Hamlet's Erzählung über seine englische Reise im Gedächtnisse hätte, würde er nicht wie auf pag. 59 — von einem *spirit of braggadocio* sprechen, denn Hamlet sagt nur, was er in der That dann ausführt. Es giebt vielleicht im ganzen Stücke keinen klareren Beweis für Hamlet's klaren Kopf und der dient Mr. Leighton als Beweis für das Gegentheil!!

Ein Gleiches geschieht pag. 60 — wo ihn auch die Quelle hätte belehren sollen, daß, was er für Wahnsinn hält, das Product des feinsten und weltklugsten Scharfsinnes ist.

Zur geeigneten Bezeichnung des folgenden Passus fehlen mir die schicklichen Worte; er spreche für sich selbst:

pag. 67. *In a speech, most manly if spoken by a madman in an interval of comparative freedom from his malady, but utterly mean if the speaker be a counterfeiter of madness, he begs Laertes' pardon for the misfortunes*

Der Schluß des Essay's hat in seinen drei Absätzen folgende Anfänge:

Mad? So only can we reconcile him with himself, and give him a consistent, understandable character.

Mad? So only has the play a continuity of purpose

Mad? So only is Prince Hamlet noble.

Lassen wir das Fragezeichen fort und schließen wir unser Referat mit dem affirmativen — *Mad!*

F. A. L.