

Werk

Titel: Literarisch-historische Einleitung

Ort: Weimar

Jahr: 1891

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0026|log19

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Grundlegung und Entwicklung des Charakters Richard's III. bei Shakespeare.

Von

Hermann Müller.

Die Redaktion hat die Genugthuung gehabt, wiederholter Anerkennung dafür zu begegnen, daß sie werthvollen Programm-Abhandlungen Raum in den Bänden des Jahrbuches gab. Sie hofft, sich eine gleiche für die Veröffentlichung der beiden folgenden Essays zu erwerben. Der erste findet sich im Programm, 1889, des Realgymnasiums zu Dortmund, der zweite im gleichen Jahrgange des Programms des Großherzoglichen Gymnasiums zu Oldenburg.*)

Literarisch-historische Einleitung.

Ehe an dem literarischen Himmel des Englands der jungfräulichen Königin das prächtig-majestätische Tagesgestirn heraufstieg, welches mit der Fülle seines Glanzes und seiner Wärme erstrahlen sollte für alle Völker des weiten Erdballs, da hatte vor dem Anbruch jenes großen Tages eine stattliche Zahl größerer und kleinerer Sterne, welche vor der aufgehenden Sonne erbleichen mußten, am nächtlichen Firmamente geprangt. Ehe Shakespeare sich niedersetzte, den Dolch der Melpomene in der einen und den scharfen Griffel der unbestechlichen Klio in der anderen Hand, um seine unsterblichen Königsdramen zu schreiben, hatten schon mehrere Schriftsteller, namentlich in den beiden dem Auftreten des großen Dramatikers voran-

*) Die vielen Noten der ersten Abhandlung sind, klarerer Uebersichtlichkeit wegen, an das Ende derselben gestellt.

gehenden Dezzennien, Stoffe aus der römischen Geschichte auf die Bühne gebracht,¹⁾ wie solches den klassischen Neigungen des Elisabethanischen Hofes und der herrschenden Zeitströmung, dem Geiste der Renaissance, entsprach. Ihnen waren andere gefolgt, die nach der bekanntlich auch von Shakespeare in sehr ausgiebigem Maße benutzten Holinshedschen Chronik nationale Stoffe behandelt und mit mehr oder weniger Geschick und Erfolg die königlichen Thaten ihrer Heinriche, Eduarde und Richarde dramatisch verherrlicht hatten. Es kann uns nicht auffallen, daß diese Stücke als Erstlinge ihrer Art keineswegs auf der gewünschten Höhe künstlerischer Vollendung stehen. Im Gegentheil, diese „gestaltlosen Urgeschöpfe einer noch unregelten und üppigen Naturkraft des Geistes“ strotzen geradezu von den tollsten Abenteuerlichkeiten und zahllosen Geschmacklosigkeiten, imponieren aber immerhin durch einen wirksamen Wechsel von Thatsachen, Personen und Szenen. Die Verfasser scheinen es hauptsächlich auf die Erregung der starken Nerven ihrer Zeitgenossen abgesehen zu haben; denn es geht in diesen Stücken ungemein blutig zu. Auch waltet in diesen Trauerspielen ein durch seine konstante Anwendung lächerliches Pathos, welches auf das römische Urbild aller vorshakespeareischen Tragiker, auf Seneca, zurückzuführen ist. Wie der alte Römer,²⁾ so beuten auch sie den Stoff fast nur vom Gesichtspunkte des Rhetors und Deklamators aus, ohne durch den Gehalt der Gedanken dafür Ersatz zu bieten.

Es würde hier zu weit führen, wollten wir die Vorgänger Shakespeare's im historischen Drama und ihre Werke des Näheren besprechen. Aus der Menge derselben sei aber einer hervorgehoben, der sie alle um Haupteslänge überragt, Christopher Marlowe. Wenn wir seine Zeit- und Kunstgenossen Sterne genannt haben, so ist er einem Meteor vergleichbar, das mit seinem düster-rothen Lichte die Mitwelt zu einem Staunen fortriß, in dem sich Bewunderung und Schrecken seltsam mischten, einem Meteor, das bei seinem plötzlichen Niedergange da, wo es erlosch, eine breite Flammenfurche hinter sich zurückließ. Marlowe war eine wilde, vulkanische Natur. Er übersprang in der excentrischsten Weise jedes Maß und Gesetz: das ist der hervorragendste Zug seines Wesens. Der durch die glühendste Dichterphantasie entfachte Kampf mächtiger aus ihrer Bahn gewichener Kräfte und Triebe, unbezähmbarer Affekte und Leidenschaften: das ist das fast überall von ihm abgehandelte Thema. So fehlt denn auch den besten Marlowe'schen Stücken das erhebende und versöhnende Moment, „die Grenzlinie der Schönheit wird nicht eingehalten,“

das Gewaltige wird zum Gewaltsamen, das Große zum Grotesken, die Freiheit seiner Helden zur Sitte und Recht verachtenden Willkür, wie im Tamerlan, das Tragische oft zum Gräßlichen, die kraftvolle Charakterzeichnung greift ins Ungeheuerliche hinüber, die energische Diktion artet in Bombast und Schwulst aus. Marlowe und die übrigen tragischen Korybanten dieser Epoche haben, wie schon Gervinus treffend bemerkt hat, eine frappante Aehnlichkeit mit der ganzen Lebensführung und Dichtungsweise, mit dem Leben und Streben der Sturm- und Drangperiode unserer eigenen Literatur.³⁾

Die historischen Stücke, welche wir von Marlowe besitzen, sind der *Tamburlaine*, *The Massacre of Paris* und besonders *The troublesome Reigne and lamentable Death of Edward II.* Das letztgenannte historische Drama enthält mehrere Szenen, die mit großem Aufwand von tragischem Pathos geschrieben sind, so besonders die Abdankungs- und Ermordungsscene des unglücklichen Königs, welche Charles Lamb und Villemain des höchsten Lobes werth halten.⁴⁾ Jedenfalls berechtigt das Trauerspiel zu dem Urtheile, daß Marlowe, wenn er nicht im kraftstrotzenden Mannesalter von dreißig Jahren von der Bühne des Lebens jäh hinweggerafft worden wäre, in seinen reiferen Jahren kein zu unterschätzender Nebenbuhler von Shakespeare selber geworden wäre.

