Werk

Titel: Ueber die physiologischen Grundlagen der Shakespeare'schen Psychologie

Autor: Loening, Richard

Ort: Weimar

Jahr: 1895

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0031|log5

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Ueber die physiologischen Grundlagen der Shakespeare'schen Psychologie.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
am 23. April 1894.

Von
Richard Loening.

Hochansehnliche Festversammlung! Als eine der wunderbarsten Eigenheiten des Dichters, den zu feiern wir uns hier, in Deutschlands Dichterstadt, versammelt haben, hat man von jeher seine Universalität erkannt, die Meisterschaft, mit der er alle Gebiete und alle Seiten des Daseins gleichmäßig umfaßt und beherrscht, kraft deren ihm am Menschen insbesondere das körperliche Leben nicht weniger vertraut ist als das seelische. Und auch dies ist den Betrachtern nicht verborgen geblieben, daß diese beiden Seiten menschlichen Seins bei unserm Dichter nicht wie zwei isolierte, unabhängige Größen erscheinen, sondern als zwei Funktionen eines einheitlichen Organismus, die unter einander in engster Verbindung und Wechselwirkung stehen. Gar häufig ist es ausgesprochen worden, daß die seelischen Vorgänge und Zustände bei Shakespeare nicht nur ihrerseits den Körper beeinflussen, sondern auch selbst durch Eigenschaften und Functionen körperlicher Art beeinflußt und bedingt werden; daß mit andern Worten die Psychologie unsres Dichters auferbaut ist auf körperlicher oder physiologischer Grundlage.

In der That konnte diese Verbindung nicht leicht unbeachtet bleiben. Finden wir doch kaum eine bedeutendere Figur in den Shakespeare'schen Dramen, der nicht gewisse körperliche Eigenthümlichkeiten beigelegt, kaum eine tiefere Seelenbewegung, die nicht durch Bezugnahme auf Vorgänge des körperlichen Lebens veranschaulicht wäre. Dazu jenes Durcheinanderwogen und Ineinandergreifen physischer und psychischer Elemente in den Bildern und

Gleichnissen, woran die Sprache unsres Dichters so reich ist. Das sind alles durchgehende Züge, die sich dem Auge auch des oberflächlichen Betrachters alsbald aufdrängen. Sehen wir aber näher zu, so finden wir, daß gerade in dieser Verbindung des Seelischen mit dem Körperlichen ein Hauptgrund liegt, weshalb uns die Shakespeare'schen Gestalten so plastisch und so wahr erscheinen, weshalb sie in ihrem Denken, Fühlen und Handeln so sehr das Gepräge wirklicher Menschen an sich tragen. Die stete Beziehung auf die Vorgänge des Körpers, der Erdgeruch, wenn ich so sagen darf, der ihnen damit anhaftet, zeigt sie uns als Individualitäten von Fleisch und Blut, als Wesen unsrer eigenen Art.

Gewiß kann es sich daher bei dieser Erscheinung in der Shakespeare'schen Dichtweise nicht um bloßen Zierath, auch nicht um Ausgeburten einer frei schaltenden Phantasie handeln. Allerdings liegt ja der letzte Zweck des dramatischen Dichters nicht in der Schilderung körperlicher Zustände und Funktionen. Wohl aber dürfen wir aus der engen und steten Verknüpfung des seelischen Lebens mit dem körperlichen, wie sie unserm Dichter eignet, einerseits auf dessen Ueberzeugung schließen, daß er auch hiermit nur der Natur gleichsam einen Spiegel vorhalte, andrerseits aber auch auf seine Absicht, die psychische Beschaffenheit seiner Figuren und ihrer Handlungen durch diese körperliche Grundlegung zu charakterisieren und zu motivieren.

Aus dem Gesagten folgt, daß eine allseitige und vollständige Erkenntniß der Shakespeare'schen Dichtung nicht wohl möglich ist ohne Kenntniß der psychophysischen Anschauungen, die ihr zu Grunde liegen. Wir müssen wissen, wie sich der Dichter das Verhältniß von Leib und Seele, den Einfluß des ersteren auf die letztere vorgestellt hat, wenn wir das Empfinden, Denken und Handeln seiner Menschen verstehen und begreifen wollen. Und doch hat sich die Shakespeare-Forschung um eine genauere Verfolgung dieser Vorstellungen des Dichters merkwürdigerweise noch kaum bekümmert. So viele Schriften wir auch über die Shakespeare'sche Seelen- und Charakterschilderung besitzen, so oft andererseits die medicinischen Kenntnisse Shakespeare's näher beleuchtet worden sind, so hat doch bisher, soviel mir bekannt, noch niemand den Versuch unternommen, die Anschauungen des Dichters über die Wechselwirkungen von Leib und Seele im Zusammenhang zu erörtern und klar zu stellen. Was sich aber an vereinzelten Bemerkungen und Andeutungen hierüber in der Shakespeare-Literatur zerstreut findet, ist eher geeignet irre-

zuführen als aufzuklären, da man dabei stets und zumeist recht dilettantisch von physiologischen Gesichtspunkten ausgegangen ist, die erst der heutigen Zeit angehören.

