

Werk

Titel: Anmerkungen

Autor: Müller, Hermann

Ort: Weimar

Jahr: 1891

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0026|log21

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Tieck führt in dem erwähnten Gedichte Shakespeare als schlafenden Knaben vor. Titania und die Elfen haben ihn bereits mit ihren Gaben beschenkt, da empfängt er auch von Oberon den Ernst, die Kühnheit und die Gewalt:

Ich schütte diesen zaubervollen Tropfen
Auf dich herab und deine Brust durchströme
Die hellste, flammendste Begeisterung, der
Gedanken höchster Flug durchbreche alles,
Was dir entgegentritt, werf' alles nieder
Und überspringe jede Kluft mit Kühnheit.
Dein Genius überfliege jede Grenze,
Dein Geist belausche in der Erde Schlünden
Der Zauberei Geheimniß, hebe sich
Zum Himmel auf. Du wirst dich oft erfreu'n
Beim nächtlichen Gewitter, wenn der Sturm
Die Eichen von den Bergen reißt, in's Thal sie wirft.
Du wirst mit frohem Muth die Schrecken der Natur
Anblicken; freudig wird dein Busen klopfen,
Wenn du am jähren Abgrund stehst und unter dir
Der kochenden Gewässer wildes Brausen
Verhallt. — O singe, wie vor dir noch keiner sang,
Wie nach dir nimmer einer singen wird.
So glänze du, der strahlenreichste Diamant,
So lebe von Jahrtausenden gepriesen.
Die Ewigkeiten wird dein Ruhm durchleben
Mit immer frischer Jugend, und der spät'ste Enkel
Wird mit Entzücken dein gedenken.

Anmerkungen.

¹⁾ Anfänglich wurden die altklassischen Stücke überhaupt in Uebersetzung ohne Weiteres aufgeführt. Uebersetzer wie Gascoigne, Jasper Heywood, Kinwelmarsh, d'Yrlverton, Alexander Nevyle und John Studley nebst Thomas Nuce gestatten sich allerdings große Freiheit dem Texte gegenüber; sie paraphrasierten einfach, wenn die Uebersetzung nicht recht glücken wollte; auch anderweitige Aenderungen, wie das Hinzufügen von Chören, Monologen, ja ganzen Scenen, wurden unbedenklich vorgenommen. Es mag noch erwähnt werden, daß die Königin Elisabeth einen Theil des Hercules Oetaeus übersetzt hat. 1566 erschien der ganze Seneca in englischer Sprache und 1579 von Sir Thomas North die englische Uebersetzung des Plutarch, des „biographischen Shakespeare der Weltgeschichte,“ freilich nicht

nach dem griechischen Original, sondern nach der französischen, von dem gelehrten Bischof von Auxerre im Jahre 1559 herausgegebenen Uebertragung.

²⁾ Teuffel, Gesch. der röm. Lit. Leipzig 1882. S. 602.

³⁾ Gervinus, Shakespeare I, S. 123.

⁴⁾ *The reluctant pangs of abdicating royalty in Edward furnished hints which Shakespeare scarce improved in his Richard II., and the deathscene of Marlowe's king moves pity and terror beyond any scene ancient and modern with which I am acquainted* (mitgetheilt in Shaw's Hist. of Engl. Lit. London 1872. S. 132).

La scène de l'emprisonnement d'Edouard, celle de son abdication, celle de sa mort enfin sont d'une grande énergie; et si, dans ce dernier tableau, la situation ramène le poète à son goût naturel pour les spectacles de souffrance matérielle et d'angoisse funèbre, il y porte du moins une éloquence pathétique. (Villemain, Etudes de littérature ancienne et étrangère, Paris 1884. S. 219.)

⁵⁾ Wenigstens ist der Gorboduc die erste in dem zehnsilbigen tonjambischen Blankvers geschriebene Tragödie. Angewendet wurde der Vers zuerst von dem Earl of Surrey († 1547) in seiner Uebersetzung des zweiten und vierten Buches der Aeneide. (Vergl. Gustav Körting, Encycl. und Methodol. der engl. Phil. Heilbronn 1888. S. 384.)

⁶⁾ Gervinus, der nach dem Urtheile Varnhagen's „sehr viel weiß, aber wenig versteht,“ irrt, wenn er mit sichtlichem Behagen seine Meinung dahin abgibt, Shakespeare suche nicht allein die Beziehung auf die Religion nicht, sondern er gehe ihr selbst bei sehr nahen Gelegenheiten systematisch aus dem Wege, oder er ließe, was die Religion von Seiten des Glaubens und der Sitte bedeute, in seinen Werken ganz bei Seite in dem Sinne, wie Schiller das Christenthum darum preist, daß es das starre Gesetz aufhebe und an dessen Stelle freie Neigung setze, sei Shakespeare's Moral eine christliche, seine Sittenlehre sei wesentlich menschlich und er könne in dieser Hinsicht ganz den Alten gleichgestellt werden. — Dagegen bemerkt treffend Kaim (Shakespeare's Macbeth; eine Studie. Stuttg. 1888. S. 18), daß der Dichter nicht nur rein menschlich, in der Weise der alten oder modernen Philosophie, für das Sittengesetz eintritt und es am Ende triumphieren läßt, sondern daß er mit den Grundwahrheiten des Christenthums rechnet. Seine Verbrecher mißhandeln nicht nur ein sittliches, sondern auch ein religiöses Bewußtsein, ohne es ganz ersticken zu können, während jene anderen (die guten und gesunden Charaktere) es klar aussprechen, über ihnen, den sichtbaren Vor-

kämpfen und Rächern der sittlichen Weltordnung, stehe immer noch der Herr des Weltprozesses, der früher oder später menschlicher Vermessenheit mit einem „Bis hierher und nicht weiter!“ Halt gebiete und den Fluch der bösen That wieder in Segen verwandle.

⁷⁾ Heinrich von Kleist, für den Shakespeare „das kulminierende Gestirn seiner Bildung“ war, (Gottschall, die deutsche Nationallit. I, S. 326) folgte kühnen Schritten den Spuren des Briten; sein erstes Drama: „Die Familie Schroffenstein“ ist eine Tragödie der Rache. — Sein „Prinz von Homburg“, dieses Kleinod der deutschen Literatur, athmet ganz Shakespeare'schen Geist.

⁸⁾ *London is the fountaine whose rivers flowe round about England*, heißt es in Pierce Pennilesse his Supplication to the Devil (ed. Collier, 41), dem bekannten Pamphlet von Thomas Nash.

⁹⁾ Vgl. Gervinus, Shakespeare II, S. 510—524.

¹⁰⁾ „Eine gewaltige Lebensfreude durchdrang die Bürger im Siegesjubel, sie fühlten sich muthig zu allem Tüchtigen und Großen, und auf den Wellen dieser Begeisterung wiegte sich der vierundzwanzigjährige William Shakespeare; da gewann er wie einst Aeschylus die eigene Erfahrung vom Walten der sittlichen Weltordnung, und gleich jenem die Weihe für das Prophetenthum derselben.“ Vgl. M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit. Leipzig 1871. Bd. IV, S. 444.

¹¹⁾ L. Tieck's Schriften. XVIII, S. 68.

¹²⁾ Vgl. M. Koch, Helferich Peter Sturz. Mit Benutzung handschriftlicher Quellen. München 1879. S. 140 ff.

¹³⁾ Solger, Nachgel. Schriften und Briefwechsel. I, S. 269.

¹⁴⁾ Fr. Vischer, Kritische Gänge. Neue Folge II, S. 9.

¹⁵⁾ Vilmar, Gesch. d. deutsch. Nat.-Lit. 19. Aufl. Leipzig 1879, S. 483.

¹⁶⁾ Dr. Oertel urtheilt darüber in einer Broschüre: Die literarische Strömung der neusten Zeit: „Groß und markig, lebendig und packend ist dies Lutherspiel wie kein anderes.“

¹⁷⁾ W. König, Ueber den Gang von Shakespeare's dichterischer Entwicklung und die Reihenfolge seiner Dramen nach demselben. Jahrbuch X, S. 220.

¹⁸⁾ a) Max Koch, Einl. zu Richard III. Sh.'s dram. Werke, Cotta'sche Ausgabe. Bd. VI, S. 114.

b) Sträter dagegen setzt Richard II. und III. vor die übrigen historischen Stücke und tritt für das Jahr 1595 ein. Er bezeichnet die beiden Dramen als Uebergangsformen. „Der Dichter verläßt den

italianisierenden Stil der zweiten, und es beginnt der eigentlich historische und realistische Stil der dritten Periode.“ (Vgl. Herrig's Archiv, 65. Band, S. 384.)

