

Werk

Titel: Ten Bink's letzter Vortrag über Shakespeare

Autor: Brink, Ten

Ort: Weimar

Jahr: 1893

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0028|log9

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ten Brink's letzter Vortrag über Shakespeare.

Wir verdanken nachfolgenden Entwurf und Torso eines letzten Vortrages des dahingeschiedenen großen Gelehrten der gütigen Vermittlung des Herrn Prof. Dr. Kluge. Wenn auch einzelne Bindeglieder fehlen, ist das Gegebene doch interessant und individuell genug, um der Aufbewahrung würdig zu sein.

M. D. u. H.!

Der erste Napoleon hat einmal von der Geschichte Frankreichs gesagt, man sollte sie entweder in hundert Bänden oder aber in einem einzigen Bande darstellen. Diese Forderung scheint mir sehr streng: denn wenn schon Einiges dazu gehört, über einen solchen Gegenstand hundert lesbare Bände zu schreiben, so ist es jedenfalls noch viel schwieriger, die Quintessenz von hundert Bänden in einem einzigen zu bewältigen. Auf der andern Seite aber ist die Forderung, welche wesentlich die Symmetrie der Darstellung im Auge hat, wie jeder einsieht, nicht ganz unmotiviert, und man kann das Rezept auf die Behandlung der verschiedenartigsten Gegenstände anwenden. So habe ich auch daran denken müssen, als ich mir überlegte, was ich Ihnen über Shakespeare eigentlich sagen sollte. Könnte und wollte ich an Shakespeare hundert Vorträge wenden, so würde mir jedenfalls nicht der Stoff, vielleicht aber wohl Ihnen die Geduld ausgehen. Aber da ich nun einmal auf eine so eingehende Behandlung verzichten muß, warum begnüge ich mich nicht

mit der kürzesten? Warum habe ich die Absicht, dem heutigen Vortrage über Shakespeare einen zweiten folgen zu lassen? — Nun, m. D. u. H., ein Vortrag ist eben kein Buch, und da mir die hohe Ehre zu Theil wird, diesen kleinen Cyklus von Vorträgen heute zu eröffnen, so möchte ich Ihnen von vorn herein sagen, zugleich im Namen der Herren, die wie ich bei diesem Attentat auf Ihre Sonntag-nachmittagsruhe mitwirken, daß wir gar nicht den Ehrgeiz haben, hier zu reden wie ein Buch. Unser Ehrgeiz geht nicht weiter, als Sie in anspruchsloser Weise zu unterhalten und womöglich Sie für Dinge von der Art, wie sie uns tagtäglich beschäftigen, zu interessieren und Ihnen die Dinge etwas näher zu bringen.

Für Shakespeare zu interessieren, dürfte nicht schwer sein; um so schwieriger, ihn denen, die solches möchten, näher zu rücken. Denn was Shakespeare vor allem in seinem Verhältniß zu Lesern und Zuschauern charakterisiert, das ist seine Unnahbarkeit. Es scheint uns manchmal, als wären wir ihm recht nahe gekommen, und auf einmal sehen wir, daß er uns recht ferne ist. Wir haben seine Werke gelesen, wiederholt gelesen, manche davon auch wiederholt auf der Bühne gesehen; Gestalten und Scenen daraus sind uns vertraut geworden, Citate daraus wenden wir an, oft ohne es zu wissen und zu wollen. Und doch: wenn unser zwei über ein und dasselbe Drama — und zwar gerade über eins der hervorragendsten und uns am besten bekannten — wenn unser zwei sagen sollen, was wir uns eigentlich dabei und was wir darüber denken, wie wir die Charaktere im Verhältniß zur Handlung und wie wir die Intentionen des Dichters auffassen, so werden regelmäßig zwei verschiedene, oft zwei stark von einander abweichende Meinungen zu Tage treten.

Und noch mehr: wir mögen ein Shakspeare'sches Drama noch so gründlich studiert und es noch so oft von ausgezeichneten Schauspielern haben aufführen sehen, es mag uns nach unserer Meinung vollkommen durchsichtig geworden sein: da ist ein neues auftretendes Talent, das die Hauptrolle spielt, ganz anders spielt als wir es zu sehen gewohnt waren, nach einer Auffassung, die auch von der unsrigen gänzlich abweicht — wir stutzen, staunen vielleicht, die Sache berührt uns fremdartig; aber bald meinen wir doch, der Mann könne vielleicht Recht haben, und am Ende sagen wir wohl gar: «So ist es, das ist die wahre Auffassung dieses Charakters!» Das Werk muß uns also früher wohl nicht so durchsichtig gewesen sein, wie wir glaubten; daraus folgt aber gar nicht, daß es uns jetzt wirklich und vollkommen klar geworden ist. Das ist Shakespeare's Un-

nahbarkeit. — Mehr oder weniger gilt nun zwar von allen Dichtern, die ihre Werke nicht von der Oberfläche schöpfen, das Gleiche; darin aber ist Shakespeare einzig, daß er so harmlos, (so freundlich), so leutselig, so offen aussieht, wie kaum ein Anderer, — und daß man erst bei näherer Bekanntschaft einsehen lernt, daß er schließlich von allen am schwersten zu verstehen ist