Der Grund dieser Vernachlässigung liegt, wie mir scheint, in den allgemeinen Verhältnissen der modernen Wissenschaft. Im scharfen Gegensatze zur Renaissance herrscht heute eine tiefe Spaltung zwischen den Natur- und den sogenannten Geisteswissenschaften. Während im 16. Jahrhundert Medizin und Anthropologie auch die psychischen Vorgänge im Menschen als mit zu ihrem Kreise gehörig betrachteten, beschränken sie sich heute — abgesehen von der noch jungen, aber hoffnungsvollen Disziplin der physiologischen Psychologie — auf die der exacten Methode zugänglichen Zustände und Veränderungen der körperlichen Substanz. Und während von der anderen Seite ein Philipp Melanchthon z. B. in seinem philosophischen Buche '*De anima*' zugleich eingehend von Anatomie und Physiologie handelte, steht die heutige spekulative wie empirische Psychologie unter dem Zeichen des «absoluten Geistes», von dem man annimmt, daß er, erhaben über die Materie und unabhängig von seiner Naturgrundlage, lediglich seinen eigenen Gesetzen folge und daher auch lediglich aus sich selbst zu erkennen sei. Noch ausgeprägter als in der psychologischen Fachwissenschaft treten solche Anschauungen zu Tage, wenn bei sonstigen wissenschaftlichen oder künstlerischen Erörterungen einschlagende Fragen der Psychologie zur Sprache kommen, und gerade die Shakespeare-Forschung hat fast durchweg diesen Standpunkt eingenommen.

Unter solchen Umständen mag es vielleicht etwas kühn erscheinen, wenn ich, der ich weder Physiolog, noch Psycholog, noch Literarhistoriker bin, es gewagt habe, die noch unaufgeklärten physiologischen Bedingungen der Shakespeare'schen Psychologie zum Gegenstande dieses Festvortrages zu wählen. Gestatten Sie mir, hochverehrte Anwesende, Ihnen zunächst mitzutheilen, auf welche Weise ich an dieses Thema herangekommen bin. Diese Mittheilung soll Ihnen zugleich einen Einblick in das Material gewähren, dessen ich mich zur Aufhellung der Anschauungen unsres Dichters bedient habe, und sie soll Ihnen damit weiter die Furcht benehmen, als ob ich Ihnen zumuthete, Ihre Aufmerksamkeit den Phantasien eines Dilettanten zuzuwenden.

In meinem vor mehr als Jahresfrist erschienenen Hamlet-Buche hatte ich den Nachweis unternommen, daß Charakter und Verhalten des Dänenprinzen, die uns so räthselhaft erscheinen, im Sinne des

Dichters in dem melancholisch-cholerischen Temperament des Helden begründet, die Eigenart dieses Temperaments selbst aber auf bestimmte physiologische Gründe zurückzuführen sei. Ich stützte mich hierbei auf die vielfachen Aeußerungen, die sich in Shakespeare's Werken über Melancholie finden, und die mir völlig überzeugend schienen. Nicht so der Kritik, die meine Ansicht über Hamlet zwar in keiner Weise widerlegt, wohl aber mehrfach angezweifelt hat. Hierdurch wurde ich veranlaßt, mich nach weiteren Stützen für meine Auffassung umzusehen, und solche fand ich denn in überraschender Weise in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich sehr häufig und sehr eingehend mit der Melancholie beschäftigt hat. Es ergab sich hieraus, daß der Hamlet-Charakter, wie ich ihn aus den Aussprüchen des Dichters selbst entwickelt hatte, in fast allen, selbst den nebensächlichen Punkten — ich will nur die vielbesprochene Kurzathmigkeit erwähnen — mit den Anschauungen der Shakespeare'schen Zeit über Melancholie übereinstimmt. Zwei populär geschriebene englische Werke dieser Zeit über Melancholie waren hierbei von größter Wichtigkeit für mich; gerade sie aber waren es auch, die mein Interesse noch nach einer anderen Richtung hin erweckten.

Das eine dieser Bücher ist betitelt: '*A Treatise of Melancholie, contayning the causes thereof, and reasons of the strange effects it worketh in our minds and bodies*' etc. Sein Verfasser ist Timotheus Bright, Doctor medicinae von Cambridge, später Geistlicher und bekannt als erster Erfinder der modernen Stenographie. Erschienen ist das Buch zu London 1586, also um die Zeit von Shakespeare's erstem Auftreten daselbst, und zwar in dem Verlage des Buchdruckers Thomas Vautrollier, eines französischen Emigranten. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Dichter dieses Buch gekannt und benutzt hat. Abgesehen von inneren Gründen spricht dafür die nahe Beziehung, in der er zu dem Geschäfte Vautrollier's stand. Dessen Laden befand sich in Blackfriars, also in unmittelbarster Nähe der Shakespeare'schen Bühne. Nach dem Tode Vautrollier's im Jahre 1588 gingen sein Verlag und seine Druckerei auf seinen Schwiegersohn Richard Field, einen Stratforder Landsmann Shakespeare's, über, und von diesem sind dann die Erstlingswerke unsres Dichters: «Venus und Adonis» 1593, sowie «Lucrezia» 1594, in erster Auflage gedruckt worden. Auch weist dieser Verlag noch andere Werke auf, die von Shakespeare nachweislich benutzt wurden; so vor allem die englische Uebersetzung des Plutarch von Thomas North.

Das andere zu jenem Zwecke von mir benutzte Buch ist die ihrerzeit hochberühmte und in vielen Auflagen weithin verbreitete '*Anatomy of Melancholy*' von Robert Burton, einem Oxforder Theologen, der sich durch das Pseudonym '*Democritus junior*' mehr zu charakterisieren als zu verbergen suchte. Die erste Auflage hievon erschien 1621, also erst fünf Jahre nach dem Tode des Dichters. Da aber der Verfasser darin weniger eigene Ansichten entwickelt, als vielmehr auf Grund einer geradezu staunenswerthen Belesenheit Auszüge und Mittheilungen aus der gesammten, seiner Zeit bekannten philosophischen, theologischen, medizinischen, historischen, poetischen Literatur in buntester Mosaik aneinanderreiht, so ist das Buch für die Erkenntniß des Gedankenkreises des ganzen Zeitalters, dem Shakespeare angehört, von grosser Bedeutung.