Ein charakteristisches Merkmal aller vorshakespeare'schen Trauerspiele verdient besonders hervorgehoben zu werden. Von dem zuerst in fünffüßigen, reimlosen Jamben, in dem wie für die dramatische Dichtung geschaffenen, sogenannten *blank verse*,⁵⁾ mit bewußter Opposition gegen die als barbarisch verachteten, aber im höchsten Grade volkstümlichen Mysterien und Mirakelspiele, abgefaßten, einigermaßen grausen *Ferrex and Porrex* oder der *Tragedy of Gorboduc* herab, ist nämlich das leitende Prinzip dieser Trauerspiele die Rache, unentrinnbare Vergeltung, ein dramatisch so äußerst wirksames Motiv. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß dieser Charakterzug besonders den Moralitäten entstammt, in denen der Glaube an eine höhere Gerechtigkeit, welche trotz aller menschlichen Hemmungen und Irrungen sich durchzusetzen weiß, vorherrscht, die Züchtigung der Bösen, zum mindesten am Schluß, zur Befriedigung des schaulustigen Publikums eintreten muß, also auf der Bühne selbst, nicht bloß in der Form seelischer, sondern, dem Geiste der Zeit entsprechend, vielmehr noch körperlicher Qualen. Der lebenswürdige, sanfte Philippe Sidney, der die pastorelle Dichtung der apenninischen und pyrenäischen Halbinsel nach England verpflanzte,

lobt die Verfasser des Gorboduc ausdrücklich, weil sie diese Tradition bewahrt haben.

Es möge gleich hier die Bemerkung einfließen, daß auch Shakespeare, und zwar in ganz hervorragendem Maße, diesen uns in den angedeuteten Werken mit dem erstarrenden Blicke der Gorgone entgegen tretenden Grundzug der Vergeltung sich angeeignet, daß kein germanischer Dramatiker mit herberer und gleich starrer Konsequenz das Wort des alten Harfners: „Alle Schuld rächt sich auf Erden“ zum obersten Gesetz seiner poetischen Gerechtigkeit zu erheben gewagt hat. Die göttliche Bestätigung dieses Wortes, kraft dessen der Rachestrahle auch das schuldige Haupt des königlichen Verbrechers in zerschmetternden Schlägen trifft, glaubte der britische Sänger in der englischen Geschichte, speziell in der Zeit der unseligen Bürgerkriege, zu finden. Diese mit germanischer Gemüthstiefe und Seelenstärke gewonnene religiöse⁶⁾ und volksmäßige Auffassung des vergeltenden Schicksals, wonach der Frevler an der sittlichen Weltordnung, sei er in Purpur oder in Lumpen gehüllt, der schließlichen Strafe nicht zu entinnen vermag, und nehme er Flügel der Morgenröthe und bleibe am äußersten Meer, haben wir in der grandiosesten Form, die menschliche Einbildungskraft zu fassen vermag, wie in den Rachetragödien der großen griechischen Tragiker, so auch in den historischen Dramen Shakespeare's, die an jene düstern und großartigen Schöpfungen der tragischen Muse gemahnen.⁷⁾ Ja, in diesen Historien waltet die streng und gerecht abwägende Nemesis der Geschichte selbst ihres furchtbaren Amtes.

Was irgend dazu geholfen hat, die Räder des unheilvollen Bürgerkrieges in Bewegung zu setzen, das wird früher oder später von demselben erfaßt und erbarmungslos zermalmt. Dieser unserer Seele unwiderstehlich mit sich fortreißende wahrhaft tragische Zug, — die schlimme Zeit läßt uns die Schuld des dem Verderben entgegen treibenden Geschlechts als eine mit der Gewalt des antiken Schicksals wirkende, unvermeidliche erscheinen — der den historischen Dramen Shakespeare's überhaupt eignet, drückt sich nicht bloß aus in erschütternden Katastrophen und den Hauptpersonen, sondern auch in Nebenrollen und unbedeutenderen Geschehnissen. An unser banges Ohr schlägt fortwährend das dumpfe Rollen der Donner des Allmächtigen, der da lebt zu strafen und zu rächen, und der die Gewaltigen, die ihre Gewalt mißbrauchen, vom Stuhle stößt und erhebt die Niedrigen. —

Shakespeare ist kein Spinozist, von der Thätigkeit eines imma-

nenten Weltgeistes hat er keine Vorstellung; der pantheistische Standpunkt, für den der Unterschied von gut und böse nur ein relativer ist, existiert für ihn nicht. Mit Recht sagt auch Rümelin in seinen Shakespeare-Studien S. 208: „Für Shakespeare steht das monarchische Recht des Gewissens, die Untrüglichkeit seines Wahrspruchs und dessen einfach dualistische Grundlage außer Frage. Das Gewissen ist wahrhaft 'die Sonne seines Sittentags'; diese Voraussetzung geht durch alle seine Werke, und die gewaltigsten seiner dramatischen Wirkungen ruhen auf ihr.“

König Heinrich der Vierte gedenkt auf dem Sterbelager, auf welche durchaus unrechtmäßige Weise er zur Krone gelangt war (*by what by-paths, and indirect crook'd ways*), und das raubt ihm die Ruhe im Angesichte des Todes, wie sonst den Schlaf. Die Erinnerungen an die schuldbeladene Vergangenheit bezeugen die tiefste psychologische Einsicht des Dichters in die verborgensten Regungen des menschlichen Seelenlebens. Selbst von seinem Sohne befürchtet der Fürst das Aergste — Mord, den Raub der Krone. „Du verbirgst tausend Dolche“, sagt er, „in deinen Gedanken“. Alles spätere Blutvergießen erscheint ihm nur als eine Folge des ersten Unrechts, der Usurpation. Er giebt seinem Sohne den Rath, „die schwindligen Gemüther mit fremdem Zwist zu beschäftigen, daß Wirken in der Fern', das Angedenken vor'ger Tage banne“ (König Heinrich IV. iv, 4). — So sucht denn auch sein Nachfolger, der heldenmüthige Heinrich V., Ehre und Ruhm auf Frankreichs Boden; daheim umlauert auch ihn der im Finstern schleichende Mord und Verrath; denn er ist der Erbe der väterlichen Schuld, und vor der Schlacht bei Azincourt gedenkt er der Blutschuld seines Vaters an dem entthronten Richard II., zählt die frommen Werke auf, die er selber verrichtet oder hat verrichten lassen, um die Schuld zu sühnen, und betet:

O Gott der Schlachten! stähle meine Krieger,
Erfüll' sie nicht mit Furcht, nimm ihnen nun
Den Sinn des Rechnens, wenn der Gegner Zahl
Sie um ihr Herz bringt. — Heute nicht, o Herr,
O heute nicht, gedenke meines Vaters
Vergehn mir nicht, als er die Kron' ergriff!