Daher der stets erneute Versuch, den Schleier vor seinem (geistigen) Antlitz zu lüften, daher die stets anwachsende Fluth von Kommentaren und Erklärungen, die unter einander so verschieden und doch wieder so gleich sind, die namentlich darin alle übereinstimmen, daß jede von der eigenen Unfehlbarkeit fest überzeugt ist. Daher auch die merkwürdige Erfahrung, daß der Shakespeareforscher und die Shakespeareforschung von Zeit zu Zeit immer neue Ueberraschungen erlebt — d. h. große oder kleine Wahrnehmungen macht, die ihr eine ganz neue, ganz ungeahnte Seite ihres Gegenstandes erschließt. — Wie sehr staunte Goethe, der doch glauben durfte, von der Bühne etwas zu verstehen und Shakespeare's Hamlet ziemlich zu kennen, wie sehr staunte er, als ihm ein Abdruck der ältesten Ausgabe dieser Tragödie zu Gesicht kam und er darin eine ihm unbekanntes kurze Bühnenanweisung fand. Weder er noch irgend ein anderer hatten jemals bedacht, daß für den Geist von Hamlet's Vater zwar im ersten Akt auf der Schloßterrasse volle Rüstung bei aufgeschlagenem Visier als Kostüm vorgeschrieben ist, daß aber in der schauerlichen Scene des vierten Akts zwischen Hamlet und seiner Mutter der Geist nicht in kriegerischer Rüstung, sondern im Hauskleid zu erscheinen habe. Das war eine Kleinigkeit, in der sich aber, wenn man sie mit Goethe's Auge ansah, der ganze Shakespeare zeigte. — Eine große Ueberraschung aber war es in den siebziger Jahren dieses Jahrhunderts für die meisten Shakespeareforscher, als sie darauf aufmerksam gemacht wurden, daß ihr Dichter in sehr vielen, ja wohl in der Mehrzahl seiner Dramen eine doppelte Zeitrechnung verwendet, deren eine für diese bestimmte Gruppe von Begebenheiten und Scenen, die andere für jene gilt. Daß wir die Zeit, wenn nicht nach Uhr und Sonne, an unseren Gedanken und Erlebnissen messen, daß ein wohl ausgefüllter kurzer Zeitraum uns daher eben so lang dünkt, wie ein längerer, während dessen sich wenig ereignet — dies hatte mancher vor Shakespeare gewußt. Aber Shakespeare war wohl der erste Dichter, der die Schlaueit hatte, diesen Umstand, man darf sagen systematisch, zur Täuschung seiner Hörer zu verwerthen. Und wie gut ist ihm die Täuschung gelungen, so gut, daß es auch für

seine Leser, für seine Interpreten, für die Leute, die jedes seiner Worte auf die Wage legen, beinahe dreier Jahrhunderte bedurfte, um diesen Kunstgriff des Dichters zu durchschauen.

So giebt es für alle und jeden bei Shakespeare unaufhörliche Ueberraschung, und für die Einzelnen im Verhältniß zu einander über alle Dinge, worüber eine verschiedene Meinung möglich ist, wirklich Verschiedenheit der Meinung. Verschiedenheit der Meinung nicht nur darüber, wie die einzelne Schöpfung, wie das einzelne Geschöpf des Dichters zu deuten sei, sondern über die Gestalt, um das geistige Antlitz des Dichters selber. Dem Einen — das ist der Shakespearianer von der strengen Observanz — ist das eigentlich Wesentliche und Entscheidende an dem Dichter die überlegene Weisheit und souveräne Ruhe, mit der er schafft, wie er — stets das Ganze seiner Dichtung im Auge — jedes Einzelne mit feinsten Berechnung an passender Stelle zur Gesamtwirkung einordnet. Ganz anders ist das Bild, welches der verstorbene Kanzler der Universität Tübingen, der Shakespeare-Realist Rümelin, von dem Dichter entwirft. Nach seiner Meinung ist es Shakespeare viel weniger um den Zusammenhang des Ganzen, als um die Wirkung einzelner Szenen zu thun. Jedes dramatische Moment für sich möglichst auszubeuten, unbekümmert darum, ob früher geknüpfte Fäden deshalb abreißen, ob früher angedeutete Motive deshalb unentwickelt bleiben — das ist nach Rümelin Shakespeare's Art und Weise. Und wie urtheilt in dem Falle ein Henri Taine über Shakespeare? Ihm zufolge erwägt dieser weder den Zusammenhang des Ganzen, noch berechnet er die Wirkung des Einzelnen; er ist von seiner Einbildungskraft vollkommen beherrscht, fortgerissen, so daß er ihr als Sklave dienen muß und in ihrem Dienst seinerseits die Sprache beherrscht. (Nach Taine steht Shakespeare selber unter dem Bann der Leidenschaft, die er darstellt; wo er wie im Lear uns den Irren vorführt, ist er selber toll.)

Aus allem, was ich bisher gesagt habe, folgt wohl zur Genüge, wie weit wir davon entfernt sind, Shakespeare wirklich zu verstehn, wie wenig wir ihm noch nahe gerückt sind. Und so konnte denn das Merkwürdige sich ereignen, daß in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Einige — nein Viele, besonders in England und Amerika, aber leider auch in Deutschland — angefangen haben, an Shakespeare's persönlicher Identität zu zweifeln — nein, nicht sie zu bezweifeln, sondern sie mit großer Entschiedenheit zu leugnen; zu leugnen, daß der Dichter von Shakespeare's Werken identisch sei mit dem historisch bezeugten Shakespeare; gleich als hätten die

Zeitgenossen mit Shakespeare und mit dem wahren Dichter seiner Werke eine große Komödie der Irrungen aufgeführt — oder als sei Shakespeare ein Wechselbalg, und derjenige, der eigentlich in seine Wiege hingehöre, sei der bekannte Staatsmann und Philosoph Lord Bacon.