Diese beiden Werke nun behandeln nicht nur die Melancholie selbst, sondern suchen das Verständniß ihrer Ursachen und Wirkungen dadurch zu fördern, daß sie den Leser über Theile und Functionen des Körpers wie der Seele überhaupt und insbesondere über die Einwirkung des ersteren auf die letztere (*How the body affecteth the soule,* ist ein Capitel bei Bright überschrieben) vom wissenschaftlichen Standpunkt ihrer Zeit aus in leichtverständlicher Weise belehren. Gleich beim ersten Lesen dieser Abschnitte wurde ich mannigfach an Shakespeare erinnert; näheres Zusehen und Vergleichen aber überzeugte mich, daß hier der Schlüssel zu der ganzen physiologischen Psychologie Shakespeare's enthalten, daß dies die Atmosphäre sei, in der und unter deren Einfluß seine Werke entstanden sind. Zugleich zeigte sich, daß der Dichter auch diese schwierigen und verwickelten Fragen nicht in laienhaft-dilettantischer Weise, sondern, wie stets, mit voller Sachkunde, d. h. mit voller Beherrschung der Wissenschaft seiner Zeit — freilich auch nur dieser — behandelt hat.

Es kam also, um den Dichter zu verstehen, darauf an, die wissenschaftlichen Anschauungen seiner Zeit über Seele und Körper genauer zu verfolgen. Der Burton'schen *Anatomy of Melancholy* mit ihren zahlreichen Citaten aus den philosophischen und medizinischen Schriften aller Nationen und Zeiten konnte ich zu diesem Behufe noch einen doppelten Fingerzeig entnehmen. Einmal, daß die hier mitgetheilten Lehren damals nicht etwa nur in England, sondern allgemein herrschend waren. Bei der Beschränktheit der mir zu Gebote stehenden englischen Literatur schien es daher zulässig, ohne Fehlgriffe befürchten zu müssen, die leichter zu erreichenden Schriften deutscher Gelehrter des 16. und 17. Jahrhunderts zu weiterer Aufklärung

heranzuziehen. In der That habe ich in diesen, insbesondere in der Schrift Melanchthons «*De anima*» Vieles gefunden, was durchaus mit Shakespeare übereinstimmt, und es scheint mir daher gar nicht unmöglich, daß der Dichter dieses damals hochangesehene und weitverbreitete, auch von Burton stark benutzte Buch gekannt habe. Ferner aber stellte sich heraus, daß die Anschauungen jener Zeit selbst vom Verhältniß des Körpers zur Seele durchweg dem griechischen Alterthum entstammen; daß die Renaissance hier nicht selbständig forschend vorgegangen ist, sondern sich mit einer scholastischen Reproduktion und Bearbeitung der von den griechischen Philosophen und Aerzten aufgestellten Lehren begnügt hat. Um ein volles Verständniß dieser Lehren zu gewinnen, mußte daher einerseits auf Plato und Aristoteles, andrerseits auf Hippokrates und Galenos zurückgegangen werden. Gewiß hat Shakespeare, der nach Ben Jonson's Aeußerung wenig Latein und noch weniger Griechisch verstand, die Schriften dieser Männer selbst nicht gelesen; aber der Inhalt derselben ist ihm durch die philosophisch-medizinische Literatur seiner Zeit überliefert worden, und hierauf, auf dem so vermittelten großen Zusammenhange mit dem klassischen Alterthum, beruht daher in letzter Linie seine physiologische Begründung des Seelenlebens, von welcher ich einige Hauptpunkte — und bei der Ueberfülle des Stoffs muß ich mich hierauf beschränken — Ihnen hier vorführen will.

Vorher gestatten Sie mir jedoch noch eine Bemerkung, die nicht unwichtig sein dürfte, um dem Folgenden gegenüber den richtigen Standpunkt einzunehmen. Was ich Ihnen über die physiologischen Grundlagen der Shakespeare'schen Psychologie mitzutheilen habe, soll lediglich dem Verständnisse des Dichters selbst dienen, hat dagegen vom Standpunkte der heutigen Physiologie aus keinen Anspruch auf Gültigkeit. Die physiologischen Anschauungen des Alterthums und Mittelalters beruhten nicht auf exakten Beobachtungen und experimentellen Untersuchungen am lebenden Körper, sondern theils auf den Ergebnissen der Leichenanatomie, zumeist aber auf dem subjektiven Gefühl des Einzelnen von den in seinem Innern sich abspielenden Vorgängen, was natürlich zu mancherlei Täuschungen, insbesondere über das Verhältniß von Ursache und Wirkung führen mußte. Dazu fehlte dem Dichter, wie seiner ganzen Zeit, die Kenntniß zweier überaus wichtigen Einrichtungen des menschlichen Körpers, die die Hauptgrundlage der modernen Physiologie bilden: einerseits des Blutkreislaufs, welcher erst einige Jahre nach des Dichters Tode von seinem bedeutenden Landsmann William Harvey entdeckt, beziehungsweise bekannt

gemacht wurde (zuerst 1619); andrerseits des Nervensystems, als des physiologischen Trägers aller Seelenvorgänge im Menschen. Jene Zeit kam dadurch zu Annahmen, die einestheils heute geradezu als unrichtig erkannt, anderntheils jeder Beobachtung entzogen und daher nicht beweisbar sind. Allein trotz alledem entbehren jene älteren Ansichten über den Einfluß des Körpers auf die Seele doch nicht aller Bedeutung, sofern nämlich die unmittelbaren Aussagen des Gefühls, auch wo sie nicht kontrolierbar sind, immerhin auf irgend einer Wahrheit beruhen, irgend einen reellen Untergrund haben müssen.

Ich wende mich nunmehr zu unserm Dichter.

Seele und Leib — *soul and body* — sind die beiden Seiten menschlicher Lebensthätigkeit, deren Verbindung und deren Gegensatz Shakespeare häufig hervorhebt. Unter Seele aber versteht er in dieser Gegenüberstellung nicht Alles, was wir uns gewöhnlich darunter denken. Wir müssen daher zunächst diesen beschränkteren Begriff der Seele bei Shakespeare kennen zu lernen suchen, und hiezu ist alsbald erforderlich, auf die Seelenlehren des Aristoteles und des Plato zurückzugehen.