(König Heinrich V. iv, 22.) —

Von erschütternder Wirkung ist auch die dritte Scene des dritten Aufzuges im König Heinrich VI. 2. Theil, wo wir dem Todeskampfe des von Gewissensqualen gepeinigten Kardinals Beaufort, des Großoheims des Königs, beiwohnen. Der fromme König sagt: „Ach, welch' ein Zeichen ist's vom üblen Leben, wenn man des Todes Näh' so

schrecklich sieht!“ und er mildert die unheimliche Spannung der furchtbaren Scene dadurch, daß er für den verruchten Kirchenfürsten seine Liebe aushaucht in die betenden Worte:

O du, der Himmel ewiger Beweger,
Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm!
O scheuch' den dreist geschäft'gen Feind hinweg,
Der seine Seele stark belagert hält,
Und rein'ge seinen Busen von Verzweiflung.

Im Kerker, voll Todesahnungen, sitzt Clarence. Da kommt ihm die Erinnerung an seine früheren Sünden, an Eidbruch und Mord, und er träumt den schrecklichen Traum, der vielleicht an realistischer Furchtbarkeit nur erreicht wird von der Erzählung Ugolino's in den ewigen Eismassen (Dante's Inferno, Canto XXXIII).

Daß die Königsdramen Shakespeare's für die Engländer auch einen hohen patriotischen Gehalt haben, ist unleugbar; Thomas Heywood weist in seiner „Apologie für Schauspiele“ (1612) ausdrücklich darauf hin. Marlborough und der große Chatham haben aus ihnen gelernt.⁸⁾ Es ist bekannt, daß unser Goethe sich mehrfach darüber beschwert hat, daß ihm in seiner deutschen Umgebung „das große Staats- und Geschichtsleben abgegangen sei, in dem Shakespeare stand, daß ihm der große Markt eines Volksverkehrs gefehlt habe, der ihn früh an den umfassenden geschichtlichen Weitblick gewöhnt hätte“. Und in der That, Shakespeare hatte den unermeßlichen Vortheil, daß für seine Zeitgenossen, die Besieger der Armada, (Anspielung darauf im König Johann III, 4: 1) die kühnen Seefahrer, welche große Perspektiven eröffneten nicht nur für den Aufschwung des nationalen Handels und Seewesens, sondern auch für die Ausbreitung westeuropäischer Gesittung und Bildung über die ganze Erde, die treuen Kämpfer für die glaubensverwandten Holländer und Hugenotten, die Geschichte, welche er dramatisch behandelte, wirklich noch Geschichte war. „Die historischen Ereignisse der Dramen klangen in den Freuden und Schmerzen der Gegenwart, in ihren Gedanken und Gefühlen, in ihren Festen, in ihren Verwickelungen und Schulden noch nach und belebten so das diesem Stile der dramatischen Konzeption nothwendige Detail.“ Diese Voraussetzungen für ein historisches Trauerspiel, welche Immermann aufgestellt hat, finden sich wunderbar in Shakespeare's Königsdramen erfüllt. Noch stand in London der finstere Tower, der so viele Greuelthaten in seinen Mauern hatte geschehen sehen, noch erblickte man die Londoner Brücke mit ihren Fallgittern, über die der rebellische Hans Cade, „der Hauptmann von Kent“, mit

seinem verhetzten Gesindel gestürmt war, die Westminsterhalle, wo die stürmischen Parlamente getagt, die Richard II. und Heinrich VI. entsetzt hatten, die Westminsterabtei, wo Heinrich IV. starb; ja, die Taverne stand noch an derselben Stelle, wo Prinz Heinz und Falstaff einst im „Schweinskopf zu Eastcheap“ ihre epikuräischen, wenn auch nicht immer mit attischem Salze gewürzten Zechgelage abgehalten hatten. Dazu kommt noch, daß der Dichter, wie soeben angedeutet, das Glück hatte, in einer der geschichtlich denkwürdigsten Epochen seines Vaterlandes zu leben, und zwar in einer Epoche, deren Schwerpunkt zum größten Theile in London lag,⁸⁾ wo er seine Dramen schrieb.⁹⁾ Der Greuel der Bürgerkriege, welche drei Generationen verschlungen hatten, gedachte man in jener glücklichen Zeit¹⁰⁾ ohne allzugroßen Schauer, ja, man faßte die blutige Saat derselben allgemein als eine nothwendige Grundlage für die gegenwärtige Blüthe des Staates auf. Der den neueren, aufgeklärteren, menschlicheren und christlicheren Anschauungen mit dem ganzen unbändigen Trotz des mittelalterlichen Feudalismus, *nefandae memoriae*, hartnäckig widerstrebende normannische Adel, dessen heißes Blut auf den Schlachtfeldern von Wakefield, Towton, Tewksbury, Barnet und unter dem Henkerbeile der furienhaften Margarethe, eines Eduard's und Richard's doch allzu reichlich geflossen war, war in jenem schrecklichen Kampfe fast ganz ausgerottet worden, der Rest naturgemäß zur Ohnmacht verurtheilt. Auf dem Throne aber saß die unvergleichlich große Fürstin, die hochgebildete Königin Elisabeth, eine unermüdliche Förderin der Künste und Wissenschaften, zu gleicher Zeit die Enkelin des Grafen von Richmond, der einst den furchtbarsten Sohn des Hauses York auf der Ebene von Bosworth in blutigem Entscheidungskampf bestanden hatte. Wenn wir alle diese Umstände erwägen, besonders den, daß der Dichter in seine Historiendramen, von denen man gesagt hat, daß sie wie die Perser des Aeschylus „voll des Ares“ seien, seine von dem stolzesten Nationalbewußtsein erfüllte und für die kriegerischen Großthaten der Vorfahren und der Zeitgenossen begeisterte Feuerseele goß, so brauchen wir uns nicht darüber zu wundern, daß die Königsdramen schon bei Lebzeiten des Dichters eines großen Bühnenerfolgs sich rühmen konnten, besonders wegen des in denselben vorherrschenden warmen Patriotismus, wie ihn der Bastard vertritt im König Johann mit den Worten:

Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen.

Daß aber für das dichterische Gemüth die Größe und der Ruhm

des Vaterlandes von großer Macht ist, das hat Tieck in sehr beredten Worten ausgesprochen. ¹¹⁾

Es ist ja ein bedauerliches Faktum, daß unsere herrliche deutsche Literatur, die der englischen sonst in jeder Beziehung ebenbürtig zur Seite treten kann, darin derselben entschieden nachsteht, daß sie kein den Shakespeare'schen Königsdramen gleichkommendes vaterländisches Historiendrama zu verzeichnen hat.