c) Jedenfalls fällt es in die „Glanz- und Jubelzeit“ des Dichters, in die Periode freudig aufstrebender Manneskraft nach dem Suchen und Lernen, in das letzte Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, wo Shakespeare nach Solger's Ausdruck „an der Grenzscheide zweier Zeitalter stand. Zurück sieht er in alle Herrlichkeit, Größe und Kraft der Feudalwelt und des Ritterwesens und vorwärts in eine neue Welt der selbstbewußten Sittlichkeit“ u. s. w. (Solger, Nachgel. Schr. und Briefe. II, S. 561.) Daß Shakespeare im Jahre 1592 schon in sehr hohem Ansehen als dramatischer Dichter gestanden, ja, daß er sich auf den verschiedensten Gebieten der Dichtkunst hervorgethan haben muß, geht unzweideutig aus dem berüchtigten Pamphlet hervor, welches der von tödlicher Krankheit getroffene und in Noth und Elend verkommene Greene unter dem Titel verfaßt hat: *A Groat's Worth of Wit bought with a Million of Repentance*, (vgl. Dyce I, S. 28; auch Delius, Shakespeare I, S. 920). In dieser Schmähschrift, welche Villemain geistvoll die Bekenntnisse eines Kindes des sechzehnten Jahrhunderts genannt hat, warnt Greene seine Zunftgenossen, Marlowe, Lodge und Peele, vor der Ausbeutung durch die Schauspieler, dann fährt er fort: *Yes, trust them not: for there is an upstart crow beautified with our feathers, that with his 'Tygre's heart wrapt in a Players hyde', supposes hee is as well able to bombast out a Blanke verse, as the best of you: and beeing an absolute Johannes fac totum, is in his owne conceyt the onely Shake-scene in a Country.* Das parodierte Citat findet sich im dritten Theile Heinrich's VI. in der True Tragedie (A. I, Sc. 4), Cambridge Edition, S. 420, ist offenbar in satirischer Absicht geschrieben und giebt der Verbitterung Ausdruck, welche sich Greene's und seiner Freunde bemächtigt hatte, als Shakespeare's Einfluß zu überwiegen begann, er der einzige „Bühnenerschütterer“ im Lande war. Der Vers muß aber als Shakespeare'scher Vers hinlänglich bekannt gewesen sein, da sonst die darin liegende Pointe nicht verstanden werden konnte. — Was die Anschuldigungen des Pamphletisten betrifft, so bezeugte der Herausgeber selber (Chettle) dem angegriffenen jungen Dichter (*the other*) seine *honesty and uprightness of dealing* in einer besonderen Broschüre *Kind-Hart's Dream* (1592). Vgl. Delius, Shakespeare I, 926.

¹⁰⁾ Karl Elze, *William Shakespeare*, Halle 1876, S. 325 und 397.

²⁰⁾ Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vom Jahre 1880 unter dem Titel: Quartos and Folios.

²¹⁾ N. Delius, Abhandlung im 7. Jahrg. des Jahrb. S. 124—169: „Ueber den ursprünglichen Text des Königs Richard III.“ (1872), die Verteidigung seiner Aufstellungen in der Zeitschrift Anglia I, S. 565 gegen die Schrift von R. Koppel, Textkritische Studien über Shakespeare's Richard III. und König Lear. (Dresden 1877.) Auch Delius in der Vorrede zur 5. Aufl. seiner Shakespeare-Ausgabe (1882).

²²⁾ *He scarcely blotted a line*, lautet bekanntlich die von dem *rare Ben Jonson* bestätigte Aeußerung der beiden Schauspieler Heminge und Condell über des Dichters Art und Weise zu schreiben. Beide Männer sind die Herausgeber der ersten Folio.

²³⁾ Herrig's Archiv, Bd. 65, S. 401.

²⁴⁾ Elze, Shakespeare, S. 398.

²⁵⁾ Die Vertheidiger des Theaters gegen die fanatischen Angriffe der Puritaner, wie sie in Prynne's *Histrio-Mastix* (1633) uns entgegen-treten, rühmen diesem Stücke nach, daß bei dessen Aufführung „selbst der Tyrann Phalaris in seinem Herzen Rührung über die unmenschlichen Mordthaten verspürt haben würde.“

²⁶⁾ Essay über Richard III. von Wilhelm Oechelhäuser, Jahrbuch III, S. 118.

²⁷⁾ Ebenda, S. 120, Anmerkung.

²⁸⁾ Desgl.

²⁹⁾ F. Vischer, Kritische Gänge, S. 52.

³⁰⁾ Will. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, London 1817, p. 230.

³¹⁾ *Shakespeare's Historien*. Deutsche Bühnenausgabe von Franz Dingelstedt in 3 Bänden, Berlin 1867.

³²⁾ Ludwig Eckardt, *Shakespeare's engl. Hist. auf der Weimarer Bühne* (Jahrb. I, 362 ff.)

³³⁾ Wessel, *Richard III. in Shakespeare's Plays compared with Richard III. in History*. Eschwege, Progr. 1876, S. 2.

³⁴⁾ Horace Walpole, *Historic Doubts of the Life and the Reign of King Richard III. (1767)*. Walpole verfällt indessen in das entgegengesetzte Extrem und will Richard von allen Unthaten reinigen.

³⁵⁾ Jahrbuch III, S. 38.

³⁶⁾ Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Briefe von 7./4. 1797 und 20./8. 1799; Gespräche mit Eckermann I, 326; Lessing, *Hamb. Dram.*, bes. im 19., 23., 24., 87. und 95. Stück; Ulrici, *Shakesp.'s dram. Kunst*, 2. Aufl. S. 616 ff; Röscher, *Das Recht der Poesie in*

der Behandlung des geschichtl. Stoffes (Cyclus dram. Charakt. 2. Theil 1846); Vischer, Aesthetik § 400 und 848.

³⁷⁾ Zur Geschichtschreibung gehört nach Dr. Luther's Dictum „ein Löwenherz, um unerschrocken die Wahrheit zu sagen“; aber auch vom Dramatiker müssen wir verlangen, daß er ohne Tendenz und mit unbestechlichem Wahrheitssinn das poetische Recht der geschichtlichen Charaktere unangetastet läßt. Dagegen hat Dahn gefehlt, der Dichter und Historiker zugleich ist. Der Verfasser des rühmlich bekannten Werkes: Die Könige der Germanen, und des kulturgeschichtlichen Romans: Ein Kampf um Rom, hat in sein Drama: König Roderich, das im Winter 1874 erschien und, allerdings durch die Zeitverhältnisse begünstigt, gleich großes Aufsehen erregte, nach dem fast einstimmigen Urtheil der Kritik mit seinen derben Ausfällen gegen die Kirche, deren Repräsentanten ähnlich den Vertretern des Christenthums in Lessing's Nathan fast durchweg Ausartungen genannt werden müssen (selbst der reichstreue Bischof Gundemar ist „mehr Soldat als Priester“) ein zu starkes tendenziöses Element hineingebracht. Dahn's Darstellung der Kirche, die nach dem Urtheil Macaulay's gerade zu der Zeit, als die occidentalischen Reiche sich bildeten, „starke sittliche Schranken in den Staatsgesellschaften errichtete, die früher nur durch Muskelkraft und Verwegenheit regiert waren,“ als die Verkörperung der Herrschsucht und des Aberglaubens (denn von dem beseligenden und uns Staubgeborene adelnden Glauben des heiligen Evangeliums vernimmt man nichts) ist eine historische Ungerechtigkeit und eine Verdunkelung des Geistes der Geschichte.

³⁸⁾ Lambeck, Lessing's Ansichten über das Verhältniß der Tragödie zur Geschichte, kritisch dargestellt. Coblenz, Progr. 1885, S. 17.

³⁹⁾ Schulz, die hist. Tragödie und die geschichtl. Charaktere, Halle, Progr. 1876, S. 3.

⁴⁰⁾ Freytag, Technik des Dramas, S. 213.

⁴¹⁾ Wilhelm Tell, 1. Aufzug, 2. Scene.

⁴²⁾ Ulrici, Shakespeare's dram. Kunst, Gesch. und Charakteristik des Shakesp. Dramas, 3 Bde., Leipzig 1874. II, S. 406.

⁴³⁾ Nach Gervinus umfaßt die erste Tetralogie den Untergang Richard's II., (Richard II.) die Usurpation und Erhebung des Hauses Lancaster (die beiden Theile Heinr. IV. und Heinr. V.) und die zweite den Sturz des Hauses Lancaster und die Erhebung und den jähen Fall des Hauses York (die 3 Theile Heinr. VI., deren Echtheit von

der englischen Kritik früher bestritten, jetzt ausgemacht ist [Jahrb. I, 84] und Richard III.)

⁴⁴⁾ Hätte Rümelin (Shakespeare-Studien, 2. Aufl., S. 46, — die viele zutreffende Bemerkungen enthalten im Gegensatze zu dem wunderlichen Buche des sonst so belustigenden Komödienschreibers Roderich Benedix: Die Shakespearomanie, der, obschon er vor dem Autor des Macbeth einen ehrfurchtsvollen Schauer empfindet, es dennoch wagte, in seinem Alter jenes von der gesammten deutschen Kritik fast einstimmig verurtheilte „Vermächtniß an die deutsche Nation“ zu verfassen —) mit seiner Behauptung Recht, daß man die vielgerühmte Objektivität des großen Briten nicht aufrecht erhalten könne Angesichts der Thatsache seiner aristokratischen Geschichtsschreibung? Wir sagen nein. Richtig ist, daß man aus Shakespeare eine ganze Reihe der schärfsten und beißendsten Proteste gegen die Urtheilslosigkeit der Menge zusammenstellen kann, das theilt er mit den gepriesensten Geistern aller Völker und aller Zeiten. Auch wurzelt er in seiner Auffassung von Königthum und Aristokratie in seiner Zeit; aber das Recht des Individuums dem Haufen gegenüber nimmt er energisch in Schutz, heiße der Haufe nun Pöbel oder Staat; den „Verstand der Wenigen“ vertritt er gegen den „Unsinn der Mehrheit“. Hat er die Vorrechte des Adels betont, so läßt er doch auch Junius Brutus im Coriolan (III, 1) sagen:

Du sprichst vom Volk,
Als wärest du ein Gott, gesandt zu strafen,
Und nicht ein Mann, der seine Schwachheit theilt.

⁴⁵⁾ Rümelin, a. a. O. S. 122.

⁴⁶⁾ Roderich Benedix, die Shakespearomanie. Zur Abwehr. Stuttgart 1873, S. 162—206.