Bei Aristoteles hat die Seele an und für sich allerdings eine sehr umfassende Bedeutung. Sie ist hier die allen Lebewesen innewohnende, einheitliche Kraft, vermöge deren diese existieren, sich entwickeln und sämmtliche Lebensfunktionen verrichten; sie ist das belebende und gestaltende Prinzip derselben, welches ihrem gesammten Lebensprozeß als einheitliche Ursache zu Grunde liegt. Ihre Wirksamkeit erstreckt sich demgemäß nicht bloß auf die geistigen Akte des Denkens, Fühlens und Wollens, sondern ebenso auch auf die heutzutage lediglich physiologisch aufgefaßten Vorgänge der Bewegung, Ernährung und Fortpflanzung. Auch zerfällt die Seele nach der Verschiedenheit dieser Vorgänge bei Aristoteles nicht etwa in verschiedene Arten oder Theile, wie bei Plato; sondern sie ist einheitlich und untheilbar und erfüllt nur, je nach der Beschaffenheit der körperlichen Organe, vermittelst deren sie wirksam ist, verschiedene Funktionen. Daher lassen sich innerhalb der Seele nur verschiedene Arten von Wirksamkeit unterscheiden, die sog. Seelenvermögen oder Seelenkräfte, deren Aristoteles hauptsächlich drei von je steigendem Werthe aufstellt: die vegetative (*τὸ θρεπτικόν*) oder ernährende und fortpflanzende Kraft, die sensitive (*τὸ αἰσθητικόν*) oder fühlende Kraft, und die rationale (*τὸ διανοητικόν*) oder Denk- und Vernunftkraft, den *Νοῦς;* letzteren beiden je eingeordnet eine begehrende und bewegende Kraft (*ὀρεκτικὸν καὶ κινητικόν*).

Es war das eine großartige Anschauung, welche das gesammte Leben der organischen Wesen als ein einheitliches Ganzes auffaßte, Physiologie und Psychologie zur Einheit erhob und daher in mancher Beziehung an den modernen Materialismus erinnert. Allein Aristoteles hat diese Einheitlichkeit seiner Auffassung nicht festgehalten. Während ihm nämlich im Uebrigen seine Seele in untrennbarer Verbindung mit dem Körper steht, mit diesem entsteht und vergeht, erklärt er dagegen die oberste Seelenkraft, die Vernunft, für ungeworden und unvergänglich, so daß sie also den Tod des Individuums überdauert, im Tode sich von dem Körper scheidet. Damit aber war die Vernunftkraft, der denkende Geist, in Wahrheit zu einer Seele eigener Art gemacht; an Stelle des Monismus war thatsächlich ein Dualismus gesetzt.

Die Lehre des Aristoteles ist für das ganze spätere Alterthum, das Mittelalter und die Renaissance maßgebend geblieben. Auf ihr beruht insbesondere die enge Verknüpfung von Physiologie und Psychologie, wie wir sie die ganze Folgezeit hindurch und so auch bei Shakespeare finden. Nur an der Einheitlichkeit der Seele vermochte man, bei dem schon in der aristotelischen Lehre hierüber herrschenden Zwiespalt, trotz aller prinzipiellen Anerkennung thatsächlich nicht festzuhalten. Vielmehr neigte man sich in dieser Beziehung wieder mehr der älteren Lehre Plato's zu, welcher drei, der Art nach verschiedene Seelentheile, jeden Theil mit einem besonderen örtlichen Centrum oder Sitz im menschlichen Körper, unterschieden hatte: eine begehrende Seele (*τὸ ἐπιθυμητικόν*) in der Leber, eine eifernde oder fühlende Seele (*τὸ θυμοειδές*) im Herzen und eine vernünftige oder Denkseele (*τὸ λογιστικόν*) im Gehirne. Nur die letztere galt für überirdisch und unsterblich, die beiden anderen gehörten dem Körper zu und theilten dessen Vergänglichkeit; der Denkseele sollten sie sich erst in Folge ihrer Vereinigung mit dem Körper anfügen.

Diese platonische Dreitheilung der Seele selbst suchte man späterhin in verschiedener Weise mit der aristotelischen Eintheilung der Seelenkräfte zu kombinieren, oder auch zu identifizieren, und Melanchthon z. B. erklärt in seinem Buche '*De anima*', daß er zwischen beiden keinen Unterschied sehe. Auch die drei getrennten Seelencentren Plato's — Gehirn, Herz, Leber — wurden beibehalten (letztere freilich mit veränderter Bedeutung als Sitz der vegetativen Kraft des Aristoteles), und ich will gleich hier einschalten, daß auch Shakespeare an zwei Stellen (in «Was Ihr wollt» und in «Cymbeline») diese

drei Organe — *liver, heart and brain* — als die Hauptträger und Mittelpunkte, als '*sovereign thrones*' des Lebens hervorgehoben hat.

In der christlichen Zeit erhielt die Theilung der Seelenkräfte in Folge der Lehre vom jenseitigen Leben eine erhöhte Bedeutung. Das Hauptgewicht fiel jetzt auf die Scheidung des unsterblichen Theils des Menschen von seinem sterblichen Theile, und für diese Scheidung bot die aus dem Alterthum überlieferte Besonderheit der Denk- oder Vernunftseele einen passenden Anhalt. Eben in ihr sah man jetzt den von Gott ausgehenden, ihm ähnlichen und für das ewige Leben bestimmten Theil des Menschen, und diesen unsterblichen Theil bezeichnete man dann vielfach als Seele schlechtweg. Seele in diesem Sinne bedeutete also lediglich die die Funktionen des Erkennens, Denkens, Urtheilens, sowie des vernünftigen und moralischen Wollens umfassende Vernunftseele; ihr wurden alle übrigen psychischen Kräfte und Funktionen als zur irdischen, vergänglichen Leiblichkeit oder, wie man jetzt sagte, zur Sinnlichkeit gehörig gegenübergestellt.