Ansätze dazu, Versuche finden sich allerdings. Herder hatte nach dem Vorgange des Helferich Peter Sturz ¹²⁾ auf die Tragödienstoffe der deutschen Kaisergeschichte verwiesen und dadurch aufgefordert, „ein Denkmal aus den deutschen Ritterzeiten zu errichten.“ Der junge Goethe, der „seine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert gefühlt hatte durch die Bekanntschaft mit Shakespeare's Histories“, kam dieser doppelten Anregung nach und schrieb 1773 seinen Götz von Berlichingen, der ein Bild des sechzehnten Jahrhunderts entwirft, wie es nach dem Urtheil Goedeke's kein Historiker „ideell wahrer, farbenreicher, lebendiger“ nach ihm zu schaffen vermocht hat. Es ist aber bekannt, daß der Götz auf der Bühne nie reüssiert hat. Hinter ihm drein ergoß sich dann eine wahre Fluth von historischen Dramen, die insgesamt unter dem Einflusse der englischen Königsdramen stehen. Das größte deutsche Geschichtsdrama hat Schiller durch seinen Wallenstein geschaffen, „das divinatorische Vorbild für Napoleon“, dessen aktuelle Wirkung mindestens beweist, wie tief der historisch-politische Blick des gereiften Dichters eindrang. Dennoch sind alle diese Stücke dem deutschen Volke nicht das, was die Shakespeare'schen historischen Dramen dem englischen sind und sein müssen, wir meinen in nationalpolitischer Hinsicht.

In jener traurigen Zeit, als unser Volk in den Ketten des hochmüthigen korsischen Eroberers knirschte, hatte A. W. v. Schlegel am Schlusse seiner 1808 in Wien gehaltenen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“ das national-historische Schauspiel auf das wärmste empfohlen. Er sagt: „In diesem Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröthen, was die Deutschen vor Alters waren, und was sie wieder werden sollen. Er legt es uns an's Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die Lehren der Geschichte nicht besser bedächten als bisher, in Gefahr ständen, ganz aus der Reihe der selbstständigen Völker zu verschwinden.“ Heinrich von Kleist schrieb denn auch 1809 ein Schauspiel: „Die Hermannsschlacht“, welches ein klares Spiegelbild der jämmer-

lichen Zerrissenheit Deutschlands entrollte, ein lautes Zeugniß echt vaterländischer Gesinnung ablegte und ein Appell war an das gesunkene Geschlecht, zur befreienden That sich aufzuraffen. Auch Ludwig Tieck,¹³⁾ dessen Nationalgefühl durch die Freiheitskriege angefacht war, „über dessen Befähigung und poetische Kraft zu solchem Werk Solger sich liebevoll getäuscht hat,“ fühlte sich zur Abfassung vaterländischer Dramen angeregt; doch „seiner Poesie, die in allem andern so reich und herrlich ausgestattet ist, fehlt dazu“, wie Fr. Vischer¹⁴⁾ sagt, „der Charakter, der Mann“. Auch der überaus fruchtbare Ernst Raupach, der vor Jahren einen öffentlichen Aufruf in die Welt schickte, um Mitarbeiter zu gewinnen an dem großen Werke, die deutsche Geschichte in hundert Dramen zu bearbeiten, hatte die Schwierigkeiten, einen Cyklus historischer Dramen des heiligen römischen Reiches deutscher Nation abzufassen, doch gewaltig unterschätzt und ist mit seinen sechzehn Hohenstaufentragödien gänzlich gescheitert. Grabbe's Hohenstaufentragödien: Barbarossa und Kaiser Heinrich VI., sind bis heutigen Tages beharrlich von der deutschen Bühne ausgeschlossen worden, ob mit Recht oder Unrecht, bleibe hier unerörtert. Der unglückliche Dichter wollte den Barbarossa lieber gemacht haben, als den Götz nebst Shakespeare's sämtlichen historischen Stücken. (Vergl. Grabbe's sämmtl. Werke IV, S. 439.) Auch Uhland und allen Späteren ist es nicht gelungen, etwas Besseres, Bedeutenderes in dieser Beziehung zu schaffen. Wie kann man diese immerhin auffallende Thatsache erklären? Unseres Bedünkens trifft Vilmar¹⁵⁾ das Richtige, wenn er sagt: „Zu vaterländischen Schauspielen gehört vor allem eine unbefangene, großartige Auffassung der historischen Verhältnisse; es gehört aber dazu auch Liebe zu diesem Gegenstande, wie sie ein Shakespeare, ein Lessing, ein Goethe, ein Schiller hatten; es gehört endlich dazu, daß man selbst etwas, nicht allein äußerlich, sondern innerlich erlebt und zwar mit dem Besten und Edelsten der Nation zusammen erlebt habe. Man hat früherhin gemeint, es habe unserer Zeit eine Veranlassung zu solchen Erlebnissen und Erfahrungen gefehlt; es haben jedoch die politischen Ereignisse der letzten fünfzehn Jahre einen irgend merklichen Fortschritt im Drama nicht zur Folge gehabt.“

Auch die historischen Schauspiele, welche einzelne Volksmänner unseres Vaterlandes, wie Luther, Hutten, Sickingen, Andreas Hofer u. a. auf die Bühne brachten, haben keine Erfolge zu verzeichnen gehabt. Zacharias Werner, „der excentrische und unklare Vater der Schicksals-tragödie“ mit ihrem hohlen Pathos schrieb einst: „Die Weihe der Kraft“,

worin Dr. Luther ein wahrer Phrasenheld ist, so daß Jean Paul in seiner eigenthümlichen Ausdrucksweise dieses Stück einen „zerflossenen Fratzenschatten“ genannt hat. Dagegen haben in den letzten Jahren drei ernste Männer es sich angelegen sein lassen, den trotz Professor Janssen in Frankfurt größten religiösen und ethischen Genius, den Deutschland hervorzubringen von Gott gewürdigt worden ist, dem deutschen Volke auf der Bühne vorzuführen. Otto Devrient verfaßte nach staunenswerthen theologischen und historischen Studien: „Luther, ein historisches Charakterbild“; Hans Herrig: „Luther, ein kirchliches Festspiel“; ¹⁶⁾ Trümpelmann ein Festspiel: „Luther und seine Zeit.“ Diese Stücke sind in vielen Städten unseres Vaterlandes mit beispiellosem Erfolge aufgeführt worden.

Ob die dramatische Darstellung unserer nationalen Geschichte uns noch vorbehalten ist, läßt sich nicht sagen; in Frankreich hat bekanntlich die romantische Schule im neunzehnten Jahrhunderte dem nationalhistorischen Drama reiche Pflege angedeihen lassen; doch laufen dabei auch eine Menge historischer Spektakelstücke, die bald vom *petit corporal*, bald von republikanischen Helden handeln, mit unter.