Es dürfte wenig bekannt sein, daß schon Grabbe in einem 1827 veröffentlichten und Ueber die Shakespearo-Manie betitelten Aufsatz (vgl. Grabbe's Werke IV, S. 144, Detmolder Ausgabe) gegen den großen Briten losgeschlagen hat. Er nennt die historischen Dramen Shakespeare's ganz unverfroren „weiter nichts als poetisch verzierte Chroniken“, die Frauen in Richard III. sind ihm bloße „Marionetten-Figuren“ (S. 158) u. s. w. Dafür wurde der geniale, aber mit Gott und der Welt zerfallene deutsche Dichter mit scharfen Worten von Goedeke (vgl. Grundriß III, S. 516) als ein „ganz verstandloser Shakespearestürmer“ an den Pranger gestellt.

⁴⁷⁾ Rümelin, a. a. O. S. 120—132.

⁴⁸) Fr. Vischer in einem Aufsatz: Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet. — Vergl. Bd. II. des Jahrbuchs S. 132 ff.

⁴⁹) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe vom 28. Novbr. 1797. Es ist beachtenswerth, daß Schiller dieses Urtheil gefällt hat, als er bereits in die Periode ernstlicher philosophischer und historischer Studien eingetreten und auf der Bahn der historischen Dramatik mit Don Carlos fortgeschritten, auch schon drei Jahre mit Goethe bekannt war.

⁵⁰) Dahlmann, Geschichte der engl. Revolution, S. 11.

Im Epilog zu Heinrich V. heißt es von seinem ihm so ganz und gar ungleichen Nachfolger, der neun Monate alt gekrönt wurde:

Heinrich der Sechst', in Windeln schon ernannt
Zu Frankreichs Herrn und Englands, folgt ihm nach,
Durch dessen vielberathnes Regiment
Frankreich verloren ward und England schwach.

⁵¹) „Es ist der zwischen den Wünschen nach der Krone und dem Gefühl für Pflicht und Recht schwankende Prätendent, der seinen tragischen Untergang findet.“ Von Friesen, Shakespeare-Studien, Wien 1875. II, S. 72.

⁵²) Leopold von Ranke, Englische Geschichte. I, S. 93.

⁵³) Kuno Fischer, Shakespeare's Charakterentwicklung Richards III. Vorträge, gehalten zu Jena, Heidelberg 1868, S. 81.

⁵⁴) Der Chronist beschreibt ihn folgendermaßen: '*a low stature, short face and unequal shoulders. His countenance was cruel, and such, that at the first aspect a man would judge it to savour and smell of malice, fraud and deceit*' (Holinshed, 712). Thomas Morus verdanken wir die inhaltschweren Worte: *distortum vultum sequitur distortio morum* — Seine Feinde höhnen seine Körpergestalt. Clifford nennt ihn *a heap of wrath, foul indigested lump, as crooked in thy manners as thy shape* (King Henry VI. 2. Theil, V, 1). Derselbe schildert ihn *crook-back*; die Königin Margarethe *a foul mis-shapen stigmatic, mark'd by the Destinies to be avoided, as venom toads, or lizards' dreadful stings*. (King Henry VI, 3. Theil, II, 2). Der junge Prinz von Wales nennt ihn *scolding crook-back, mis-shapen Dick*; Margarethe *the devil's butcher, hard-favour'd Richard* (das. V, 5), u. s. w.

⁵⁵) „Auch Rapin Thoyras (Hist. d'Angleterre. Vol. IV. pag. 269) sagt, der Prinz sei mit kaltem Blute ermordet worden. Holinshed erzählt, Eduard habe den Prinzen mit dem Panzerhandschuh in's Gesicht geschlagen, worauf Clarence, Richard, Grey, Dorset und Hastings

ihn umgebracht hätten. Croyland Continuator: der Prinz sei getödtet worden *ultricihus quorundam manibus*; Pauli dagegen meint, der Prinz von Wales sei in der Schlacht gefallen.“ (Oechelhäuser.)

⁵⁶⁾ Ueber den Charakter Heinrich's nach Shakespeare's Darstellung urtheilt Benedix (Shakespearomanie, S. 158): „Diesen Charakter überhaupt zu einem Drama zu verwenden, noch obendrein ihn zum Mittelpunkt zu nehmen, ist der schwerste Mißgriff, den jemals ein Dichter gethan hat.“ (!) So wahr es ist, daß der gute König Heinrich in den greuelvollen Zeiten des Bürgerkrieges eine fast klägliche Rolle spielen mußte, so hat doch die Meisterhand des Dichters der Rosenkriege es verstanden, diesen König, dessen ganze Schwachheit uns aufgedeckt wird, nie so weit sinken zu lassen, daß er unsere Verachtung verdiente; im Gegentheil, wie namentlich in der Todesscene, wird er Gegenstand unserer innigen Theilnahme: er stirbt betend für seinen Mörder wie sein Erlöser.

⁵⁷⁾ „Unter allen Umständen“, sagt Friesen, Shakesp.-Studien, „war zu Shakespeare's Zeit die Meinung von des Königs gewaltsamer Ermordung durch den Herzog von Gloster so allgemein verbreitet — man sprach sogar davon, daß die in der St. Paul's Kirche ausgestellte Leiche geblutet habe — daß sein Tod auf der Bühne gar nicht anders dargestellt werden konnte. Es ist daher völlig müßig, ein Wort darüber zu verlieren.“ Holinshed sagt darüber: *to the intent that his brother King Eduard might reigne in more suretie*. Croyland Continuator drückt sich zweideutig aus: *unde et agens tyranni titulum mereatur*, was einige auf Richard, andere, wie z. B. Walpole, auf Eduard beziehen. Pauli hält die Thäterschaft Richard's für wahrscheinlich, obschon nicht erwiesen. (Oechelhäuser.)

⁵⁸⁾ Schöne, Ueber den Charakter Richard's III. bei Shakespeare, Dresden, Progr. 1856, S. 9.

⁵⁹⁾ *Then, since the heavens have shap'd my body so,
Let hell make crook'd my mind to answer it.
I have no brother '), I am like no brother,
And this word 'love', which grey beards call divine,
Be resident in men like one another,
And not in me: I am myself alone.*

*) In der sogen. *True Tragedie of Richard* etc. heißt es:

*I had no father, I am like no father,
I have no brothers, I am like no brothers.*

(N. Delius, Shakespeare-Ausgabe I, S. 941.)

⁶⁰⁾ Ulrici, Shakesp. dramat. Kunst, S. 432.

⁶¹⁾ Kuno Fischer, a. a. O., S. 68.

⁶³⁾ *(I'll never
Be such a gosling to obey instinct) but stand
As if a man were author of himself
And knew no other kin.* (Coriolanus V, 3.)

⁶³⁾ *Counting myself but bad till I be best.*

⁶⁴⁾ Schöne, a. a. O., S. 18.

⁶⁵⁾ Rötischer, *Cyclus dramatischer Charaktere* I, 73. — Auch Solger in der Recension der Schlegel'schen Vorlesungen (Nachgelassene Schriften, Briefwechsel II, 582) bemerkt mit Recht, „daß durch die allgemeine typische Bedeutung, die der Charakter und das Leben Richard's als Schlußstein und Katastrophe jenes großen Ganzen erhält, alles gemildert und verständlicher wird.“

⁶⁶⁾ Schiller's *Wallenstein*, II. Theil (Die Piccolomini), V, 1.

⁶⁷⁾ So kann man sehr gut Richard III. mit Napoleon I. vergleichen. Chateaubriand begrüßte den corsischen Eroberer zuerst als Cyrus; nachher fand er den Vergleich mit Nero zutreffender. (St. Beuve, *Causeries* II, 541.) Ernst Moritz Arndt war auch anfänglich ein Lobredner Napoleon's und nannte ihn in seinen Reisebeobachtungen einen „Helden der Freiheit und Heiland der Völker“, und Béranger bezeichnet ihn als den „bewaffneten Messias für die baufällige Welt“.

⁶⁸⁾ Daß Schiller unser Drama eine der erhabensten Tragödien genannt hat, ist schon erwähnt. Es hat aber nicht an Stimmen gefehlt, welche die von Lessing an dem berühmten Richard III. von Weiße geübte vernichtende Kritik (vgl. 73.—79. Stück der Hamb. Dram.) auf das Stück des britischen Dramatikers bezogen haben (z. B. Guhrauer *Lessing* II, S. 317, Anm. 176.). Ganz verkehrt. Der große deutsche Dramaturg wußte sehr wohl, daß Shakespeare eine zu inkommensurable Größe war, um sich unter seinen der aristotelischen Poetik entnommenen Begriff der Tragödie zwingen zu lassen; er ließ ihn daher außerhalb seines Systems stehen, indem er gleichwohl unermüdlich auf Shakespeare hinwies. Man höre die berühmte Stelle aus dem 17. Literaturbrief (Lessing's Werke, Cotta'sche Ausgabe IX, 48): „Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat. . . . Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet, und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt.“

Aber auch der Text im 73. Stück läßt die Guhrauer'sche Auf-

fassung nicht zu. So sagt Lessing auf die Versicherung Weiße's, er habe kein Plagium an Shakespeare begangen, da er das englische Drama gar nicht gekannt habe, daß es aber vielleicht ein Verdienst gewesen sei, an Shakespeare ein Plagium zu begehn: „Vorausgesetzt, daß man eins an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat: es lasse sich dem Herkules eher seine Keule, als ihm ein Vers abringen — das läßt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben sie zu stellen! . . . Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeare keine einzige Scene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiße so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Theile beim Shakespeare, sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten“ u. s. w. (s. o.) Es dürfte somit erwiesen sein, daß Lessing den Shakespeare'schen Richard III. als tragischen Charakter als berechtigt anerkannt hat, weil er ihm aus den großen historischen Verhältnissen begreiflich ward, so wenig dieses Charakterbild auch nach dem dramatischen Kanon des genannten Kunstrichters aufgebaut ist.