Dieser engere Begriff der unsterblichen Vernunftseele ist es nun, den auch Shakespeare regelmäßig im Auge hat, wenn er von der Seele des Menschen, von ihrer Vereinigung mit dem Leibe und von ihrer Trennung bei dem Tode spricht. Den vollen Beweis für diesen Satz kann ich an dieser Stelle nicht erbringen; ich begnüge mich damit, Ihnen eine sehr bedeutsame Stelle im V. Akte von König Johann anzuführen, wo Prinz Heinrich von dem sterbenden König sagt:

> Sein Gehirn,
> Das Manche für der Seele schwaches Wohnhaus halten,
> Verkündet uns das Ende seiner Sterblichkeit.

Mit den Worten: *his brain which some suppose the soul's frail dwelling-house* ist hier auf die viel erörterte Streitfrage über den örtlichen Sitz der Seele im Körper Bezug genommen. Während die Aristoteliker und Stoiker die Seele ungetheilt im Herzen konzentriert sahen, waren die Anhänger Plato's und Galen's, wie schon angedeutet, der Meinung, daß im Herzen nur die sensitive Seele, die Denkseele dagegen im Gehirn ihren Sitz habe. Auf diese letztere Ansicht bezieht sich die Stelle im König Johann, und es ergiebt sich daraus, daß der Dichter hier unter Seele lediglich die Vernunft- und Denkseele verstanden haben kann; andere Seelenkräfte wurden von niemandem ins Gehirn verlegt. Die Worte: *which some suppose* zeigen uns zudem, wie genau der Dichter mit der zeitgenössischen wissenschaftlichen Behandlung dieser Fragen vertraut war. Anzufügen ist

noch, daß mit dem gleichen Ausdruck, wie hier Shakespeare, auch Robert Burton das Gehirn als *the dwelling-house of the soule* bezeichnet; und wenn dieser weiter sagt, es sei *the habitation of wisdom, memory, judgment, reason, in which man is most like unto God*, so sind das eben dieselben Kräfte, die auch bei Shakespeare der Seele zukommen: *such large discourse, looking before and after, that capability and god-like reason*, wie es im Hamlet heißt.

Diese Vernunftseele stellt auch bei unserm Dichter, im Gegensatz zum Körper und allen übrigen Lebenskräften, das ewige, unsterbliche Theil des Menschen dar:

> Mein Leben acht' ich keine Nadel werth,

sagt Hamlet bei der Erscheinung des Geistes,

> Und meine Seele, kann es der was thun,
> Die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?

Beim Tode trennt sie sich vom Körper und kehrt zurück ins Jenseits, in den Himmel, oder, je nachdem, in die Hölle. Daher ist es nicht richtig, wenn kürzlich mein jenaischer Kollege, Ernst Häckel, Shakespeare als Anhänger eines monistischen Pantheismus bezeichnet hat. In Spekulationen über das jenseitige Leben hat sich der Dichter freilich nie eingelassen.

Ihrer überirdischen Natur gemäß stellt die Vernunftseele im Menschen die edelste und höchste, allem Körperlichen an und für sich überlegene Kraft dar; dem ἡγεμονικόν der Alten entsprechend, nennt sie Ophelia *that noble and most sovereign reason*, und auch Horatio spricht von der *sovereignty of reason*. Allein trotzdem kann die Seele, solange sie mit dem Körper verbunden ist, ihre Wirksamkeit nicht frei, ihrer eigenen Natur gemäß entfalten; vielmehr bedarf sie hiezu körperlicher Werkzeuge oder Organe, durch deren Bewegung sie die Akte des Erkennens, Denkens, Urtheilens, Wollens vollbringt, und von deren physischer Beschaffenheit die Qualität dieser seelischen Funktionen abhängt. So tritt uns hier zuerst eine physiologische Bedingtheit des Seelenlebens entgegen, die organische Bedingtheit der Vernunftthätigkeit selbst.

Das Organ, vermittelst dessen die Seele die Vernunftakte vollzieht, ist bei Shakespeare, in Uebereinstimmung mit der Lehre seiner Zeit, eben das Gehirn, in welchem die Vernunftkraft ihren Sitz hat. Daher sagt Richard II., da er gefangen sitzt und grübelt, wie er seinen einsamen Kerker der volkreichen Welt vergleichen könne:

Mein Hirn soll meiner Seele (*soul*) Weibchen sein,
Die Seel' der Vater[1]); diese zwei erzeugen
Dann ein Geschlecht still brütender Gedanken,
Und die bevölkern diese kleine Welt . . . .

Das Hirn ist hier also als das Mittel gedacht, durch welches die Seele Gedanken produziert. Zwei Eigenschaften des Gehirns sind es nun, durch welche diese Seelenthätigkeit wesentlich beeinflußt wird: der Grad seiner Wärme und derjenige seiner Feuchtigkeit. Seit dem Alterthum galt das Gehirn als ein Abkühlungsapparat für die aus dem Blut und Herzen aufsteigende Wärme; zu seiner normalen Funktion bedarf es daher einer gewissen feuchten Kühle, weßhalb auch die Vernunft selbst als kühl bezeichnet wird (*cool reason*). Ein sehr warmes Hirn dagegen beeinträchtigt richtiges Erkennen, ein sehr trockenes schadet dem vernünftigen Urtheil, ja eine noch höhere Steigerung führt zu Gehirn- und Geisteskrankheiten und damit zur völligen Aufhebung der *sovereignty of reason:*

O Hitze! trockne mein Gehirn auf!

sagt Laertes, da er beim Anblick der wahnsinnigen Ophelia vor Schmerz seinen Verstand verlieren möchte, und der gefoppte Falstaff fragt in den Lustigen Weibern, ob er denn sein Hirn in die Sonne zum Trocknen gelegt habe, daß es keinen Stoff mehr besitze, um einer so groben Uebertölpelung zuvorzukommen.