Nach dieser Digression wenden wir uns zu der zugestandener Maßen bedeutendsten unter allen Historien Shakespeare's, zu Richard III. Dieses Drama bildet den Schlußstein des imposanten Historienbaues, ist aber an und für sich ein gewaltiges Ganze, nicht nur durch die geschlossene großartige Komposition, sondern vornehmlich durch die schneidige Charakteristik, namentlich der prägnanten Individualität des Helden der Tragödie.

Ueber die Zeit der Abfassung dieses Trauerspiels herrscht bis heute noch keine völlige Uebereinstimmung. W. König ¹⁷⁾ setzt sie in die Zeit von 1591—92, Malone in das Jahr 1593, Chalmers, 1596, Drake und Fleay, 1595; Delius neigt sich Malone zu und will das Stück „schwerlich viel später“ angesetzt wissen, da es von Francis Meres in seinem im Jahre 1598 erschienenen und für die Chronologie der Werke Shakespeare's so wichtigen Buche: *Palladis Tamia, Wits Treasury; being the Second Part of Wits Commonwealth* (London), das ein Verzeichniß der Dramen des Dichters enthält, welche bis zu dem genannten Zeitpunkte bereits im Druck vorlagen, unter Shakespeare's Tragödien an zweiter Stelle erwähnt wird, während er des offenbar Richard vorausgehenden Heinrich VI. keine Erwähnung thut. ¹⁸⁾ Karl Elze ¹⁹⁾ konstatiert, daß 1587 drei Quartos, sämmtlich ohne des Dichters Namen erschienen seien, unter diesen auch Richard III. und zwar unter folgendem Titel:

The Tragedy of King Richard the Third. Containing, His treacherous plots against his brother Clarence: the pittiefull murther of his innocent nephewes: his tyrannicall usurpation: with the whole course of his detested life, and most deserved death. As it hath beene lately Acted by the Right honourable the Lord Chamberlaine his servants. At London, Printed by Valentine Sims, for Andrew Wise, dwelling in Paules Church-yard, at the signe of the Angell. (1597, 47 Bl.)

Exemplare hiervon befinden sich in der Bodleiana und in Capell's Collection. Der Name des Dichters wurde erst im nächsten Jahre auf der zweiten Quarto (gleicher Verlag, doch anderer Drucker) hinzugefügt. Die folgenden Quartos (bis zu der im Jahre 1623 erschienenen Folio, der Gesamtausgabe der Dramen des Dichters, welche unter dem Titel veröffentlicht wurde: *Mr. William Shaksperes Comedies, Histories and Tragedies. Published according to the Two Originall Copies. London, Printed by Isaac Jaggard and Edward Blount 1623*, der weitere Ausgaben 1632, 1664 und 1685 nachfolgten) erschienen an der Zahl sieben und zwar in den Jahren 1597, 1598, 1602, 1605, 1619 und 1622, sind aber fälschlich als *newly augmented* bezeichnet. Malone hielt den Quarto-Text für den besseren, Steevens und neuerdings Delius erklären sich zu Gunsten der Folio. Der berühmte Shakespeare-Lexikograph Alexander Schmidt ²⁰⁾ vertritt die Ansicht, daß die Quartos aus Theater-Nachschriften entstanden seien, nicht aus Abschriften des Original-Manuskriptes — wie denn schon die Vorrede der ersten Folio-Ausgabe die sämtlichen Quarto-Ausgaben als *stolen and surreptitious copies* bezeichnet. Doch ist schon die Quarto-Ausgabe von 1597 bedeutend sorgfältiger revidiert, so daß die Abweichungen zwischen Quarto und Folio selten werden, wie dies Delius ausführt. ²¹⁾ Keineswegs aber rühren diese Verbesserungen von Shakespeare selber her; denn die Folio-Editoren erwähnen ausdrücklich, daß sich in des Dichters Manuskript kein ausgestrichenes Wort gefunden habe. ²²⁾ Es kann also jetzt als ausgemacht gelten, daß die Folio-Ausgaben den eigentlichen Text enthalten, wie er handschriftlich in Shakespeare's Theaterbibliothek aufbewahrt wurde. ²³⁾ Soviel über Ausgabe und Text. Wir wenden uns zu dem Stoffe.

Daß Shakespeare ein in ziemlich hohem Ansehen stehendes Theater schon vorfand, haben wir schon oben mitgeteilt. Die Behauptung John Dryden's, des Dichters und Kunstrichters der Restaurationsperiode, daß er (Shakespeare) die Bühne „bei uns geschaffen“

habe, welche sich in der Widmung von dessen Juvenal-Uebersetzung vom Jahre 1692 findet, ist mithin nicht stichhaltig und schon längst von Gerstenberg, Tieck u. a. widerlegt worden. Aber auch bezüglich der Auswahl seines Stoffes verfuhr Shakespeare nach seiner Art unbekümmert darum, daß ein anderer denselben schon bearbeitet hatte. So haben wir denn auch den dritten Richard in mehreren dramatischen Behandlungen.²⁴⁾ 1579 wurde nämlich in St. John's College zu Cambridge von den Studenten ein lateinischer *Richardus Tertius* von Dr. Legge mit Beifall aufgeführt,²⁵⁾ und ein englisches Trauerspiel gleichen Inhalts erschien 1594 unter dem Titel:

The True Tragedie of Richard the Third: Wherein is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two young Princes in the Tower. With a lamentable ende of Shore's wife, an example for all wicked women. And lastly, the conjunction and joyning of the two noble Houses, Lancaster and Yorke. As it was playd by the Queene's Majesties Players. London, printed by Thomas Creede, and are to be sold by William Barley etc. 1594.

Beide Werke wurden von Baron Field für die englische Shakespeare-Gesellschaft (1844) herausgegeben. Ob Shakespeare dieses Stück überhaupt gekannt hat, läßt sich nicht erweisen.²⁶⁾ Collier sagt darüber: «*We cannot trace any resemblance but such as were probably purely accidental* (Benutzung gleicher Geschichtsquellen) *and are merely rival.*» Ebenso urtheilt Halliwell. Doch selbst der Shakespeare'sche Richard sollte noch keinen dramatischen Abschluß dieses Stoffes bedeuten; denn im Jahre 1602, also noch bei Lebzeiten des Dichters, erhielt Ben Jonson von Henslowe einen Vorschuß von zehn Pfund für ein Drama Richard Crookback, das er schreiben sollte und wollte, um seinem Freunde Konkurrenz zu machen.²⁷⁾ Außerdem haben wir noch eines im Jahre 1614 veröffentlichten Gedichts: *The Ghost of Richard the Third*, zu gedenken, welches nach seinem vollen Titel das bis dahin in Chroniken, Dramen oder Gedichten Dargestellte stofflich überbieten sollte. Oechelhäuser vermuthet, daß Christopher Brooke der Verfasser ist; Collier wird in seiner Vorrede zu dem 1844 veranstalteten *Reprint* des *Ghost of Richard* durch die beiden ersten Strophen in der zweiten Abtheilung des Gedichtes, welche von einem Dichter sprechen,