⁶⁹⁾ Oechelhäuser, Essay on Richard III. (Shakesp. Jahrb. III, S. 51.)

⁷⁰⁾ Lessing, Sämmtl. Werke X, S. 136.

⁷¹⁾ Oechelhäuser im Jahrb. I, S. 137.

⁷²⁾ Kuno Fischer, a. a. O., S. 108.

⁷³⁾ *In fact it is a common result of a natural malformation to awaken and irritate a morbid selfconsciousness, by making a person continually and painfully sensible of his inferiority to his fellows, and this was doubtless a main agent in perverting Lord Byron's character.* (Archdeacon Hare in seinen Guesses at Truth, mitgetheilt von William Aldis Wright in seiner Ausgabe des King Richard III. Preface, p. 61.) Man vergleiche auch Lord Byron von Karl Elze, Berlin 1881, S. 331 ff.

⁷⁴⁾ Friesen, a. a. O. II, S. 131.

⁷⁵⁾ Vgl. den kurzen, aber gehaltvollen Aufsatz H. v. Eicken's: Ueber den Charakter von Shakespeare's Richard III, abgedruckt in der Wochenschrift: Im neuen Reich, Jahrgang 1877, Nr. 14, S. 539.

⁷⁶⁾ Die Familienähnlichkeit Richard's mit Iago und Edmund ist zu groß, als daß man sie verkennen könnte. Alle drei sind keine abstrakten Ungeheuer, sondern Menschen, denen eine lediglich rea-

listische Auffassung der Dinge eigen ist. „Iago,“ sagt Freytag (Technik des Dramas, S. 266) „ist weit mehr Teufel als Richard. Ihm macht es Freude nichtswürdig zu handeln, er thut das Böse mit innerstem Behagen“. — Er war deshalb für das Drama schwerer zu verwerthen als der Fürst, der Feldherr, dem schon die Umgebung, die großen Zwecke Wichtigkeit und eine gewisse Größe gaben; deshalb hat Shakespeare ihn auch noch stärker mit Humor gefüllt, der verschönernden Stimmung der Seele, welche den einzigen Vorzug hat, auch dem Häßlichen und Gemeinen eine reizvolle Beleuchtung zu geben. „Iago ist ein Verstandesbösewicht, ein niedriger, heuchlerischer Arithmetiker, dessen Götze der Nutzen ist“; sein ordinäres Moralsystem, das er bei seinem scharfen Verstande mit vollendeter Meisterschaft praktisch durchführt, besteht darin, nur sich selber zu dienen (I, 1); Tugend ist ihm abgeschmackt u. s. w. (I, 3); Ehre ist ihm eine leere und durchaus falsche Gaukelei (II, 3) u. s. w. — Edmund im Lear hat sich auf auswärtigen Reisen ausgebildet und überragt alle Personen des Stückes an Einsicht und manchen anderen vortrefflichen Eigenschaften, aber auch an arglistiger und schlauer Berechnung der Verhältnisse. Obschon die Natur seine Göttin ist, deren Satzung er einzig gehorcht, so belügt er doch sich selbst, da er in demselben Momente, wo er die bekannte Anrufung an die Göttin Natur spricht, sich empört gegen die doch natürlich gebotene Ehrfurcht vor Sitte und Herkommen, vor kindlicher und brüderlicher Liebe; seine frevelhafte Selbstbestimmung ist zu gleicher Zeit eine Empörung gegen die Natur, die er als praktischer Atheist als seine Göttin anruft. Daher ist seine Verbindung mit den beiden unnatürlich-verbrecherischen Schwestern keineswegs bloß eine willkürliche Fiktion des Dichters.

⁷⁷⁾ A. W. v. Schlegel (Vorlesungen II, 2, S. 218) hat behauptet, daß Richard ein Bösewicht sei mit vollem Bewußtsein. Schöne sagt in seiner trefflichen Abhandlung (a. a. O. S. 27), dagegen polemisierend, daß, wenn das wahr wäre, wir in Richard eine vollkommen untragische Gestalt vor uns hätten. So gern ich bekenne, Schöne manche Anregung zu verdanken, so kann ich ihm doch in diesem Punkte unmöglich beipflichten. Man muß es ohne Zweifel als oberste Aufgabe einer ästhetischen Analysis, welche ihrerseits wieder Grundbedingung für jede Kritik eines Dichterwerkes ist, bezeichnen, den Autor nicht nach vorgefaßten subjektiven Meinungen, sondern mit Abweisung aller „Privatgefühle“ durch seine eigenen Worte zu interpretieren. Es kann aber nach den unzweideutigen Worten Richard's im ersten Monolog gar nicht verkannt werden, daß wir in Richard einen „ge-

willten Bösewicht“, einen Bösewicht nach eigener Selbstbestimmung, vor uns haben. Er begeht ja auch später seine Frevel bei oder besser nach voller Ueberlegung; auch kennt er, wie er selber sagt, weder Mitleid noch Furcht. Dennoch ist zwischen ihm und dem Weiße'schen Richard oder der Cleopatra in der in Deutschland einst so gefeierten Rodogune des 'grand Corneille' oder der Mérope des Voltaire ein himmelweiter Unterschied, und Lessing hat mit vollem Recht diese letzteren Personen als untragisch verworfen, weil sie ihre greulichen Frevel in aller Gelassenheit und Ruhe begehen und dabei sich noch ihrer verabscheuungswürdigen Verbrechen in schauerlichen Tiraden rühmen.

Richard's besondere Bosheit — alle seine sonstigen schlechten Eigenschaften, wie blutige Rachsucht, Frivolität der Gesinnung, Selbstsucht u. s. w. haften an ihm nicht mehr als an allen Personen des Stückes mit alleiniger Ausnahme seiner Mutter, der ehrwürdigen Herzogin von York, der Königin Elisabeth und der beiden Prinzen — ist nur die nothwendige Folge seiner ererbten Herrschsucht. Die Worte, in welchen er uns sein Bosheits- und Mordprogramm vorlegt, spricht er immer nur in Verbindung mit leidenschaftlichen Ausdrücken, welche uns sein frevelhaftes Herrschaftsgelüste, „diese mit der Macht des Schicksals ihm eingepflanzte Empfindung, die vererbt ist mit den frühesten Eindrücken und Erinnerungen seiner Kindheit“ (Kuno Fischer), offenbaren. Die Herrschbegier ist in der That das Ungeheuer, das ihm in übermächtig-reizender, bezauberndster Gestalt erscheint, das ihn in die Arme lockt, allerdings um ihn nachher zu erdrücken. — „Im Trauerspiele kann und soll das Schicksal — oder welches einerlei ist — die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen,“ urtheilt Goethe (Brief vom 26. April 1797). Auch einer seiner Sprüche in Prosa, der unsern Punkt trifft, sei hier angeführt, obschon er etwas paradox klingt: „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen, als der Betrachtende.“

Der Vater war „auf Hoheit oder Tod entschlossen“, die ehrgeizigen Pläne seines stolzen Herzens durchzusetzen; der Sohn ist entschlossen, dasselbe zu thun, aber er ist entschlossen auf Hoheit oder Mord: das ist der Unterschied. Das Ziel ist bei Vater und Sohn das nämliche, auch die Mittel sind zunächst dieselben; beide verüben Treubruch gegen den regierenden Herrscher, beide reißen durch den Bürgerkrieg, den sie erregen, unzählig viele Menschen in's Verderben; aber Richard hat auch noch andere Mittel, die sein edler Vater nicht

anwandte. Benimmt sich schon der Sohn seinen Feinden in der Schlacht gegenüber anders als der Vater (vgl. Heinrich VI., 2. Theil V, 2), so wird er auch, Dank der ihm beigelegten ungleich größern Thatkraft, seinem Hasse gegen die Feinde, die er durch eine fast genial zu nennende Heuchelei zuvor in Sicherheit wiegt, Gestalt und Ausdruck geben, wo sie nichts Feindseliges von ihm erwarten können; er wird außer der allen offenbaren Vernichtung mancher Feinde auch den gedungenen Mordstahl im Finstern schwingen gegen die wehrlose Unschuld.

Die Ursache seiner Bosheit, sagten wir, ist die ihn quälende Ehrsucht, die nur durch das Erklimmen der höchsten Staffel irdischer Größe befriedigt werden kann, was ihm der einzige Lebenszweck zu sein scheint, zumal die Natur selbst durch seine körperliche Häßlichkeit im Bunde mit seiner verzehrenden Leidenschaft auftritt. Die im Hause der Yorks erbliche Herrschsucht (schon der Großvater Richard's, ein Richard von Cambridge, hatte seine usurpatorischen Gelüste auf dem Schaffotte büßen müssen) gleicht einer fremden, unsichtbaren Macht, welche unvermeidlich als ein Erbtheil der väterlichen Schuld sich an seine Sohlen heftet und den letzten York mit der zermalmenden Wucht des antiken Schicksals niederschmettert, nachdem er dieser in und über ihm wirkenden Gewalt als ein fast willenloses Werkzeug gedient hat, obschon dieser willensstarke, geistesmächtige Mann meinen konnte, absoluter Selbstherr der Verhältnisse zu sein. So sagt Buttler zu Gordon (Wallenstein's Tod V, 6):

Es denkt der Mensch die freie That zu thun:
Umsonst. Er ist das Spielwerk nur der blinden
Gewalt, die aus der eigenen Wahl ihm schnell
Die furchtbare Nothwendigkeit erschafft.