Nach einer alten, auch im Mittelalter festgehaltenen Lehre der Peripatetiker ist für die Qualität der Seelenfunktionen weiter von Einfluß das allmähliche Wachsthum des körperlichen Organismus, indem sich parallel dem letzteren auch die Fähigkeiten der Seele allmählich entwickeln und vervollkommnen. Hierauf bezieht sich die Aeußerung des Laertes beim Abschied von seiner Schwester Ophelia:

Denn die Natur, aufwachsend, nimmt nicht bloß
Am Körper zu; wie dieser Tempel wächst,
So wird der inn're Dienst von Seel' und Geist
Auch weit mit ihm.

Außer dem Gehirn kommen aber auch noch andere Organe in Betracht, an welche das Alterthum, wie das Mittelalter die Wirk-

---

[1]) Schlegel übersetzt *soul* hier mit «Geist», offenbar um dem «Vater» das männliche Geschlecht zu wahren; allein im Sinne des Dichters ist dies nicht nothwendig, da *soul* auch bei ihm *feminini generis* ist. Vgl. K. Johann III, 3, 21; Richard II. II, 2, 64; Heinrich IV. 3. Theil II, 1, 74; II, 6, 42; Richard III. III, 5, 27; Hamlet II, 2, 579; III, 2, 68 (*Since my dear soul was mistress of her choice*); Lucrezia 719, 1169.

samkeit der Seele und insbesondere der Vernunftseele im Körper sich gebunden dachte; Organe, die daher in der Lehre jener Zeiten eine große Rolle spielten, die dagegen von der heutigen Wissenschaft als bloße Chimären erkannt sind, die, wie wir heute wissen, gar nicht existieren. Zum Verständniß jener früheren Auffassung muß ich daher einige erläuternde Bemerkungen voranschicken.

Die Seele ist immaterieller, unkörperlicher Natur, das Gehirn eine körperliche Substanz. Daher schien die Einwirkung der Seele auf das Gehirn einer besonderen Erklärung zu bedürfen. Es erhob sich die Frage, wie es überhaupt möglich sei, daß ein Immaterielles, wie die Seele, auf die körperliche Substanz so einwirke, daß beide eine lebendige Einheit bilden: eine Frage, bei der es sich also darum handelte, einen Gegensatz zu überbrücken, der unserm Verstande unvereinbar scheint.

Diese Ueberbrückung hatte man im Alterthume dadurch zu finden geglaubt, daß man zwischen beiden Substanzen ein Verbindungsglied annahm, das von den Eigenschaften der körperlichen Materie nur noch sehr wenig, von denen der immateriellen, geistigen Substanz dagegen möglichst viel an sich hatte, gewissermaßen ein Mittelding zwischen Materie und Geist, zwischen Leib und Seele, das eben dadurch geeignet sein sollte, den Zusammenhang zwischen beiden herzustellen. Freilich war das nur eine Phantasie, eine dialektische, keine reale Erklärung. Denn eine Substanz, die theils körperlicher, theils geistiger, d. h. nicht körperlicher Natur ist, gibt es in Wahrheit nicht und kann es nicht geben; sie wäre ein Widerspruch in sich selbst. Dieser Widerspruch aber war dem Alterthum, wie später dem Mittelalter, nicht zum Bewußtsein gekommen. Vielmehr war man Jahrhunderte, ja Jahrtausende hindurch der festen Meinung, die Unbegreiflichkeit des Zusammenwirkens von Leib und Seele dadurch beseitigen zu können, daß man ein Drittes dazwischen schob, welches seiner eigenen Natur nach unbegreiflich war.

Als diese Substanz nun, die als Mittelding zwischen Leib und Seele beide verbinden und damit das Leben ermöglichen sollte, dachte man sich die wehende Luft, den Lufthauch (griechisch *pneuma*, lateinisch *spiritus*), der durch seine Ausdehnung und Bewegung im Raume der Materie zuzugehören, durch seine Dünnheit, Flüchtigkeit, Durchdringlichkeit und geringe Wahrnehmbarkeit aber dem Geistigen sich anzunähern schien: eine vergeistigte Materie oder ein materialisierter Geist. Auf uralten Grundlagen, die uns auch in der mosaischen Schöpfungsgeschichte entgegentreten, da Gott den ersten Menschen

durch Einblasung des Odems zum Leben erweckt, ist die Lehre vom *Pneuma* von Hippokrates und Aristoteles entwickelt und dann von Galenos zu der abschließenden Gestalt gebracht worden, die sich das ganze Mittelalter und die Renaissancezeit hindurch erhalten hat bis zur Entdeckung des Blutkreislaufs durch Harvey. Unter ihrem Einflusse steht auch Shakespeare, bei dem uns das Pneuma unter der Bezeichnung *Spirit* oder *the Spirits* häufig entgegentritt.

Im Körper entsteht das Pneuma theils aus der eingeathmeten Luft, theils aus den dem Blut entstrahlenden Dämpfen. Im Herzen, welches deshalb als Quelle des Lebens, als *seat and fountain of life* bezeichnet wird, werden diese Substanzen zu einem höchst feinen Dunst, *a most subtil vapour*, eben dem Pneuma, verarbeitet und dieses wird dann vermittelst des Herzschlages durch die Arterien im ganzen Körper verbreitet; denn die Arterien gelten noch nicht als Blutgefäße, als welche vielmehr lediglich die Venen angesehen werden. Der Pulsschlag rührt von der Bewegung des Pneuma in den Arterien her; daher sagt Hamlet, als ihn seine Mutter in der nächtlichen Unterredung für wahnsinnig hält:

> Mein Puls hält ordentlich wie eurer Takt,
> Macht ebenso gesund Musik.