Jetzt erwarten vielleicht einige unter den anwesenden Herren, ich werde mich auf eine Widerlegung der sogenannten Shakespeare-Bacon-Theorie einlassen; das ist jedoch keineswegs meine Absicht. Dazu würde ich weit mehr Zeit brauchen, als die Sache es verdient; denn es handelt sich hier nicht um eine Ansicht von irgend welcher wissenschaftlicher Bedeutung, eine Ansicht, worüber sich diskutieren ließe. Wer es auch nur für denkbar hält, daß Bacon die unter Shakespeare's Namen gehenden Werke geschrieben haben könne, muß weder Bacon noch Shakespeare kennen. Der gründliche Kenner Shakespeare's braucht sich nur ein klein wenig mit Bacon's Schriften bekannt zu machen, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß dort ein anderer Geist, ein andres Herz, ein anderer Charakter rede als hier. Und der Kenner Bacon's braucht nur eine Seite in Shakespeare zu lesen, um sich darüber klar zu werden, daß der Staatsmann-Philosoph — und wenn es seinen Kopf gegolten hätte — diese Seite nicht fertig gebracht hätte. So sieht die Sache von innen aus. Und die äußere Seite, die geschichtlichen Zeugnisse anlangend, möge es genug sein, zu sagen, daß Shakespeare's Anspruch auf seine Werke historisch so gut bezeugt ist, wie nur wenige Thatsachen der älteren Literaturgeschichte; während für die Meinung, daß er sie nicht geschrieben habe, kein einziges Zeugniß aus Shakespeare's oder der nächstfolgenden Zeit sich anführen läßt. Zeugnisse dieser Art hat man erst schaffen müssen durch die wunderlichste Interpretationsart, die sich denken läßt. Wenn z. B. ein neidischer Rivale sich etwas kühl über Shakespeare's Talent äußert, so sagt der Baconianer: «Ei natürlich! Er wußte ja, daß Shakespeare sich mit Bacon's Federn schmückte». Und wenn gar einmal Einer Shakespeare des Plagiats beschuldigt, so heißt es: «Was bedürfen wir noch anderes Zeugniß?» Daß Shakespeare, der erfolgreiche Dramaturg, der sich alle Errungenschaften seiner Vorgänger zu Nutze machte und sie alle in den Schatten stellte, auch Neider und Feinde besaß (im Ganzen hat seine liebenswürdige Art ihm doch mehr Freunde gewonnen), war unvermeidlich, und daß ein Uebelwollender gegen ihn, den wir ja wohl den großen Aneigner nennen, den Vorwurf des literarischen Diebstahls erheben konnte, läßt sich leicht begreifen. Nach gewöhnlicher

Logik aber sollte man wenigstens meinen, daß wer sich darüber beschwert, daß Shakespeare ihn bestohlen habe, keine Kenntnisse davon verrathe, daß der eigentliche Dieb Lord Bacon gewesen sei.

Doch es verlohnt sich in der That nicht der Mühe, von der Shakespeare-Bacon-Theorie, die ausschließlich ein pathologisches Interesse hat, hier länger zu reden. Was aber vielleicht nützlicher sein könnte, wäre dies, nach der Ursache dieser geistigen Krankheitsform zu fragen. Thäte man dies, so würde man vielleicht finden, daß sie zu einem Drittel durch die Dürftigkeit der Nachrichten, die wir über Shakespeare's äußeres Leben besitzen, veranlaßt ist; zu einem andern Drittel durch die in unserer Zeit doch recht verbreitete materialistische Richtung, durch jene roh sinnliche Auffassung, die sich das Große und Erhabene nur in Gestalt eines Gewaltigen dieser Erde, den Messias nur als einen irdischen König zu denken vermag. Da bliebe aber noch ein Drittel übrig, und dieses käme auf Rechnung der Shakespeareforschung, der Shakespeareforschung, welche ihrer Pflicht dem Dichter wie dem Publikum gegenüber nur sehr unvollkommen genügt hat.

Wo wir an etwas, das seiner Art nach unnahbar ist, doch herankommen wollen, da giebt es nur ein Mittel: die Liebe. Die Liebe aber heftet sich an das Menschliche. Wären unsere Shakespeareforscher so bemüht gewesen, uns den Menschen in Shakespeare näher zu bringen, wie sie es waren, uns den Halbgott als Gegenstand der Verehrung vorzuhalten, wir würden in dem Verständniß des Dichters viel weiter gekommen sein. Wo aber hat man den Menschen Shakespeare zu suchen, wie sollen wir versuchen, ihm näher zu kommen? — Nicht dadurch kommt man ihm näher, daß man sich in thörichte Spekulationen über Fragen ergeht, auf die doch keine sichere Antwort möglich ist, und auf deren Beantwortung auch gar nicht so viel ankommt, z. B. die Frage, ob Shakespeare einmal auf ganz kurze Zeit in Italien war, ob er je Soldat gewesen, ob er sich vorübergehend als Schriftsetzer oder als Advokatenschreiber oder als was immer beschäftigt haben mag. Nicht dort findet man den Menschen Shakespeare, sondern man hat ihn in seinen Werken zu suchen. An diese Werke hat man heranzutreten, nicht mit dem Vorurtheil, daß jedes derselben in seiner Art vollkommen sein müsse, sondern in der stillen Hoffnung, aus jedem derselben Shakespeare von einer neuen Seite kennen zu lernen. Da hat man die widerliche Vorstellung aufzugeben von dem, was man Shakespeare's Objektivität nennt, gleich als könnte diese ein Hinderniß sein, aus

seinen Dichtungen ein Stück seiner Persönlichkeit kennen zu lernen. Man hat sich klar zu machen, daß jene Objektivität in nichts Anderem bestehen kann, als in dem großen Reichthum seines Innern und in der völligen Hingebung, mit der er sich in seine jedesmalige Aufgabe versenkt; daß aber der objektivste Dichter so gut wie der subjektivste, um seine Gestalten auszustatten, das Zeug nur aus der eigenen Brust nehmen kann, und daß es für das Resultat unmöglich gleichgültig ist, wie es in einem bestimmten Augenblick gerade in dieser Brust aussieht. So werden wir Shakespeare's Werke, jedes in seiner Eigenthümlichkeit, studieren, und alle zusammen wie Glieder eines Ganzen betrachten, und da wir die zeitliche Abfolge, in der sie entstanden sind, annähernd genau kennen, werden wir die Entwicklung einer geistigen Individualität darin verfolgen können, und weil wir diese wieder beobachten, erst ein richtiges Bild von ihr gewinnen — [von ihrem ungeheuren Reichthum und ihrer Einfachheit — ihrem tiefen Wahrheitssinn und einem trotz aller trüben Erfahrung, die ihm zeitweilig unterlief, im Grunde unverwüstlichen und schließlich wieder an die Oberfläche steigenden Optimismus, von ihrer unverhohlenen Sympathie für] — — — — —