*That writ my storie on the Muse's hill
And with my actions dignified his pen,*

auf Shakespeare als Verfasser zu schließen veranlaßt.²⁸⁾ Endlich sei

noch auf eine Bühnenbearbeitung des Shakespeare'schen Trauerspiels verwiesen, welche der Schauspieler und Poeta laureatus Georg's II. im Jahre 1700 besorgt hat. Die englischen Kritiker des vorigen Jahrhunderts, Steevens, Malone, Johnson, denen Friedrich Vischer ²⁹⁾ die Fähigkeit überhaupt abspricht, ein gesundes Urtheil in Sachen der Kunst abzugeben, woran gewiß ihre verkehrte französische Geschmacksrichtung schuld war, wissen dies Stück nicht genug zu rühmen, das Hazlitt ³⁰⁾ als ein *patchwork*, als *a disgrace to the English stage* bezeichnet hat. Cibber strich in seiner Bühnenbearbeitung die Erzählung von Clarence's Traum, sein Gespräch mit den Mördern, also die ganze vierte Scene des ersten Aufzuges, das Gespräch der greisen Herzogin von York mit den Kindern des Ermordeten (II, 2), die für die Zeichnung der historischen Situation so höchst interessante Unterhaltung der Bürger (II, 3); die hochpoetische Rolle der Margarethe wurde gleichfalls ausgemerzt u. s. w.

In neuerer Zeit haben Dingelstedt und Eduard Devrient, denen sich der geistreiche Shakespeare-Kenner Fr. von Bodenstedt zugesellt hat, Bühnenbearbeitungen Shakespeare'scher Stücke herausgegeben; unter den Historien befindet sich auch unser Stück, Richard III. ³¹⁾ Bekanntlich fand im Jahre 1864 in Weimar eine Gesamtdarstellung der Historien bei Gelegenheit der Shakespeare-Jubelfeier statt. Die geschichtliche Großartigkeit und die poetische Fülle dieser Stücke bewirkte bei dem gebildeten Publikum eine nachhaltige Begeisterung. ³²⁾

Wir wenden uns zu den Quellen. Oben ist schon angedeutet worden, daß der englische Dramatiker den geschichtlichen Stoff zu sehr geringem Theile aus der 1548 erschienenen Hall'schen, fast ganz aus der 1577 veröffentlichten Holinshed'schen Chronik geschöpft hat, die ihrerseits nach Pauli's Urtheil nichts ist als eine kritiklose Compilation älterer Chronisten und Monographen. Als interessant verdient die Thatsache hervorgehoben zu werden, daß Holinshed uns eine doppelte Darstellung des Charakters Richard's giebt; denn er verläßt vom Tode Eduard's IV. an seine bisherigen Quellen und legt das in lateinischer Sprache etwa 24 Jahre nach Richard's Tode geschriebene Geschichtswerk des Sir Thomas More zu Grunde, ³³⁾ das, obschon neben der Chronik von Croyland und Fabyan eine der wichtigsten Quellen zur Geschichte Richard's, natürlich keinerlei Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben kann. ³⁴⁾ Nach Oechelhäuser empfing More seine Mittheilungen vom Kardinal Morton, der als Bischof von Ely im Drama vorkommt und, wie geschichtlich feststeht, einer der thätigsten Verschwörer zum Sturze Richard's war. Die lancastr-

sche Neigung More's und seine Animosität gegen Richard stehen außer allem Zweifel. ³⁵⁾ Shakespeare zeichnet sodann den traditionellen Richard, sowie er sich im Volksbewußtsein festgesetzt hatte, gewiß nicht zum Vortheil seines Helden. Er betrachtete die Geschichte, nach dem Freytagschen Ausdrucke, nur „als den Rahmen, in welchen er seine glänzenden Farben, die geheimsten Offenbarungen der Menschennatur hineinmalt“. Die einfachen, treuherzigen chronikalischen Berichte, die er mit dichterischer Autonomie behaglich spielend, je nach Eingabe seines intuitiven Kunstsinns veränderte, behandelte er lediglich als rohen Stoff.

Daß der Dichter überhaupt ein Recht habe, die Fakta zu modifizieren, wird fast ohne Widerspruch zugestanden. ³⁶⁾ Lessing, „der seine Gedanken unter der Feder reif werden ließ“, macht im 23. Stücke der Hamburgischen Dramaturgie zu den im 19. Stücke von der Freiheit des Dichters der Geschichte gegenüber aufgestellten Sätzen die nothwendige Einschränkung, daß der Dichter die von ihm veränderten Fakta nicht in Widerspruch setzen dürfe mit dem Charakter des Helden. Jedoch gelingt es ihm nicht recht, uns davon zu überzeugen, daß die geschichtlichen Charaktere eine größere Heiligkeit und Untastbarkeit verdienen als die geschichtlichen Thatsachen. Ein näheres Eingehen auf diese interessante Frage müssen wir uns leider versagen und uns damit begnügen, die drei Forderungen aufzustellen, die wir an jeden historischen Dramatiker zu stellen berechtigt sind, und die Shakespeare in dem glänzenden Drama, das uns gleich beschäftigen wird, erfüllt.

Der Dichter darf zunächst, auch wenn er, wie Schiller in seiner Abhandlung „Ueber die tragische Kunst“ fordert, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst, d. h. dem strengen Gesetze der Naturwahrheit (welche er, im Gegensatz zu der historischen, die poetische Wahrheit nennt) unterordnet, und es beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst verriethe, den Dichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen, doch auch den Geist der Geschichte nicht geradezu verfälschen, ³⁷⁾ wenn er den Stoff, um die geschichtlichen Charaktere dramatisch wirksam zu machen, auch noch so sehr umgestalten darf. Daß Shakespeare im großen Ganzen die geschichtliche Treue auch im Interesse der poetischen Wahrheit gewahrt hat, dürfte unzweifelhaft sein, auch wenn man ihm so und so viele Inkorrektheiten im historischen Detail mit allzu pedantischer Altklugheit nachrechnet und zur Last legt.