Die bildliche Verwendung der Musik ist hier nur verständlich, wenn man weiß, daß der Puls vom Dichter nicht als Blut-, sondern als Pneumabewegung, d. h. als Luftschwingung aufgefaßt wird; und wenn sich Hamlet für seine geistige Gesundheit auf die Regelmäßigkeit seines Pulses beruft, so findet dies ebenfalls in der Pneumabewegung des Pulses seine Erklärung, wie sich weiter unten zeigen wird.

Dieses Pneuma gilt nun als «das erste und unmittelbarste Werkzeug der Seele» zur Verrichtung aller ihrer Funktionen; es ist der Träger der Lebenswärme und der Vermittler aller Lebensprozesse; daher wird es als *Spiritus vitalis, vital spirit*, d. h. als Lebensgeist, richtiger Lebenshauch, bezeichnet. Insbesondere vermittelt es, nachdem es im Gehirn noch weiter zum *Spiritus animalis* (Seelengeist) verfeinert ist, die Einwirkung der Vernunftseele auf das Gehirn selbst und bedingt daher alle Denk- und Vernunftakte. Auch die Verbindung der Seele mit den äußeren Wahrnehmungs- und Bewegungsorganen wird durch die *Spirits* hergestellt, indem sie einerseits die vom Auge, dem Ohr, der Nase u. s. w. aufgenommenen Empfindungsreize der Seele mittheilen, andrerseits die von dieser ausgehenden Bewegungsimpulse auf die Muskeln übertragen. Als Leitungsbahnen

hiefür dienen dem Pneuma die vom Gehirn ausgehenden Nerven und Sehnen, die in jener Zeit und so auch bei Shakespeare noch nicht genau unterschieden werden. Die Funktion von Nerven und Sehnen ist sonach eine ähnliche, wie die der Arterien; alle diese Organe sind Kanäle für das Pneuma, die *Spirits*. Hieraus erklärt sich denn, daß unser Dichter diese Organe einerseits gelegentlich als gleichwerthig behandelt und mit einander vermengt, andrerseits sie an Stelle des in ihnen sich bewegenden Pneuma selbst als Organe seelischer Kraft bezeichnet. So sagt Hamlet, als er dem ihm winkenden Geiste folgen will:

Mein Schicksal ruft
Und macht die kleinste Arterie dieses Leibes
So hart wie Nerven des Nemeer Löwen.

Hiermit sind die Worte zu vergleichen, mit denen Heinrich V. seine Krieger anfeuert:

Steift eure Sehnen! Haltet hart den Athem
Und spannet jeden Geist (*every spirit*) zur vollen Höh'!

Genau unterscheidet dagegen Biron in Verlorene Liebesmüh':

Fortwährendes Studieren lähmt
In den Arterien die raschen Geister (*the nimble spirits*),
Wie Anstrengung und langes Wandern
Die Sehnenkraft des Reisenden ermüdet.

Daß hier unter der Sehnenkraft (*the sinewy vigour*) die Kraft innerhalb der Sehnen, d. h. die Spirits der Bewegung verstanden sind, zeigt die vom Wandern ermattete Rosalinde in Wie es Euch gefällt:

O Jupiter! Wie müde sind meine Lebensgeister!
(*How weary are my spirits!*)

Rosalinde bedient sich hier der wissenschaftlich-technischen Ausdrucksweise; dagegen erwidert ihr der Narr Probstein vom Standpunkte der vulgären Laienanschauung:

Was kümmern mich meine Lebensgeister,
Wenn nur meine Beine nicht müde wären!

Gerade diese Gegenüberstellung läßt deutlich erkennen, wie sehr der Dichter selbst im Besitze wissenschaftlicher Kenntnisse war, und wie überlegt und bewußt er bei deren Verwendung zu Werke gegangen ist.

Wie sich bereits aus diesen Stellen ergibt, unterliegen die Spirits als materielle Substanz der Veränderung: sie sind stärker oder schwächer, ruhiger oder bewegter, ermüden durch Anstrengung, werden

verbraucht und bedürfen daher der steten Erneuerung aus dem Blute. Die Gemüthsstimmungen, an deren Erzeugung sie betheiligt sind, wirken auf sie selbst zurück, spannen sie an oder ab, treiben sie in die Höhe oder halten sie nieder und es vollzieht sich so eine stete Wechselwirkung zwischen Leib und Seele. Störungen in den Funktionen der Spirits führen zu Störungen dieser Wechselwirkung, einerseits zu Bewußtlosigkeitszuständen, andrerseits zu Geisteskrankheiten. Der Zusammenhang von Leib und Seele ist dann unterbrochen, der Mensch zeitweise von seiner Seele getrennt, oder, wie man sagt, nicht bei sich selbst. So will in Romeo und Julia der Pater Lorenzo den Scheintod Juliens dadurch herbeiführen, daß vermittelst eines ins Blut dringenden Safts zeitweise eine Lähmung der *vital spirits* bewirkt und hierdurch die Seele der Herrschaft über die Körperorgane beraubt wird. Aehnlich wirkt der Saft, durch den in Cymbeline der Scheintod Imogen's herbeigeführt wird.

Die Beschaffenheit der Spirits ist bedingt durch die Beschaffenheit des Bluts, aus welchem sie entstehen. Nach dem, was später über die Blutqualitäten zu sagen sein wird, können sie daher wärmer oder kühler, feuchter oder trockener, klarer oder dunstiger sein, und von diesen Eigenschaften des die Gehirnthätigkeit vermittelnden Pneuma hängt nun, ebenso wie von denen des Gehirns selbst, die Klarheit und Richtigkeit des Erkennens und Denkens, die Vernünftigkeit des Urtheilens und Wollens, die Produktivität an Ideen, Phantasie, Witz, kurz die ganze Art und Weise ab, wie sich die Vernunftkraft im Menschen bethätigt.