Die Unvermeidlichkeit der Schuld Richard's, insoweit sie erblich ist, läßt uns aber seinen späteren Sturz als einen tragischen Vorgang empfinden. Die persönliche Schuld Richard's wird damit nicht aufgehoben. Auch Schopenhauer sagt irgendwo, daß der Mensch zwar nicht für jede einzelne Handlung, wohl aber für seinen ganzen Charakter, aus dem die einzelnen Handlungen fließen, verantwortlich gemacht werden kann. Denselben Gedanken läßt auch Schiller (das. II, 3) Wallenstein aussprechen:

Des Menschen Thaten und Gedanken, wißt,
Sind nicht wie Meeres blindbewegte Wellen.
Die innre Welt, sein Mikrokosmos, ist
Der tiefe Schacht, aus dem sie ewig quellen.

Sie sind nothwendig, wie des Baumes Frucht;
Sie kann der Zufall gaukelnd nicht verwandeln;
Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Die Freiheit und Nothwendigkeit in Richard's Natur schließen sich nicht aus; ihr Verhältniß zu einander schafft den Charakter, der Richard's geistiges Eigenthum ist, und dieser Charakter giebt das Substrat ab, an dem das vergeltende Schicksal sich bethätigt.

Das Tragische in Richard's Person und Geschick wird noch durch ein zweites Moment bewirkt. Es ist unbestritten, daß eine dramatische Handlung, welche in uns das Gefühl der Furcht, aus welchem das Mitleid nothwendig entspringt, erweckt (denn „alles, was uns Furcht für uns selbst erregt, erweckt unser Mitleid, sobald wir andere damit bedroht oder betroffen erblicken“), tragisch genannt werden muß. Furcht aber empfinden wir, wenn die dargestellte Schuld des tragischen Helden eine solche ist, in welche auch wir durch die Verblendung des Bösen gerathen können. Die Schuld Richard's, sein *peccatum cotidianae incursionis*, ist die Ueberhebung seines Willens über alles göttliche und menschliche Recht, das ist seine absolute Anomie, die in ihren Wirkungen an die einzige, schlechthin verdammliche Sünde streift, für welche zu beten auch der Apostel der Liebe nicht gestattet (1. Joh. V, 16). Die Schuld Richard's ist die Hybris der Alten. —

Shakespeare hat nun diesen sich über alle Schranken hinwegsetzenden Willen mit gigantischer Kraft ausgerüstet und ihn zu einer bewunderungswürdigen Intelligenz gesellt, die keine Person des Dramas auch nur im entferntesten erreicht. Der Sturz dieses willensstarken und geistesgewaltigen Mannes muß deshalb tragisch wirken, weil wir sehen, wie auch seinem Können trotz seines titanenhaften Wollens dieselben Grenzl意思en gezogen bleiben wie uns, deren Ueberschreitung seinen Untergang nach sich zieht, und weil wir bei ähnlichem Mißbrauch unseres Willens die Naturnothwendigkeit auch unseres Falles befürchten müssen.

Facilis descensus Averno:

*Noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
Sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
Hoc opus, hic labor est; pauci, quos aecus amavit
Juppiter, aut ardens evexit ad aethera virtus,
Dis geniti potuere.* (Aen. VI, 125 ss.)

Worin beruht die Anziehungskraft des abstoßenden Charakters Richard's? Wie kommt es, daß wir dem „tückischen Gange des wühlenden Ebers“, dem blutgetränkten Pfad des fürstlichen Mörders,

mit gespanntem Interesse, wenn auch oft stockenden Pulses, folgen? Wir sagen, die Zugkraft dieses Stückes beruht hauptsächlich darauf, daß Richard Charakter, oder was uns gleichbedeutend ist, Charakterfestigkeit besitzt. Ein konsequenter Charakter nöthigt uns, mögen wir wollen oder nicht, Achtung ab, selbst dann, wenn diese Achtung mit Grausen vermischt wäre. Die Charakterfestigkeit ist, wie überhaupt, so auch bei Richard, Resultat ernsten, gewaltigen Ringens gegen sich selbst. Seine Selbstbeherrschung hat er gewonnen mit Einsatz aller Kräfte. Sein festes, ruhiges Zielbewußtsein ist das bezeichnendste Merkmal der Konsequenz seines Charakters. Die sonnenklare Gewißheit von dem Werthe seines leidenschaftlich erstrebten Zieles und das stolze Bewußtsein, dieses Ziel erreichen zu können: das läßt ihn gewisse Tritte thun auf dem Wege seines Lebens, das hat in ihm ein „System des Wollens“ gebildet, das bewahrt ihn vor einer Ablenkung von seinem Ziele.

So sagt Goethe in seinen Sprüchen in Reimen einmal:

Wer ist denn der souveräne Mann?
Das ist bald gesagt:
Der, den man nicht hindern kann,
Ob er nach Gutem oder Bösem jagt.

Es lassen sich aber noch andere Momente hervorheben, die es uns erklärlich machen, wie Richard interessiert, ja ästhetisch gefällt, trotz seines verabscheuungswürdigen Charakters. So spricht sich Schiller in seinen „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ dahin aus, daß das Niedrige im Tragischen angewandt werden könne, wenn es in's Furchtbare übergehe; denn „die augenblickliche Beleidigung des Geschmacks muß durch eine starke Beschäftigung des Affekts ausgelöscht und also von einer höhern tragischen Wirkung gleichsam verschlungen werden“. Er weist dann auf die merkwürdige Abweichung des moralischen Urtheils von dem ästhetischen hin und sagt weiterhin, daß, da Kraftmangel etwas Verächtliches ist für die ästhetische Beurtheilung, „eine teuflische That, sobald sie nur Kraft verräth, ästhetisch gefallen kann“. Drittens sagt er, würden wir bei einem schweren und schrecklichen Verbrechen von der Qualität desselben abgezogen und auf seine furchtbaren Folgen aufmerksam gemacht. „Die stärkere Gemüthsbewegung unterdrückt alsdann die schwächere. Wir sehen nicht rückwärts in die Seele des Thäters, sondern vorwärts in sein Schicksal, auf die Wirkungen seiner That. Sobald wir aber anfangen zu zittern, so schweigt jede Zärtlichkeit des Geschmacks.“

Welche Gestalt aber ist furchtbarer, gewaltiger als die des letzten York's? Welcher Schauer ergreift uns nicht, wenn er die Opfer bezeichnet, die fallen müssen am Götzenaltare seiner Ehrsucht, entschlossen wie er ist, „den Weg mit blutiger Axt sich zu hauen“, wie seine schrecklichen Worte in dem ersten, oben besprochenen Monologe aus Heinrich VI., 3. Theil, lauten! „Es ist aber,“ sagt Schiller in seinem Aufsatz: Ueber die tragische Kunst, eine allgemeine Erscheinung in unserer Natur, daß uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, daß wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens“ — und daran ist unser Drama reich — „mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen“.

⁷⁸⁾ Daher die Nothwendigkeit der Monologe besonders in diesem Drama, ohne welche dem Zuschauer ein großer Theil der Handlung unverständlich bliebe. So sagt Freytag, der selbst ein ausgezeichneter Bühnendichter ist, in seiner Technik des Dramas (S. 218): „Wohl darf man sagen, daß die Charaktere Shakespeare's, deren Leidenschaft doch die höchsten Wellen schlägt, zugleich mehr als das Gebilde irgend eines Dichters gestatten, tief hinab in ihr Inneres zu blicken, (obschon) sie durchaus nicht immer so durchsichtig und einfach (sind) wie sie flüchtigen Augen erscheinen; ja mehrere von ihnen haben etwas besonders Räthselhaftes und schwer Verständliches, welches ewig zur Deutung lockt und doch niemals ganz erfaßt werden kann.“ Dieser Umstand, verbunden mit der „liebvollen Hingabe an das Individuelle“, bedingt nach Freytag die ungewöhnliche Größe und Vollkommenheit Shakespeare'scher Charakterbildung gegenüber der alten Welt und gegenüber den Kulturvölkern, welche nicht mit deutschem Leben durchsetzt sind.

Der ausgezeichnete französische Kritiker Mézières urtheilt darüber (Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 1882, p. 85): *Richard d'York est le premier de cette lignée de politiques ou de scélérats dont la poésie dramatique ne peut vous révéler les pensées cachées que dans une série de monologues. L'ambition de Shakespeare est de nous faire pénétrer jusqu'au plus profond de leur âme ténébreuse; mais, avec une intuition admirable de ce que la scène exige de vraisemblance dans le dessin des caractères, il sait qu'il ne peut leur donner de confidants sans affaiblir l'idée que nous devons avoir de leur astuce ou de leur dissimulation. En se parlant à eux-mêmes, ces artificieux personnages ne livrent leurs secrets à aucun de ceux qui pourraient s'en servir contre eux, et ils nous font connaître*

cependant ce que nous avons besoin de savoir pour les bien juger. C'est ainsi que s'ouvrent à nous les âmes fermées de Henri IV, de Richard III, d'Iago. Une confidence qui trahirait leurs pensées pourrait les perdre; un monologue nous les livre tout entiers sans les trahir.

Hebler sagt in seinen Aufsätzen über Shakespeare (Bern 1874), daß Vischer einmal in den Jahrbüchern der Gegenwart bei Besprechung der monologischen Ergüsse Richard's darauf hingewiesen hat, daß das kulturgeschichtliche Moment dabei in Betracht zu ziehen sei. Es sei nämlich nichts Weiteres als ein Rest Hans-Sachsischer Holzschnittmanier, vermöge welcher der Dichter seine Personen dem Publikum heraussagen läßt, sie seien böse, zornig u. s. w.

⁷⁹⁾ Oechelhäuser, a. a. O., S. 60.

⁸⁰⁾ Kuno Fischer, a. a. O., S. 114.

⁸¹⁾ Eicken, a. a. O., S. 543.