Und wenn wir in dem von seinen Werken ausgestrahlten Licht Shakespeare's äußeres Leben betrachten in den dürftigen Umrissen, die es für den wahrheitsliebenden Forscher wohl immer behalten wird, so werden wir vielleicht finden, daß es sich mit dem, was wir vom innern Leben des Dichters kennen gelernt haben, zu einem Ganzen zusammenschließt, daß jedenfalls das Eine zu einem bessern Verständniß des Andern verhilft. Eine Wanderung durch Shakespeare's Werke mit Ihnen anzutreten, würde sehr viel mehr Zeit erfordern, als mir zu Gebote steht. Aber lassen Sie uns wenigstens in dem angedeuteten Sinne einen Blick auf Shakespeare's Leben werfen. Sollten wir, weil nicht ausreichend vorbereitet, nicht sehr viel dabei gewinnen, so erreichen wir doch vielleicht dies dabei, daß der eine oder andere heimliche Baconianer in unsrer Mitte dadurch bekehrt wird.

Sie wissen, daß unser Dichter im Herzen Englands, in der Grafschaft Warwick geboren wurde, in Stratford, einem Landstädtchen, das damals 1500 Seelen, jetzt fünf- oder sechsmal soviel zählt. Seiner günstigen Lage verdankte es einen gewissen Wohlstand und eine über seinen Umfang hinausgehende Bedeutung. Am Avonfluß hingestreckt, dessen Bett sich eben hier auf das Dreifache seiner

früheren Breite erweitert, und dessen Ufer durch eine ansehnliche steinerne Brücke verbunden waren, bildete es einen beliebten Ruhepunkt für die zahlreichen Reisenden — Kaufleute, Pilger — welche die alte Straße von London nach dem Nordwesten nach Lancashire oder weiter nach Irland zogen. Der Boden war fruchtbar; saftig grüne Wiesen, Obstgärten, schöne Baumgruppen, Wäldchen, Parkrings umher. Weiter nach Nordosten hin begann der waldige Theil der Grafschaft, der im Lauf der Zeit dem Südwesten immer ähnlicher geworden ist.

William Shakespeare war der älteste Sohn und das erste am Leben gebliebene Kind seiner Eltern, also nach populärer Anschauung gewissermaßen dazu prädestiniert, der Stolz der Seinigen zu werden. Er erwuchs in einem Hause, wo auf der Grundlage ehrenhafter Arbeit ein behagliches

— — — — —
— — — — —

So mag es sich denn vielleicht der Mühe verlohnen, daß wir versuchen, uns einige wesentliche Züge, welche Shakespeare als Dramatiker charakterisieren, vor die Seele zu rufen. Die Aufgabe ist nicht leicht; denn Charakter setzt Beschränkung voraus. Als die unterscheidende Eigenthümlichkeit in Shakespeare's Erscheinung aber tritt uns auf den ersten Blick gerade seine Größe und Universalität entgegen. In ihm steht, so glaubt man, das normal Menschliche und normal Dichterische bis zur höchsten Potenz gesteigert vor uns, und man erhält den freilich irrigen Eindruck, als ob man diesen Dichter nur durch Negierung der Schranken, welche das Wesen der übrigen bestimmen, charakterisieren könnte. — Ein anderer erschwerender Umstand liegt einer deutschen Zuhörerschaft gegenüber in dem soeben hervorgehobenen maßgebenden Einfluß Shakespeare's auf das deutsche klassische Drama. Unsere Vorstellungen von dramatischer Kunst sind — direkt oder indirekt — in sehr erheblichem Umfang gerade durch diesen Dichter bestimmt worden, und so kommt es, daß uns heute gar Manches als selbstverständlich erscheint, was es zu Shakespeare's Zeit so wenig war, wie drei Generationen früher die Entdeckung Amerikas. Ob daher mein Bemühen, Ihnen ein Bild von Shakespeare's dramatischer Kunst vorzuführen, irgend welchen Erfolg hat, wird hauptsächlich davon abhängen, welche Eindrücke Sie seiner Zeit von der lebendigen Gegenwart seiner Dichtung erhalten haben, ob solche Züge zu jenem Bild auf dem Grund Ihrer Seele ruhen, die ich zu wecken und ans Licht zu heben vermag.

Was uns an Shakespeare's Dichtung wohl zu allererst auffällt,

das ist ihre außerordentliche Fülle. Es geht diese natürlich aus der Fülle seiner inneren Anschauung hervor; sie beruht auf der Art, wie er die Dinge sieht und in sich zu reproduzieren vermag. Shakespeare's Blick ist zugleich höchst umfassend und äußerst scharf. Er sieht die Gruppe als Ganzes und unterscheidet zugleich die Einzelheiten, aus denen sie sich zusammensetzt; auch was fern im Hintergrunde steht, schaut er nicht in der Fläche, sondern stets plastisch. Ja, er durchdringt die Dinge und schaut ihnen auf den Grund. — Die merkwürdigste Fähigkeit, die Hauptsache und was sich ihr anhängt, zusammen zu schauen und zusammen geistig zu reproduzieren. Und was er sieht, will und muß er aussprechen — er thut dabei des Guten lieber zu viel als zu wenig. Da findet er denn nicht etwa immer sofort das richtige Wort; oft muß er mit dem Sprachgenius ringen, ringen wie Jakob mit dem Herrn, zu dem er sagte: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Da ist nun aber Shakespeare Folgendes eigenthümlich. Wenn ihm ein Wort oder ein Bild, das er gebraucht, nicht genügt und er nun ein anderes hinstellt, so tilgt er das erste nicht, sondern läßt es ruhig stehen, während ihn selber der Strom seiner Gedanken weiter trägt. Wir wissen es durch die Herausgeber der berühmten Folio von 1623, der ersten Gesamtausgabe von Shakespeare's Dramen, wir wissen es ferner durch den zeitgenössischen Dichter Ben Jonson, der es als eine in Schauspielerkreisen bekannte Thatsache anführt: in Shakespeare's Manuskripten fand sich fast nichts Gestrichenenes. Darauf beruhen einerseits manche Unebenheiten in seinem Text, die ein gewissenhafter Herausgeber zu beseitigen hat. Das auffälligste Beispiel findet sich vielleicht in Verlorener Liebesmühe, in Biron's berühmter Apologie der Liebe. Da hat sich dem Dichter die Disposition unter der Feder verändert, was u. a. zur Folge hat, daß eine ganze Versreihe sich an zwei verschiedenen Stellen identisch wiederfindet. Auf der andern Seite aber hängen damit manche Erscheinungen zusammen, welche — wie zugleich der äußere und der innere Rhythmus der Rede uns sagen — der Kritiker nicht verwischen darf, und die durchaus zur Signatur von Shakespeare's naturwüchsiger Diction gehören, z. B. jene Häufung der Worte zur Bezeichnung derselben Sache, welche manchmal ebenso charakteristisch für die Stimmung des Redenden wie für die Art des Dichters ist. So z. B. wenn Macbeth anstatt den Söhnen Duncans zu sagen: Euer Vater ist nicht mehr, ihnen zuruft:

Der Grund, das Haupt, der Ursprung Eures Bluts
Ist hin, der Urquell selber ist verstopft

oder besser im Original:

*The spring, the head, the fountain of your blood
Is stopp'd; the very source of it is stopp'd.*

Auf Shakespeare's Gewohnheit, seine Anschauungen voll auszusprechen, beruht der außerordentliche Reichthum seiner Diktion, jene sich drängende Fülle von Bildern und Metaphern, und vor allem jene beiläufige Ausmalung der Vorstellungen und Bilder. Auch wer Eile hat, begnügt sich nicht leicht mit einer bloßen Andeutung für das, was ihn erfüllt, und zu der Hauptsache fügt er gerne in Parenthese allerlei malerisches Beiwerk, welches das Bild vervollständigt. Um so mehr derjenige, der Muße hat. Hören wir in Shakespeare's Heinrich IV., 2. Theil, den kranken, wunden, ruhelosen König, wie er vergeblich den Schlaf herbeisehnt:

2. Heinrich IV. III, 1.

Wie viel der ärmsten Unterthanen sind
Um diese Stund' im Schlaf! — O Schlaf! O holder Schlaf,
Du Pfleger der Natur, wie schreckt' ich dich,
Daß du nicht mehr zudrücken willst die Augen
Und meine Sinne tauchen in Vergessen?
Was liegst du lieber, Schlaf, in rauch'gen Hütten,
Auf unbequemer Streue hingestreckt,
Von summenden Nachtfliegen eingewiegt,
Als in den großen duftenden Palästen,
Unter der Baldachinen reicher Pracht,
Und eingelullt von süßen Melodie'n?
O blöder Gott, was liegst du bei den Niedern
Auf eklem Bett, und läß't des Königs Lager
Ein Schilderhaus und Sturmesglocke sein?
Versiegelst du auf schwindelnd hohem Mast
Des Schifferjungen Aug', und wiegst sein Hirn
In rauher, ungestümer Wellen Wiege
Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tollen Wogen packen, krausen ihnen
Das ungeheure Haupt, und hängen sie
Mit tobendem Geschrei in's glatte Tauwerk,
Daß vom Getümmel selbst der Tod erwacht?
Giebst du, o Schlaf, partiisch deine Ruh'
Dem Schifferjungen in so rauher Stunde,
Und weigerst in der ruhig stillsten Nacht
Bei jeder Forderung sie einem König?
So legt, ihr Niedern, nieder euch, beglückt;
Schwer ruht das Haupt, das eine Krone drückt.

Macbeth II, 2.

Es war, als hört ich rufen: Schlaf' nicht mehr!
Macbeth erschlägt den Schlaf, den unschuldigen Schlaf;
Den Schlaf, der den verworrenen Knäuel der Sorgen
Entwirrt, der jedes Lebenstages Tod ist,
Der Arbeit Bad, der Balsam wunder Herzen,
Der zweite Gang beim Gastmahl der Natur,
Das herrlichste Gericht beim Fest des Lebens.

Wie hier, so spricht Shakespeare gewöhnlich in seiner eigenen Sprache das aus, was seine Helden nicht so sagen, wohl aber so denken, empfinden würden, und dabei findet er gewöhnlich, wie in der Vorstellung von dem im Mastkorbe schlafenden Schiffsjungen den Ausdruck, der die Spitze der Sache trifft.

Shakespeare's Sprache zeigt die größte Mannigfaltigkeit, je nach Charakter, Stellung, Rang, Lage, Stimmung des Redenden, aber es bleibt immer des Dichters eigne Sprache, und daher verändert sie sich mit der Zeit. Je älter der Dichter wird, desto inhaltschwerer, gedrungener wird seine Rede; die Bilder werden nicht seltener, auch Nebenzüge fehlen nicht, aber sie werden mit nur kurzen Strichen hingeworfen, oft nur angedeutet.