Der historische Tragiker muß zweitens unser sittliches Gefühl

befriedigen, was der Historiker, dessen Griffel auch unverdiente, schreckliche Verhängnisse berichten muß, welche sich mit unserm sittlichen Gefühl in Widerspruch setzen, ja dasselbe empören, nicht immer zu leisten vermag. Auch dem religiös gestimmten Gemüthe bietet der Weltlauf im Großen. (wo oft die deutlichen Proben der Regel, nach welcher wir zwischen Uebel und Schuld ein organisches Verhältniß von Grund und Folge gesetzt fordern müssen, umgeben sind von einem undurchsichtigen Gewebe gerade entgegengesetzter Fälle) als auch die Erfahrung des täglichen Lebens im Kleinen, doch auch der Schwierigkeiten nicht wenige, die sich dem Glauben an das Walten einer göttlichen Gerechtigkeit entgegenthürmen. Deshalb verlangt Lessing im 79. Stücke, daß sich der Dichter von der Geschichte losreiße, wenn blindes Geschick und Grausamkeit im Drama allzu verletzend für unser Gefühl zu walten scheinen. „Was auch geschieht, es wird seinen guten Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte der Dichter ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo Eins aus dem Andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derentwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen u. s. w.“ Verfährt aber der Tragiker demgemäß, so wird er nicht nur, um mit G. Freytag zu reden, „die idealen Forderungen erfüllen, welche Gemüth und Urtheil gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben“; sondern er stärkt uns auch in der Ueberzeugung, daß die Menschheit den ihr von Anfang gesetzten Zweck verwirklichen werde, ohne den uns das Dasein als ganz und gar widersinnig erscheinen müßte. So schützen wir unser Mark vor der Austrocknung durch die versengende Glut des Sciroccos der Ueberkultur, des Pessimismus à la Schopenhauer-Hartmann, der das erhabene Schauspiel der Weltgeschichte mit einer Farce endigen läßt und nichts zu bieten weiß, als die traurige Perspektive eines Nirwana, in dem alles ohne Unterschied traumlos schlummert, wonach die pessimistischen Philosophen, welche doch das Bewußtsein des Elendes, die Einsicht in die illusorische Beschaffenheit der Güter des Lebens zu steigern sich beleißigen, um sich aus

dem „wahnwitzigen Carneval des Daseins“ zu retten, mit noch heftigerer Sehnsucht verlangen würden, wären sie nicht inkonsequent genug, an dieses Leben ausschließlich den eudämonistischen Maßstab anzulegen. — Doch wie einst der Philosoph Hegesias in Alexandria unter Ptolemäus Lagi den Tod als Befreiungsmittel von diesem elenden Erdenleben in so verführerischer Weise pries, daß viele seiner Zuhörer sich tödteten, und der König die Vorträge verbot, so vertheidigt unter uns neuerdings der bekannte Berliner Professor Friedrich Paulsen den Selbstmord (System der Ethik, S. 463 ff.). — Führt uns der Dichter das Walten der göttlichen Gerechtigkeit auf „den Brettern, die die Welt bedeuten“ vor, so ist das ein wirksames Mittel gegen pessimistische Geistesverödung und Mattherzigkeit. Mit Recht sagt daher Lambeck: . . . „In der Erscheinung göttlicher Gerechtigkeit bezeugt sich uns die Thatsache, daß es etwas Höheres giebt als das bloße Sein, daß der Stoff dem Gedanken unterthan ist, und nur gesetzt, den absoluten Zweck der Welt zu realisieren. Wenn wir sehen, wie menschliche Willkür unterliegt und das Böse nur dazu dient, dem Guten den Weg zu bereiten, so erheben wir uns zu der beseligenden Hoffnung, daß, wie hier auf engem Raume, so auch werde in der ganzen Weltentwicklung das Vernünftige den Sieg erringen.“³⁸⁾

Endlich müssen wir drittens an den historischen Dramatiker die Anforderung stellen, daß er uns keine dialogisierte Geschichte gebe (wir wollen unsere Geschichtskennntnisse nicht durch ihn bereichern), sondern daß er uns in die geheimnißvollen Tiefen des Menschengeistes einführe, der in der Geschichte zur Bethätigung, Entwicklung und Ausgestaltung kommt. „Wir verlangen von der tragischen Kunst Offenbarungen des Menschengeistes, wie sie nur in geweihten und erhöhten Augenblicken sich unserm Auge erschließen. Je mehr sie das thut, je reichlicher und voller giebt sie uns Wahrheit.“³⁹⁾ Und wenn die geschichtliche Forschung niemals das erreicht, zu dem das, was der Held thut und schafft, nach dem geistvollen Ausdrucke Droysen's, „nur die Peripherie ist, nur Stücke der Peripherie, von denen uns in der Ueberlieferung nur Fragmente enthalten sind“ (Droysen, Gesch. Alexander d. Gr. 3. Aufl. 1880, S. 173), so soll uns also der Dramatiker das innerste Wesen seiner Persönlichkeiten aufschließen, so daß wir, nachdem unser nachschaffender Sinn angeregt worden ist, und aus dem, was der Dichter oft nur mit wenigen Worten anzudeuten braucht, ein „reich ausgestattetes Bild herausgewachsen ist, in welchem wir eine Fülle von charakteristischem

Leben empfinden“, ⁴⁰⁾ mit den Worten der Gertrud, die ihrem Gatten seine Sorgen und Hoffnungen von der Stirne abliest, sagen können:

Mein Innerstes
Kehrst du an's Licht des Tages mir entgegen,
Und was ich mir zu denken still verbot,
Du sprichst's mit leichter Zunge kecklich aus. ⁴¹⁾

Sind die historischen oder chronikalischen Dramen von Shakespeare geschaffen worden als ein großes dramatisiertes Nationalepos, unter dessen einzelnen Stücken also eine vom Dichter beabsichtigte, bewußte Einheit bestände, die nicht zu deuten sei aus dem Umstande, daß darin ein innerlich zusammenhängender Zeitraum der englischen Geschichte behandelt würde oder ihre Erklärung fände in der Entlehnung des gesammten historischen Materials aus derselben Quelle, der Holinshed'schen Chronik? Ulrici ⁴²⁾ erblickt in den genannten Dramen einen in sich abgeschlossenen Cyklus. Er rühmt dem Shakespeare nach, „er habe zuerst das wahre Wesen des historischen Dramas, die Nothwendigkeit seiner cyklischen Beschaffenheit erkannt und in mustergiltiger Form zu verwirklichen gesucht.“ Es gelingt jedoch dem verdienten Shakespeare-Forscher nicht recht, in dem alle Königsdramen umfassenden „einzigen Drama“ Einheit der Handlung und dramatischen Struktur nachzuweisen, ohne der außerordentlichen Grundverschiedenheit der rein poetischen Motive zu gedenken, die in den „beiden Tetralogien“ ⁴³⁾ wirksam sind. A. W. v. Schlegel, der so lange Jahre mit glänzendem Erfolge die Führerschaft der ästhetischen Shakespeare-Kritik inne hatte, der unübertroffene Uebersetzer der Königsdramen, hat unsers Erachtens in dieser Frage das treffendste Wort gesprochen, wenn er diese Historien als eine „dramatische Epopöe“ bezeichnet hat. Die dramatische Konzentrierung läßt in der That in den Historien, aber am wenigsten in Richard III., zu wünschen übrig und an ihrer Stelle haben wir zuweilen epische Breite und Weitschweifigkeit. Der ungeheuere Stoff (die dargestellte Epoche umfaßt nahezu hundert Jahre) machte die strenge Einheit der Handlung zu einer Unmöglichkeit; dafür haben wir aber die Einheit des politisch-nationalen Gedankens und die der sittlichen Vergeltungsidee.