⁸²⁾ Oechelhäuser, a. a. O., S. 62.

⁸³⁾ Der Tod des Königs ist allerdings damit nicht motiviert.

⁸⁴⁾ *I never sued to friend, nor enemy;
My tongue could never learn sweet smoothing word;
But now thy beauty is propos'd my fee,
My proud heart sues, and prompts my tongue to speak.*

⁸⁵⁾ Diese Werbescene ist von Alters her vielfach bezüglich ihrer psychologischen Wahrheit, materiellen Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit angefochten worden. Ich theile folgende Urtheile mit. Steevens nennt sie *ridiculous and improbable*, Rümelin „unsinnig und märchenhaft“, Benedix „das Abscheulichste, das ihm je in der Dichtung vorgekommen“ und exemplifiziert dabei auf die Matrone von Ephesus u. s. w. (S. 172). Freytag (S. 221): „Die Gemüthswandlungen der Anna während der berühmten Werbescene an der Bahre sind in einer Weise gedeckt, welche kein anderer Dichter wagen durfte und die ohnedies knappe Rolle wird dadurch eine der schwersten.“ Schöne (S. 10): „Dieser Sieg ist es, der Richard auf den Höhepunkt seines Bewußtseins hebt; nun, da er das Unmögliche möglich gemacht hat, nun weiß er, daß er alles kann.“ Fischer (S. 134): „Nach der Absicht des Dichters in der Werbungsscene sollte auf Seiten Richard's nichts wirken als allein die Macht seiner Person. Denn es handelte sich für Shakespeare bei dieser ganzen Scene weniger darum, eine Heirath zu motivieren, als ein Charakterbild der dämonischen Proteusnatur Richard's zu geben.“ Friesen (S. 131; vgl. auch desselben Kritikers ausführliche Besprechung dieses Punktes im Shakesp.-Jahrb.

VIII, S. 250 ff.) nennt die Scene eine Kühnheit, zu welcher sein (Sh.'s) jugendlich-poetischer Muth jedenfalls mit unwiderleglichen Gründen genöthigt worden ist. „Allerdings vergessen wir — und so hat es die Intention des Dichters gewollt — über dem Triumphe, welchen die Heuchelei hier feiert, den im Hintergrunde stehenden Schatten der Vergeltung in der furchtbaren Zukunft, die sich Richard in diesem Schritte selbst bereitet. Es hieße auf eine kleinliche Detailmalerei Anspruch machen, wenn wir vom Dichter fordern wollten, er hätte uns nun auch die Hölle dieser Ehe schildern sollen.“ Carriere nennt die Scene (S. 472) ein „Wagniß des jugendlichen Dichtergemüthes“; sie leidet nach ihm an Unwahrscheinlichkeit und Uebertreibung. Friedrich Vischer (Kritische Gänge, S. 52) tadelt die englischen Kunst-richter des vorigen Jahrhunderts, welche bezüglich dieser Scene über Verletzung des Geschmacks und gesunden Verstandes klagen; das geschähe aber allemal, „wo sich Shakespeare zum Höchsten erhob.“ Wright sagt in seiner Shakespeare-Ausgabe (S. 143): *If we once accept Richard as a reality, nothing else in the play is out of proportion. In his world such things would not appear incongruous.*

Es ist nun zunächst nachdrücklich darauf zu verweisen, daß der Dichter alle Einwände, welche überhaupt gegen diese zweifellos gewagteste aller Scenen, die hart an die Grenzen der Naturwahrheit streift, selbst hervorgehoben hat, indem er den im höchsten Selbstgenusse seinen Triumph feiernden Richard sagen läßt:

Wie! ich, der Mörder ihres Manns und Vaters,
In ihres Herzens Abscheu sie zu fangen,
Im Munde Flüche, Thränen in den Augen,
Der Zeuge ihres Hasses blutend da;
Gott, ihr Gewissen, all' dies wider mich,
Kein Freund, um mein Gesuch zu unterstützen,
Als Heuchlerblicke und der bare Teufel —
Und doch sie zu gewinnen, alles gegen nichts!
Ha!
Entfiel sobald ihr jener wack're Prinz
Eduard, ihr Gatte, den ich vor drei Monden
Zu Tewksbury in meinem Grimm erstach?
Solch einen holden, liebenswü'd'gen Herrn,
In der Verschwendung der Natur gebildet,
Jung, tapfer, klug und sicher königlich,
Hat nicht die weite Welt mehr aufzuweisen.

So fröhnt Richard seiner Neigung, sich in seiner Verachtung alles Rechts zu bespiegeln und sich über die erbärmliche Welt, die sich von ihm überlisten läßt, lustig zu machen, so daß Mézières

(a. a. O., S. 11) richtig bemerkt: *Lorsque Richard et Iago se moquent de la sottise humaine et rient de leurs victimes, ils sont les héritiers directs de Satan et du Péché.*

Was Richard anbetrifft, so bezeugt er mit allen seinen Sarkasmen doch seine Verwunderung über den Erfolg seiner Heuchelei, der Anna zum Opfer fällt; das ist eine höchste Befriedigung seiner tyrannischen Natur. „Es ist“, sagt Friesen (Jahrb. VI, S. 273), „die höchste, vielleicht schwerste Aufgabe des Schauspielers, daß er alles daran setzt, den Heuchler vergessen zu machen.“

Was nun die psychologische Wahrscheinlichkeit der Annahme dieser aller guten Sitte hohnsprechenden Werbung anbetrifft, so muß man Folgendes bedenken. Anna besitzt ein zwar leidenschaftliches Temperament, ist aber ohne alle Tiefe. Die Abnormität der Zeiten und die Zerrüttung aller sittlichen Zucht; der Umstand, daß die politischen Interessen ausschlaggebenden Werth besitzen; die Gewöhnung an den Bruch festgeknüpfter Familienbände durch die ausschweifendste und durch den langen Bürgerkrieg genährte Selbst- und Genußsucht; die Vorstellung des Kampfes der beiden feindlichen Häuser, als eines solchen, der die Blutrache zwischen den Häuptern derselben entfesselte — sind doch die Yorks in ihrem Besitzstande nicht weniger schwer getroffen als die Partei der Prinzessin und sie persönlich: — alle diese Umstände machen es uns, wenn wir sie recht erwägen, doch nicht unmöglich, an einen bevorstehenden Sieg Richard's zu glauben. War denn ferner die Prinzessin, nachdem sie ihre bombastischen Klagen ausgestoßen und sich in ein längeres Wortgefecht mit dem ihr so unheimlichen und ihr so überlegenen Werber eingelassen hatte, überhaupt noch eines ernsthaften Widerstandes fähig, wenn nun derselbe Mann, seine Frivolität ablegend, aus der Tiefe seiner leidenschaftlichen Seele sich erbot, sie, die noch den Wittwenschleier trägt, der drohenden Perspektive von Niedrigkeit und freudlosem Dasein zu entreißen? Sie, die verlassene Wittwe des Prinzen des feindlichen Hauses, lockt er durch die Aussicht auf eine Wiederkehr der Freuden künftiger Hoheit. Der nach eigenem Bekenntniß und nach ihrem Wissen mitleidlose Mann läßt sich herab, sie um ihre Hand anzuflehn mit dem Geständniß seiner Frevelthaten, voller Zerknirschung und Reue: wie sollte — fragen wir — die Prinzessin dazu kommen, an die Aufrichtigkeit seiner Gesinnung nicht zu glauben, da seine rauhe Männlichkeit gar keinen Raum läßt für Heuchelei und Verstellung? Kann da nicht die Prinzessin von dem Gedanken sich leiten lassen, daß dieser Mann vielleicht als Ungeheuer verschrien

ist, und daß sie jedenfalls bei der Macht, die er ihr über sein Herz vindiziert, erfolgreich ihn zu milderen Sitten würde bekehren können? „Anna“, urtheilt Oechelhäuser (a. a. O., S. 68), „ist intellektuell wie moralisch eine Tochter von Eva's Stamm mit den normalen Schwächen, insbesondere der normalen Eitelkeit ihres Geschlechts behaftet, nichts weniger, nichts mehr. *Frailty, thy name is woman.*“ Es ist daher unnöthig mit Kreyßig (Vorlesungen über Shakespeare, S. 396) gleichsam zur Entschuldigung des Dichters seine Zuflucht zu autobiographischen Deutungen zu nehmen; denn es ist keineswegs unbegreiflich, wie der Dichter, der doch die herrlichen Frauengestalten in Ophelia, Julia u. a. geschaffen hat, die weibliche Unselbständigkeit zu einer derartigen charakterlosen Schwäche in Anna hat steigern können. Der ästhetischen Rechtfertigung soll die pathologische Erklärung zu Hilfe kommen. Shakespeare's eigene Seele, sagt man, sei umdüstert gewesen von dem Fluche, den die Verzweiflung der Venus an der Leiche des geliebten Adonis ausstößt; der Dichter sei in einer verbitterten Stimmung gewesen, wie sie aus seinen Sonetten herausklingt. Doch diese Ansicht ist grundfalsch. Man muß zwar zugeben, daß Anna hier furchtbar frivol und pietätlos verfährt; aber sie fällt doch auch einem Manne zum Opfer, der von dämonischer Unwiderstehlichkeit ist. Es ist gar kein Grund vorhanden, der Tochter des großen Warwick Ehr- und Genußsucht, Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit der Gesinnung, nicht zuzuschreiben. Soll sie sich allein frei gehalten haben von den sittlichen Verwüstungen der heillosen Zeit? Wir müssen außerdem bei der ästhetischen Würdigung des Charakters dieser Frau, wie ihn die Hand des Dichters, den man doch wegen seines psychologischen Universalismus den „Herzenskündiger“ genannt hat, geschaffen hat, nicht übersehen, wie dieser Charakter im Verlauf des Stückes sich entwickelt. Anna's Leben ist, von dem Zeitpunkte an, da sie ihr Geschick an das des furchtbaren Gemahls knüpft, um einen Freytag'schen Ausdruck zu gebrauchen, „der Schauplatz zähmender Schicksalsschläge“; die eiserne Hand des Geschicks beugt ihren stolzen Sinn; der tyrannische Gemahl raubt ihr die Lust zu der Theilnahme an seinen größeren Ehren (IV, 1); das Bewußtsein, ihr Leben einem schuldbeladenen Manne geweiht zu haben, läßt sie den Tod herbeiwünschen. Sie wird von ihrer Umgebung geliebt, selbst die Königin Elisabeth und die alte Herzogin von York lieben in ihr eine Schwester; sie selbst beklagt ihre einzige Schwäche, ruft bei der Nachricht von ihrer bevorstehenden Krönung aus:

O wollte Gott, es wär' der Zirkelreif
Von Gold, der meine Stirn umschließen soll,
Rothglüh'nder Stahl und sengte mein Gehirn. (IV, 1.)