Wo von der Fülle Shakespeare'scher Dichtung die Rede ist, gedenken wir vor allem des Reichthums an charakteristischen Zügen, womit er seine Gestalten auszustatten pflegt, und wodurch er ihnen eine solche plastische Rundung, solche Lebenswirklichkeit zu verleihen weiß. Man erinnere sich — um aufs Gerathewohl nur zwei Beispiele herauszugreifen — man erinnere sich doch nur an Gestalten wie Hamlet, Lear, Cleopatra, Fallstaff; man vergegenwärtige sich die wuchtige Realität solcher Geschöpfe. Dann denke man an die Menge von Gestalten, welche ein und dasselbe Drama beleben, alle von Shakespeare's Athem beseelt und daher lebensfähig, auch die Nebenpersonen liebevoll mit individuellen Zügen ausgestattet — und endlich erwäge man die Menge von dramatischen Erzeugnissen, die dieses einen Dichters Geist entstammen — und bedenke, daß in dieser großen Zahl sich keine Nullen finden, auch keine bloßen Nummern, die man Gefahr liefe, in der Erinnerung mit einander zu verwechseln, wie das Einem bei den rein äußerlich ja noch viel produktiveren Spaniern begegnen kann. Sondern jedes dieser Dramen hat seine ganz bestimmte Gestalt und Physiognomie, welche sich dem Gedächtniß dauernd einprägt, jedes stellt für sich eine kleine Welt dar, und dasselbe gilt wieder von fast allen Lebewesen, die diese kleinen

Welten wimmelnd erfüllen. Nichts vermag Einem die Schöpferkraft eines Dramatikers so unmittelbar zu vergegenwärtigen, als wenn man versucht, die Charaktere, die ihm ihr Dasein verdanken, sich gleichsam plastisch vor die Seele zu rufen. Bei keinem Dichter wird dies einem so leicht gelingen, wie Shakespeare: bei keinem Dichter werden die gerufenen Geister in so großer Anzahl sich herzudrängen, und so bestimmte Formen, ja deutliche Farben an sich tragen.

Für den Eindruck der Fülle, welcher von Shakespeare's dramatischer Kunst ausgeht, kommen aber auch die Traditionen der englischen Bühne, an die der Dichter anknüpft, sehr wesentlich in Betracht. Dieser Tradition verdankte Shakespeare zunächst die Möglichkeit, seinem Drama die breite realistische Basis zu geben, wodurch es sich von dem Drama der Griechen und von der Nachahmung desselben bei andern Völkern so merkwürdig unterscheidet. Jedes Kunstwerk kann nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, nur ein Stück Welt darstellen; aber wenn alle großen Dichter es verstanden haben, solchem Fragment eine Rundung und eine ideale Bedeutung zu geben, die es zu einem in sich vollendeten Ganzen, zu einer Art Mikrokosmos, einem Abbild der großen Welt gestalten, so sehen wir Shakespeare unablässig bemüht, die Grenzen seines Mikrokosmos möglichst zu erweitern. Die Mannigfaltigkeit der Gestalten und Beziehungen, durch die er seine kleine Welt belebt, rufen die Illusion der Wirklichkeit in ihrer Fülle und ihrem kontinuierlichen Zusammenhang hervor. Denselben Zwecke dienen tausend kleine Kunstgriffe, mittelst denen er die Handlung seiner Szenen vor unserer Phantasie über den Umfang des tatsächlich Geschauten und Gehörten hinausdehnt, wodurch er diese Handlung projiziert — zeitlich in die Vergangenheit, räumlich hinter die Coulissen. Ich erinnere hier nur an Capulet's Fest in Romeo und Julie, an die kurze Scene zwischen Capulet's Dienern, welche dem Auftreten der Gäste vorhergeht und durch die Aufregung und Unruhe, welche auf der Bühne herrscht, uns von der Realität des hinter der Scene vor sich gehenden Festmahls unmittelbar überzeugt; ferner an die Unterredung zwischen Capulet und seinem Vetter, der sonst in dem Stücke gar nichts zu thun hat. „Wann war es, daß wir zuletzt getanzt haben?“ — wo man sich über diesen Punkt von dem Alter des Sohnes eines gewissen Lucentio zu orientieren sucht; gerade in seiner alltäglichen Färbung gereicht dieser kurze Dialog dazu, uns den gegenwärtigen Moment als einen zu empfinden, der einer langen Zeitreihe im Leben der Anwesenden sich anfügt. Und so könnte man, um bei demselben

Drama zu bleiben, die Erzählungen der Amme aus Julia's Kindheit und wie vieles Aehnliche sonst noch anführen.

Ganz besonders gehört hierher die Kunst, womit Shakespeare die Reden seiner neuauftretenden Personen, sei es im Monolog, sei es im Dialog immer so gestaltet, daß sie uns auf die ungezwungenste Weise mitten in die Sache versetzen, welche sie beschäftigt. In den Monologen ist die Absicht des Dichters manchmal nicht verstanden worden; so z. B. bei Hamlet's berühmtem: «Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage». Vielfach werden diese Anfangsworte so gesprochen, als ob sie nicht nur den von uns belauschten Theil, sondern das ganze Selbstgespräch Hamlet's eröffneten, d. h. man spricht sie im Ton eines Menschen, dessen Gedanken noch nicht recht wissen, wo sie hinaus wollen; während sie mit einer gewissen abschließenden Energie zu sprechen sind, da sie das Resultat unmittelbar vorhergehender Erwägung ausdrücken. Die Wirkung aller dieser und ähnlicher Kunstmittel ist die, daß ein Zweifel an der Wirklichkeit dessen, was wir sehen und hören, nicht in uns aufkommen kann.

Aber von noch weit größerer Bedeutung für den Grundcharakter des Shakespeare'schen Dramas als das Angeführte war die Gewohnheit der damaligen Bühne, die Grenzen der dramatischen Handlung selbst weiter zu stecken, als dies bei den Alten üblich war oder auch bei deren modernen Nachahmern zu geschehen pflegt. Diese stellen in der Regel nur die Krisis der Handlung wirklich dar; was vorhergegangen ist, erfährt der Hörer durch Erzählung, Gespräch, Bericht. Die Engländer dagegen pflegten alles, was (wesentlich) zur Verwicklung gehört, in die Darstellung selbst aufzunehmen. Dieser Umstand gestattete Shakespeare, in seiner Dichtung dem inneren Triebe zu folgen, der ihn vor allem zu der psychologischen Seite seiner Aufgabe hinzog. Er gestattete ihm, wie er es liebte, eine Leidenschaft von ihren ersten Anfängen bis zu ihrem Höhepunkte, ja nicht selten noch weiter zurückgreifend, den Boden, wo die Leidenschaft keimen soll, darzustellen, und so einen Charakter in der Wechselwirkung von That und Erlebniß, von Thätigkeit und Lage sich vor unsern Augen entwickeln zu lassen.