Die Historien, dieses Riesentrauerspiel oder, wie es Ulrici bezeichnet, diese fünftaktige Tragödie, stellen jene wichtige Periode der englischen Geschichte dar, in welcher der mittelalterliche Feudalstaat unter furchtbaren inneren Zerrüttungen zusammenbrach, wo das monarchische Prinzip über den Feudalismus siegte, und das Gemeinwesen

eine ganz neugestaltete Verfassung erhalten sollte. Diese blutige Zeit, in der, um mit den Worten Albanien's an Goneril zu reden, „die Menschheit zum Würger an sich selbst ward,“ grub sich unauslöschlich in das Gedächtniß der folgenden Geschlechter, so daß der Dichter, namentlich bei der Konzeption des Hauptcharakters unsres Stückes, zum Theil auch unter dem Einflusse dieser volksthümlichen Tradition stand.

Wir sehen hier von den übrigen Historien ab und betrachten nur diejenigen Dramen, welche uns den Kampf der Rosen, der beiden feindlichen Häuser Lancaster und York, darstellen. Es ist schon oben bemerkt worden, daß Shakespeare die Ueberlieferung der altenglischen Bühne festhielt und in den Fußstapfen Marlowe's wandelte, insofern er dieses Ringen der beiden Geschlechter um die Königsherrschaft als Rachetragödie dargestellt hat, doch so, daß alles, wie Lessing im 73. Stücke der Hamburger Dramaturgie sich ausdrückt, „nach den großen Maßen des historischen Schauspieles zugeschnitten ist, das sich zu der Tragödie französischen Geschmacks etwa verhält wie ein weitläufiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring.“ Hier haben wir königliche Geschlechter, zwischen denen der Geist unbezähmbarer Ehrsucht und unersättlicher Rachgier in unheimlichster Gestalt entfesselt ist; der Kampfpreis ist die Krone; beide sich auf Tod und Leben befehdenden Parteien zählen die herrlichsten Helden aus den normannischen Adelsgeschlechtern zu ihren Vorkämpfern; das Volk allerdings steht fast ganz abseits, unthätig und stumm.⁴⁴⁾ Diese Kämpfe bilden die historische Grundlage für die beiden letzten Theile von Heinrich VI. und Richard III. Wenn schon der zweite und dritte Theil des erstgenannten Schauspiels im Gegensatz zu dem ersten Theil desselben die unverkennbaren Züge der Meisterhand tragen, und der Dichter hier auch „über den wüst dahin stürmenden Titanen den Platz des olympischen Herrschers behauptet, in reiner unzugänglicher Höhe, gewillt und im Stande, den Frevler zu zerschmettern, sobald sein Toben sich gegen die sittliche Weltordnung wendet,“ so ist doch Richard III. das bedeutsamste dieser Dramen, das mit tragischen Motiven geradezu gesättigte Trauerspiel ein großartiges architektonisches Meisterwerk, das unstreitig zu dem Machtvollsten gehört, was die dramatische Kunst je geschaffen. Selbst Rümelin⁴⁵⁾ nennt das Stück „eine glänzende Ausnahme,“ und in der That an Macht und Ursprünglichkeit ist es fast unvergleichlich. Freytag rühmt die Tragödie als „Muster eines festen Baus“. Bei Besprechung der Abfassungszeit haben wir schon erwähnt, daß

Richard III. den Markstein bildet zwischen den Jugendarbeiten des Dichters und den unsterblichen Werken der Glanzperiode. Schon zu des Autors Lebzeiten wurde das Stück mit dem größten Bühnenerfolg, besonders durch die Darstellung der Rolle Richard's durch den genialen Schauspieler Burbadge, der mit Shakespeare befreundet war, aufgeführt; die Rolle des trotz seiner abstoßenden Bosheit fesselnden Helden, des gigantischen Bösewichts, ist eine Lieblingsrolle englischer und deutscher Schauspieler bis auf diesen Tag geblieben. Da Benedix⁴⁶⁾ und selbst Rümelin⁴⁷⁾ (über dessen Kritik Fr. Vischer⁴⁸⁾) sich dahin ausspricht, daß er sagt: „Alle echte Deutung beruht auf Gesundheit der ersten Aufnahme in Anschauung und Gefühl. Rümelin nennt allerdings Richard III. eine glänzende Ausnahme unter Shakespeare's Historien, geht aber mit solcher Schärfe vor, daß vom Glanz nichts übrig bleibt“ —) die „Shakespearomanie“ aus großer Verehrung für Schiller und Goethe bekämpfen, auch wohl um das von den Romantikern an den letzteren begangene Unrecht Shakespeare entgelten zu lassen, so möchte es angezeigt sein, gerade über dieses Stück das Urtheil der beiden Koryphäen unsrer deutschen Literatur zu hören.

Schiller schreibt: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, die mich nun, nach Beendigung Richard's III. mit einem wahren Staunen erfüllen. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüßte in diesem Augenblicke nicht, ob selbst ein andres ihm den Rang streitig machen kann. Die großen Schicksale, ausgesponnen in den vorhergehenden Stücken, sind darin auf eine wahrhaft große Weise geordnet, und nach den erhabensten Ideen stellen sie sich neben einander. Alles ist darin energisch und groß. Einé hohe Nemesis waltet durch das Stück in allen Gestalten; man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende.“⁴⁹⁾

Goethe aber schreibt im „Wilhelm Meister“ folgende schwungvolle Worte seiner köstlichen Prosa über des Briten historische Dramen: „Ich erinnere mich nicht, daß ein Buch, ein Mensch oder irgend eine Begebenheit des Lebens so große Wirkungen auf mich hervorgebracht hätten, als Shakespeare's Stücke. Sie scheinen ein Werk eines himmlischen Genius zu sein, der sich den Menschen nähert, um sie mit sich selbst auf die gelindeste Weise bekannt zu machen. Es sind keine Gedichte. Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuern Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert.“