Wir behaupten also, daß Shakespeare, „der lebensvolle Zeichner der menschlichen Leidenschaften“ (Münch), wenn er Richard in dieser Scene um die Prinzessin „nicht im gewöhnlichen Brautwerberstyl“, wie Dingelstedt sagt (Band III, S. 132, seiner Bühnenbearbeitung Shakespeare's), „anhalten, sondern sie wie ein Raubthier auf offener Straße anfallen läßt“, die psychologische Wahrscheinlichkeit seiner Darstellung postuliert, da erfahrungsmäßig selbst einem ungeheuchelten, tiefen Schmerze nicht selten die ausgelassenste Lustigkeit folgen kann. Es ist das eine Folge unserer komplexen Natur. Der erhabenste Flug der Gedanken wird unterbrochen durch die lockende Stimme niedriger Instinkte; der Seraph wird durch das Thier behindert; der Wille zum Guten wird durch die That des Bösen abgelöst.

⁸⁶⁾ *Talk'st thou to me of ifs? Thou art a traitor:
Off with his head!*

⁸⁷⁾ Wie an den zu Pomfret enthaupteten drei Lords erfüllt sich auch an Hastings der Fluch der Königin Margarethe. Für die Greuelthaten, die sie im Kriege begangen, erreichen sie, wie die Prophetin der Nemesis ihnen zuvor verkündigt hat, ihr natürliches Alter nicht. — Kriegsnoth und Gefahren aller Art, die man zu bestehen hat pflegen im Menschen den Wunsch nach Entschädigung für die ausgestandenen Leiden hervorzurufen, und so hat auch der lebenskräftige und lebenslustige Lord sich einer heißhungrigen Gier nach Genuß hingegeben; aber plötzlich stürzt ihn die Hand des Schicksals „mitten in der Bahn und reißt ihn fort aus vollem Leben“ — ein erschütterndes Memento mori. Er fällt plötzlich, aber weder ungewarnt, noch ohne Schuld. „Der schmachliche Sturz des lebenslustigen, übermüthigen Hastings ist eins der ergreifendsten Bilder der schuldigen, das Schicksal herausfordernden Sicherheit, die jemals gedichtet wurde“ (Kreyßig, Vorlesungen über Shakespeare, S. 383).

⁸⁸⁾ Kuno Fischer, a. a. O., S. 114.

⁸⁹⁾ Rümelin sagt darüber (S. 131): „Einen so mächtigen Anhänger, wie Buckingham, mußte Richard entweder schonend behandeln und beschwichtigen, oder vernichten; er durfte ihn aber nicht, wie es geschieht, durch plumpe Beleidigung zum Abfall reizen.“ — Sehr richtig, aber Richard handelt ja in Verblendung — so will es der Dichter — und ein Verblendeter stürzt sich eben in unbegreiflicher Weise in's Verderben (*quem Deus perdere vult dementat prius*).

Kreyßig (a. a. O., S. 385) nennt diese Scene „ein praktisches Kapitel über die Freundschaft der Gottlosen“, — „ein Günstlingsbrevier, das man allen Anfängern dieser Karriere in's Stammbuch schreiben könnte“. Statt diese wirklich großartige Scene zu schmähen, erblicken wir mit Taine im Gegentheil darin ein Meisterstück in der Kunst des Konzentrierens: *Force de concentration singulière doublée par la brusquerie de l'élan qui la déploie* (Hist. de la litt. angl. II, 98).

⁹⁰⁾ *I am not in the giving vein to-day.*

⁹¹⁾ Es wird uns ausdrücklich berichtet, daß dieses Verbrechen selbst in jener heillosen Zeit, wo durch die Maßlosigkeit der Frevelthaten das sittliche Urtheil abgestumpft war, alle Gemüther mit Schrecken erfüllte und die Furcht, die vor der Thronbesteigung Richard's herrschte (*as the sea without wind swelleth of himself some time before a tempest*, sagt die Chronik, S. 721) ungemein steigerte.

Die beiden Prinzen sind mit vollendeter Meisterschaft gezeichnet. Die berühmte Erzählung ihres Todes durch Tyrrel erspart uns das erkältende Entsetzen, welches wir empfinden müßten, wenn der Vorgang sich auf der Bühne zutrüge.

„O so“, sprach Dighton, „lag das zarte Paar;“
„So, so“, sprach Forrest, „sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabaster-Armen;
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten.
Und ein Gebetbuch lag auf ihren Kissens,
Das wandte fast“, sprach Forrest, „meinen Sinn;
Doch, o, der Teufel“, — dabei stockt' der Bube,
Und Dighton fuhr so fort: „Wir würgten hin
Das völligst süße Werk, so die Natur
Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet“. — (IV, 3.)

Es möge hier erwähnt werden, daß der französische Dichter Casimir Delavigne, dem eine bedeutende Gewandtheit der Darstellung und eine oft sehr treffliche Zeichnung der Charaktere nachgerühmt wird, mit glücklicher Hand, sich an sein großes, freilich von ihm unerreichtes Vorbild Shakespeare anlehnd, eine dreiaktige Tragödie: 'Les enfants d'Edouard' geschrieben hat, welche auf der Chronik des Jean Molinet, des Historiographen des Kaisers Maximilian I. (vgl. Collection des Chroniques nationales françaises par Buchon. Tome XLIII., Paris 1827), beruht. In diesem Trauerspiele bildet die Ermordung der beiden Prinzen die letzte Scene. Richard giebt den Befehl dazu: *Achez*; der Vorhang fällt: wir sehen nur die beiden Mordgesellen sich auf die Kinder stürzen.

⁹²⁾ Röttscher, Cyklus dramatischer Charaktere I, 91. Auch Schöne (S. 31) führt aus, daß nach dem Begriffe, den man in der neueren Zeit damit verbindet, hier die Peripetie des Stückes sein würde; ob- schon das Stück nach dem strengeren Begriffe des Aristoteles gar keine Peripetie habe (vgl. E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, II, S. 143 Anm.).

⁹³⁾ Ob Richard sich seiner ersten Gemahlin (Anna) wirklich entledigt hat, ist zweifelhaft (Croyland Contin., p. 572 und Courtenay, Comment. on the historical Plays of Shakespeare II, p. 101), er stand aber in dem Verdachte, als die kranke Königin wirklich starb. Shake- speare läßt Richard (IV, 3) sagen: „Und Anna sagte gute Nacht der Welt;“ die Königin Elisabeth wirft ihm unverblümt (IV, 4) die Schuld an dem Tode seiner Gemahlin vor. — Zweifelhaft ist auch, ob Richard den Heirathsantrag schon bei Lebzeiten seiner tödlich erkrankten Gemahlin gemacht hat; zweifelhaft ferner, ob die Mutter größere Nach- giebigkeit, und die Tochter (die in Shakespeare gar nicht auftritt) leidenschaftlichen Widerspruch bekundet habe (Rapin Thoyras, I, p. 355). „Wie dem auch sei,“ sagt Friesen, II, 126, „darin stimmen die Berichte überein, daß die Königin-Mutter das Asyl in Westminster verließ und sich mit ihren Töchtern bei gelegentlichen Hoffesten zeigte.“

⁹⁴⁾ Der Chronist (S. 668) bot dem Dichter folgende Grundlage für die Charakteristik der Gemahlin Eduard's IV. Er sagt von ihr: *she was of such beautie and favour, that with hir sober demeanour, sweete looks and comelie smiling (neither too wanton nor too bashfull) besides hir pleasant tong and trim wit she allured etc.* — Ihre Mutter- liebe offenbart sich in den von Hazlitt gepriesenen, ergreifenden Worten, in welchen sie ihren in dem Tower eingeschlossenen Knaben, zu denen man ihr den Zutritt weigert, Lebewohl sagt, die Steine um Erbarmen anflehend, da es ihr die Menschen verweigern:

Erbarmt euch, alte Steine, meiner Knaben,
Die Neid in euren Mauern eingekerkert!
Du rauhe Wiege für so holde Kinder!
Felsstarre Amme, finstrer Spiegelgesell
Für zarte Prinzen, pflege meine Kleinen!
So sagt mein thöricht Leid Lebewohl den Steinen. (IV, 1.)