Um einen zweifachen Zusammenhang dreht sich schließlich jede dramatische Handlung: um den Zusammenhang zwischen That und Schicksal, und um den von That und Charakter. Die freiheitlichen Traditionen der englischen Bühne aber ermöglichten es Shakespeare, in seinen Darstellungen vielfach den Hauptaccent

auf den Zusammenhang zwischen That und Charakter zu legen, oder — was dasselbe heißt — der dramatischen Entfaltung seiner Charaktere den besten Theil seiner Kraft und seines Fleißes zuzuwenden.

Aber noch Anderes verdankt Shakespeare der Kunstüberlieferung des englischen Theaters: die Möglichkeit, deren er sich in vielen Fällen bedient, mit seiner Hauptfabel eine Nebenhandlung zu verknüpfen, wodurch der Eindruck, der von jener ausgeht, ergänzt, erläutert, oft zugleich gesteigert und näher bestimmt wird. Denken sie an König Lear, dessen Verhältniß zu seinen Töchtern in des Grafen Gloster Verhältniß zu seinen Söhnen ein Seitenstück findet; weiter an Hamlet, dessen Lage der schweren Aufgabe gegenüber, seinen Vater zu rächen, durch die ähnliche Lage beleuchtet wird, in die Laertes durch den Tod seines Vaters Polonius geräth. — Der Eindruck der lebendigen Fülle, die von Shakespeare's Dramen ausgeht, wird vielleicht am meisten dadurch bedingt, daß ihre Harmonie auf der Verbindung der stärksten Gegensätze zu beruhen pflegt: Ernst und Scherz, das leidenschaftlichste Pathos und die unwiderstehlichste Komik, Tragik und Humor. In seine meist tragischen Handlungen liebt er es, komische Gestalten und Wesen zu verflechten; seinen komischen Handlungen einerseits giebt er gewöhnlich einen ernsten Hintergrund, unterläßt es wenigstens niemals, durch die laute Kundgebung ungebundener Heiterkeit ernste Töne hindurchklingen zu lassen. Shakespeare sieht eben, wie in der Welt Gutes und Böses, das Erhabene und das Lächerliche, Freude und Leid neben einander stehen, sich stoßen, ja sich verketten und verschlingen. Das Unschuldigste kann sich unter Umständen als schädlich erweisen und das Schädlichste zum Guten wirken. Dem Lachen folgt das Weinen, dem Weinen das Lachen; dasselbe Ereigniß, welches dem Einen Thränen auspreßt, wird einen Anderen zum Lachen reizen, ja sogar einer und derselbe wird mitunter in die Lage kommen, nicht nur Thränen zu lachen, sondern auch unter Thränen zu lächeln. So sieht der Dichter die Welt, und so sucht er sie abzubilden; denn was er erstrebt, ist ein volles Weltbild.

Und hiermit kommen wir auf ein anderes Merkmal seiner Kunst. Die Signatur der Shakespeare'schen Dichtung ist vor allem Wahrhaftigkeit. Was er seinen Hamlet von der Schauspielkunst verlangen läßt, das hat er selber seiner dramatischen Muse zum höchsten Gesetz gemacht. Und er trennt in der That die Kunst des Mimen und des Dichters in seinem Geiste nicht, wenn er vom Schauspiel sagt: sein Endzweck sei stets gewesen und sei noch jetzt der, der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen

Züge, der Schmach ihr eigenes (Ab)bild zu zeigen, und dem Jahrhundert selbst, der leibhaftig gewordenen Zeit ihre Form und ihren Abdruck.

Was Shakespeare erstrebt, ist vor allem Wahrheit. Daher die völlige Hingabe, die Andacht, mit der er sich in seine Aufgabe, in den Charakter und in die Lage seiner Helden versenkt, um von innen heraus den treffendsten und unmittelbarsten Ausdruck für ihr Fühlen und Wollen zu finden. Daher die strenge Konsequenz, mit der er sich Leidenschaft und Handlung aus gewissen sehr einfachen Voraussetzungen und mit Naturnothwendigkeit entwickeln läßt. Daher die Unparteilichkeit, womit er allen seinen Geschöpfen, guten und bösen, gerecht zu werden sucht, und die zur Folge hat, daß seine Menschen, wie die des wirklichen Lebens nicht einfach, sondern sehr kompliziert, aus Gutem und Bösem, Stärke und Schwäche gemischt erscheinen. Auch Ungeheuern, wie Richard III., wie Iago und Edmund fehlt das Band nicht, das sie mit der Menschheit verknüpft. Worin sich aber vor allem die Wahrhaftigkeit von Shakespeare's Genius offenbart, das ist die Sicherheit, womit er die höchsten tragischen Wirkungen erreicht.

Es ist eine unzweifelhafte Thatsache und zugleich ein erhebender Gedanke, daß die gewaltigsten und reinsten Wirkungen der Kunst und zumal der Dichtung auf Seite des Dichters nicht nur Phantasie mit allen ihren Chören, Verstand, Gefühl, Empfindung, Leidenschaft voraussetzen, sondern ebenso sehr entwickelten sittlichen Sinn, das zarteste sittliche Gefühl und einen ausgebildeten Charakter. Fast nichts giebt es, wodurch Shakespeare unter seinen Zeitgenossen so sehr hervorragt, wie gerade durch diese ethische Seite seines Wesens. Nur einen einzigen giebt es unter seinen großen Zeitgenossen, der an Feinheit des Empfindens, an sittlicher Anmuth und sittlichem Adel und zugleich an geistigem Reichthum sich mit Shakespeare vergleichen kann; allein da fehlte wieder etwas an eigentlicher Gestaltungsfähigkeit und künstlerischer Ausbildung, dessen eigentlicher Beruf war auch nicht die Dichtung, sondern die That. Das ist der zu früh gestorbene, in der Schlacht von Zutphen gefallene Sir Philip Sidney, der ritterliche Dichter der Arcadia.