Richard erkennt ihr geistige Bedeutung zu. In der ersten Scene des dritten Actes, wo die beiden Prinzen zum ersten Male mit ihrem „guten Oheim Gloster“ zusammenkommen, erregt der im Reden kecke, junge Herzog von York, namentlich durch eine feine Anspielung auf

Richard's Gestalt, sich artig und geschickt dabei selbst verspottend, wie Buckingham, der geborene Schauspieler, bewundernd sagt, den Unmuth seines Onkels, den dieser aber unterdrückt und erst äußert, als er sich mit seinem Rathgeber allein befindet. Dann sagt er:

O, 's ist ein schlimmer Bursch!
Keck, rasch, verständig, altklug und geschickt,
Die Mutter ganz vom Wirbel bis zur Zeh. (III, 1.)

Trotz dieser ihr selbst von dem sie tödtlich hassenden (vgl. I, 3) Richard ausgestellten Anerkennung ihrer geistigen Fähigkeiten, ist Elisabeth die einzige Person, welche niemals, auch nur mit versteckter Anspielung, seine Mißgestalt verspottet, was alle Personen thun von Clifford (Heinrich VI., 2. Theil, V, 1) an, der die schmähenden Worte ausstößt:

Unbeholf'ner Klump,
Der krumm von Sitten ist, wie von Gestalt.

Die Königin enthält sich nicht nur konsequent solcher schmähenden Aeußerungen, sondern tadelt auch ausdrücklich den vorlauten York (II, 4), als er sich in jugendlichem Uebermuth obige Anspielungen auf seines Oheims körperliche Mißbildung gestattet. Sie bewahrt Richard gegenüber stets ihre weibliche Würde (I, 3), wie sie seinem Bruder gegenüber bei dessen Werbung ihre weibliche Sittsamkeit und edlen, frauenhaften Stolz behauptet (Heinrich VI., 3. Theil, III, 2). Im Unglück zeigt sie eine bewunderungswürdige Fassung; so tief und wahr auch ihr Schmerz ist über den Tod des geliebten Gemahls (Richard III., II, 2), bei dem Glück anderer, die ihre Stelle einnehmen, ist sie neidlos; selbst ihrem unversöhnlichsten Feinde, dem Könige selbst, auch als er gleich einem Schlächter „in ihrer Lämmer Eingeweide mit seinem mörderischen Messer gewühlt“ hatte, vermag sie nicht zu fluchen, und sie sagt, als die Mutter Richard's den Fluch über ihren Sohn ausgesprochen hat:

Zwar weit mehr Grund zum Fluchen wohnt mir bei,
Doch minder Muth [*spirit*]; drum sag' ich Amen nur. (IV, 4.)

Die wortreichen Klagen der Margarethe nennt sie „windige Sachwalter“ und des „Elends arme, hingehauchte Redner“. Besonders aber ist auf ihren scharfen, mütterlichen Instinkt hinzuweisen, der sie die drohende Gefahr erkennen läßt (bes. II, 4 und IV, 1, wo sie ihren Sohn Dorset zur eiligen Flucht aus der „Mördergrube“ antreibt). Sie weiß, daß die Gegenwart im dunklen Schoße den Keim der Zukunft birgt, und ihre Feinfühligkeit läßt sie aus der gegenwärtigen

Konstellation — *by a divine instinct men's minds mistrust ensuing danger*, sagt der dritte Bürger (II, 3) — prophetisch auf die Zukunft schließen. — Nach allen diesen Erwägungen können wir bei der vollständigen Abgeschlossenheit des Charakterbildes der Königin nimmermehr zugeben, daß sie anders als zum Scheine nachgiebt. So sagt auch Oechelhäuser (a. a. O., S. 107), daß sein erster Eindruck gewesen sei, daß die Nachgiebigkeit der Elisabeth nur eine verstellte sein könne; er sei, nachdem er das Studium der Varianten, Kommentare und Konjekturen hinter sich hatte, immer wieder zu dieser ersten Ansicht zurückgekommen. Friesen (a. a. O., S. 118) meint allerdings, daß Oechelhäuser in seinem Urtheile über den sittlichen Werth der Königin sich nicht konsequent geblieben sei, da sein literarischer Freund und Mitarbeiter einmal behaupte, der Königin bleibe bei aller Auszeichnung, mit der sie geschildert sei, doch der Schein der Emporkömmlingin, und dann doch die muthmaßliche Gesinnung Elisabeth's bei der Werbung Richard's allzu ausschließlich aus ihrer sittlichen Größe entwickle. Dingelstedt (Bd. I, S. 135) nennt die Scene „ein Kabinetstück weiblicher Koketterie“, gewiß sehr mit Unrecht. G. Freytag (Technik, S. 72) bemerkt, daß die Elisabeth-Scene bei aller Schönheit für den zum Schluß drängenden Gang der Handlung zu ausgedehnt sei. W. König (Jahrb. XIII, S. 133: Ueber die bei Shakespeare vorkommenden Wiederholungen) weist auf den Kontrast hin, den diese Scene zu der Werbungsscene im ersten Akte bildet, insofern Richard hier der Ueberlistete sei. Ueber die Scene selbst urtheilt Friesen (a. a. O., S. 119), „daß man in dem Bedürfniß dieser Darstellung die Spuren einer jugendlichen Neigung mehr als die Konzeption eines vollendeten Dramatikers erkennen mag“. Rudolph Genée (Shakespeare, sein Leben und seine Werke, S. 221) sagt: „die Furcht bestimmte Elisabeth, zum Schein seine Werbung um deren Tochter zu billigen“. Rümelin (a. a. O., S. 132) spricht sich dahin aus: „Der Dialog ist mit allem Aufgebot von Geist und Beredtsamkeit ersonnen und geschmückt und erscheint in Gedanken und Sprache so vollendet, wie wir es bei Shakespeare selbst nur selten treffen. Auch wird uns nicht das Unnatürliche eines sofortigen und unbedingten Erfolgs angesonnen; vielmehr giebt Elisabeth nur scheinbar und aus Klugheit nach“. Der „kleine“ Benedix (a. a. O., S. 184) urtheilt absprechend: „Die Situation, die Shakespeare herbeiführt, ist weder dichterisch noch dramatisch, sie ist nur widerwärtig und episodisch.“ (!)

⁹⁵⁾ „Wo immer so große öffentliche Verbrechen unternommen werden und durch ihre Maßlosigkeit das Urtheil der Menge über den

Urheber derselben verwirren, stehen in der Regel neben dem moralischen Urheber selbst Werkzeuge von der verächtlichsten Nichtswürdigkeit. Sie sind eben klein und erbärmlich genug, um ohne Ahnung von der Größe und Unverantwortlichkeit ihrer Nichtswürdigkeit meinen zu können, daß sie eine selbständige Rolle dabei spielen, bis sie selbst von dem Gewicht, das sie dünkelt auf ihre Schultern geladen haben, zermalmt werden. So trägt in der Entwicklung der allgemeinen Katastrophe Buckingham's Untergang vollständig den Charakter der tragischen Nothwendigkeit, wiewohl die letzte Entscheidung, der Geschichte gemäß, nicht unmittelbar durch ihn selbst, sondern durch ein zufällig eintretendes Naturereigniß herbeigeführt wurde.“ Friesen a. a. O., II, S. 123.

Auch in dem Schicksal dieses fürstlichen Tyrannenknechts offenbart sich die Nemesis; die Verwünschungen, die er einst in stolzer Sicherheit auf sich herabgerufen hatte, gehen alle in schreckliche Erfüllung. Als er in Salisbury zum Richtplatz geführt wird, sagt er:

Der hoh' Allsehende, mit dem ich Spiel trieb,
Wandt' auf mein Haupt mein heuchelndes Gebet,
Und gab im Ernst mir, was ich bat im Scherz.
So wendet er den Schwertern böser Menschen
Die eig'ne Spitz' auf ihrer Herren Brust.

— *Wrong hath but wrong and blame the due of blame.*

(Richard III., V, 1.)

⁹⁶⁾ Say im König Heinrich VI., 2. Theil, IV, 4, sagt: *The trust I have is in my innocence and therefore am I bold and resolute*, und der fromme König Heinrich spricht die schönen Worte:

Giebt's einen Harnisch wie des Herzens Reinheit?
Dreimal bewehrt ist der gerechte Streiter,
Und nackt ist der, obschon in Stahl verschlossen,
Dem Unrecht das Gewissen angesteckt.

(das. III, 2.)

⁹⁷⁾ *Les songes terribles de Richard III, son sommeil agité des convulsions du remords, le sommeil plus effrayant encore de lady Macbeth, ou plutôt le phénomène de sa veille mystérieuse et hors de nature comme son crime, toutes ces inventions sont le sublime de l'horreur tragique et surpassent les Euménides d'Eschyle* (Villemain, a. a. O., S. 262). — *Conscience is a dangerous thing*, sagt einer der Mörder (Richard III., I, 4): *it makes a man a coward.*

Das Gewissen ist so sehr ein Gegebenes, eine Thatsache des Menschengestes, wir tragen so sehr den experimentellen Beweis seiner Wirklichkeit mit uns und in uns herum, daß wir es nur mit der menschlichen Natur selbst verlieren können. In der Traumscene haben

wir nach des Dichters Absicht und auf Grund der geschichtlichen Sage, welche berichtet, daß die Geister der von ihm Gemordeten vor der Seele Richard's in jener verhängnißvollen Nacht aufgestiegen seien und ihn mit Verzagtheit geschlagen hätten, von den konkreten Aeüßerungen des Gewissens nicht die seelischen Erscheinungen der Reue, des Schmerzes über die begangenen Missethaten, sondern nur die Furcht vor der unentrinnbaren Nemesis, und diese Furcht schlägt den Bösewicht mit lähmender Kraft.

⁹⁸⁾ Herrig's Archiv, Bd. 65, S. 399.

⁹⁹⁾ Kuno Fischer, a. a. O., S. 183.

¹⁰⁰⁾ Leopold von Ranke, Englische Geschichte II. Bd. IV, S. 6.