Vor allem in der Tragödie zeigt es sich, was das sittliche Element im Dichter bedeutet. Denn hier rächt sich die Mattherzigkeit wie der Mangel an Selbstbeherrschung, die Maßlosigkeit wie Stumpfheit des Gefühls, hier rächt sich jede Regung sittlicher Rohheit und

vor allem jede Unwahrhaftigkeit. Nehmen wir Shakespeare's großen Vorgänger auf tragischem Gebiet, den durch einen plötzlichen Tod einem wilden Leben entrissenen Christopher Marlowe, den Dichter des Faust, des Juden von Malta und Eduard II. Welche titanische Gewalt der Leidenschaft, welche überschäumendes Schönheitsgefühl, welche ungewöhnliche Schöpferkraft und Originalität! — aber ihm fehlte das, was dem Menschen erst seinen eigentlichen Werth verleiht, die Ehrfurcht vor dem Heiligen; er kannte keine anderen Götter als Kraft und Schönheit; die Begriffe gut und böse sind für ihn nicht da; er steht auf dem Standpunkt sittlicher Indifferenz. Und dieser Defekt ist es, der seine besten Werke entstellt; mit diesem Mangel hängt es zusammen, wenn er so oft unser Gefühl beleidigt, unser Herz zerreißt, ihm Wunden schlägt, ohne sie zu heilen, und wenn er andererseits so oft statt eines Bildes voll tragischen Schmerzes uns ein groteskes Zerrbild vorhält, das uns halb widerwärtig, halb lächerlich wird.

Shakespeare besaß in höchstem Grade die Feinheit wie die Kraft ethischen Empfindens, einen fest entwickelten Sinn für Gerechtigkeit wie für Schicklichkeit, für alles, was zur Harmonie der sittlichen Welt gehört, und vor allem auch besaß er die nöthige Wahrhaftigkeit.

Es kam ihm nicht in den Sinn, Gefühl zu erheucheln, bei seinen Hörern Empfindungen hervorzurufen, die nicht die Tiefe seines eigenen Gemüths durchzittert hatten. Und so hoch seine technische Virtuosität mit den Jahren sich steigern mochte, niemals fiel es ihm bei, die Poesie und gar die tragische Muse zu kommandieren. Wenn er eine Tragödie schrieb, so geschah es erst, nachdem ihm die innere Nothwendigkeit einer tragischen Entwicklung an einem Stoffe, ein gegebenes Problem aufgegangen war, und nur dann, wenn unwiderstehliche innere Impulse ihn zur Behandlung des Gegenstandes drängten.

Nur sein Erstlingsdrama — — — — —

Die Wahrheit, die wir in Shakespeare's Dichtung finden, ist keine grobe Wirklichkeit, es ist die Welt, wie sie sich in Shakespeare's Gemüth spiegelt, und dadurch ergibt sich die Idealisierung von selbst, weil der Dichter alles in gesteigerter und in konzentrierter Form schaut und weil er in jedes seiner Geschöpfe einen Theil seines eigenen Ich legt. Und in seinen Komödien, z. B. in den Irrungen,

in Was Ihr wollt, wie auch in den Schauspielen seines reifsten Alters (Sturm, Cymbeline, Wintermärchen) stellt er gerne nicht bloß dar, was er gesehen hat, auch das, was er ahnt und hofft; kleidet er lieber seinen Glauben an das Walten einer gütigen Vorsehung in die kindlich fromme Form des Märchens. Nichts Derartiges begegnet man in seinen Königsdramen oder gar in seinen Tragödien. Aber auch in seinen Tragödien, auch dort, wo er, wie im Lear, das düstere Welträthsel mit der unerbittlichsten Wahrhaftigkeit darstellt, weiß er unsern Glauben an die Tugend und unsern Muth zur Tugend an Gestalten wie der des treuen Kent und vor allem an der lieblich erhabenen Gestalt der Cordelia aufzurichten, und deutet er in der Geschichte seines Edgar die Hoffnung auf einen endlichen Sieg des Guten uns an.

Was Shakespeare von unseren heutigen Realisten und Naturalisten unterscheidet, ist u. a. dies, daß nach seiner Ueberzeugung, wie wir sehen, die Kunst nicht bloß der Schmach ihr eigenes Abbild, sondern auch der Tugend ihre eignen Züge zeigen soll, und daß er an das Vorhandensein der Tugend glaubt. Denen, die sich so gebärden, als wären sie auf der Welt nicht vorhanden, ruft er das derbe Wort zu: «Wahrheit und Tugend scheint dem Schlechten schlecht, Schmutz rächt sich selber nur». Shakespeare aber sucht viel lieber als den Schmutz lautere Schönheit auf. — Vor allem unsere Frauen sollten den Dichter ehren, der in einer Reihe der schönsten, lieblichsten und erhabensten Frauengestalten gezeigt hat, daß er mehr als irgend ein anderer Poet gerade das Beste und Edelste vom Weibe zu würdigen verstand.

Doch suchen wir uns zugleich den Idealismus und den Realismus in Shakespeare lebendig zu vergegenwärtigen, indem wir auf eines seiner Werke einen, wenn auch flüchtigen, doch etwas genauer zusehenden Blick werfen. Wählen wir dazu die schon häufiger berührte Jugendtragödie Romeo und Julia, weil diese sich besonders auch dazu eignet, um eine weitere Eigenschaft des Dramatikers kennen zu lernen: die Kühnheit, womit er stets den Kernpunkt seiner Fabel erfaßt und von dort aus das Ganze entwickelt.

Es ist bekannt, daß Shakespeare, wie alle größeren Dichter, fast niemals den Rohstoff zur Handlung seiner Dramen selber erfunden hat; aber gerade da, wo er seine Quelle äußerlich am meisten verdeckt, zeigt sich seine schöpferische Kraft am energischsten in der