In höchst launiger Weise wird dies Thema von Falstaff im zweiten Theile von Heinrich IV. behandelt, wo er die zweifache Wirkung des spanischen Sekts auseinandersetzt. Der Sekt, sagt er, erwärmt das Blut und ruft all die kleinen Lebensgeister, gleichsam die Gemeinen des körperlichen Staats (*the vital commoners and inland petty spirits*) zu ihrem Hauptmann, dem Herzen. «Er steigt dann eben in den aus ihm entwickelten feinen und leichten Spirits) zum Gehirn empor, trocknet da all die närrischen, dumpfen und rohen Dünste (d. h. die schweren Spirits) auf, die es umgeben, macht es sinnig, lebhaft, erfinderisch, voll von behenden, feurigen und ergötzlichen Bildern; wenn diese dann der Stimme, der Zunge überliefert werden, was ihre Geburt ist, so wird vortrefflicher Witz daraus.» Daher «ist Gelehrsamkeit nur ein von einem Teufel gehüteter Goldhaufen, bis der Sekt sie promoviert und in Gang und Gebrauch setzt.» Das ist Falstaff'scher Humor, aber keineswegs eine freie Erfindung

seiner Phantasie zu Gunsten des Sekttrinkens. In der zeitgenössischen Literatur, z. B. in Bright's *Treatise of Melancholie*, finden sich ganz ähnliche Aeußerungen über den Einfluß des Weins auf Gehirn und Spirits, nur daß hier diese günstige Wirkung an einen mäßigen Genuß geknüpft ist, wovon Falstaff wohlweislich schweigt.

Falstaff ist überhaupt physiologisch sehr gebildet; sagt er doch selbst, daß er den Galenus gelesen habe. So ist es denn auch ganz richtig, wenn er durch die warmen und leichten Dünste des Weins behende, feurige und ergötzliche Bilder im Gehirn entstehen läßt; ganz gewiß weiß er dann aber auch, daß zu ernsterem, tieferem Nachdenken derartige Dünste nicht geeignet, hierzu vielmehr kühlere, festere und ruhigere Spirits erfordert werden.

Auf diesen letzteren Satz ist ein merkwürdiges Citat aus dem Aristoteles in Troilus und Cressida zurückzuführen. Aristoteles hatte in der Nikomachischen Ethik geäußert, daß junge Leute keine geeigneten Hörer dieser Wissenschaft seien. Er selbst hatte diesen Satz nur darauf gestützt, daß jungen Leuten die hierzu erforderliche praktische Erfahrung fehle; allein späterhin suchte man ihn auch physiologisch zu begründen, und zwar dadurch, daß junge Leute zu warme und zu flüchtige Spirits hätten und deßhalb der zum Studium der Ethik gehörigen Ausdauer und Beharrlichkeit im Denken entbehrten. Wenn Shakespeare nun seinen Hektor in der Versammlung der Trojaner zu Paris und Troilus sagen läßt:

> Beide spracht ihr gut,
> Doch oberflächlich, ähnlich jungen Leuten,
> Die Aristoteles für ungeschickt hielt
> Zum Hören der Moralphilosophie —

so scheint er mir, wie das «oberflächlich» zeigt, jene physiologische Begründung des aristotelischen Satzes im Auge gehabt zu haben.

So häufig übrigens die Spirits bei unserm Dichter Erwähnung finden, so muß doch beachtet werden, daß vielfach damit nicht sowohl ihre physiologische Vermittlungsfunktion, die dichterisch ja keine besondere Bedeutung hat, als vielmehr die durch diese Vermittelung zu Stande gebrachten psychischen Akte selbst bezeichnet werden sollen. So, wenn von *spirit of resolution*, *spirit of judgment*, *spirit of sense*, *spirit of moving words* u. s. w. die Rede ist. Da ferner die *spirits*, durch Uebermittelung der Wahrnehmungen und Vorstellungen vom Gehirn an das Herz, auch bei Entstehung der Gemüthsregungen betheiligt sind, so finden wir in ähnlicher Weise auch diese durch *spirit* bezeichnet; so: *the afflicted* oder *vexed spirits*,

spirit of love, of honour, of merriment, of wantonness, that surly spirit of melancholy u. s. w. Immerhin aber weisen alle diese Bezeichnungen auf die organische Bedingtheit der seelischen Prozesse hin.

Noch einen Punkt möchte ich bezüglich dieser Lebensgeister hier hervorheben. Dieselben sind, wie wir gesehen, von luftiger Beschaffenheit. Als gleichartige pneumatische Wesen werden aber auch die außerhalb des Körpers existierenden Geister, Dämonen und Gespenster angesehen, daher auch sie als *spiritus, spirits*, bezeichnet werden. Auch der heilige Geist des christlichen Dogmas, der *Spiritus divinus*, hat in der Lehre vom Pneuma seinen Ursprung und wird als wehende Luft, als göttlicher Hauch vorgestellt. Die Beeinflussung des Menschen durch diese geistigen Wesen denkt man sich nun in der Weise, daß sie auf denjenigen Theil des Menschen einwirken der ihnen gleichartig ist, d. h. eben auf die pneumatischen Lebensgeister. Als der Beeinflussung durch Dämonen besonders ausgesetzt gelten aber, wie in damaligen Schriften mehrfach hervorgehoben wird, die Melancholiker. Hieraus erklärt sich der Ausspruch Hamlets in seinem Monologe am Schlusse des zweiten Akts:

> Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden
> In lockende Gestalt; ja und vielleicht,
> Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
> Da er sehr mächtig ist mit solchen Geistern (*with such spirits*),
> Täuscht er mich zum Verderben.

Im Bisherigen habe ich von der Seele im Sinne der mit dem Körper von außen her verbundenen unsterblichen Denk- und Vernunftseele gesprochen. Ihre Wirksamkeit ist, wie wir gesehen, gebunden an körperliche Organe, Gehirn und Pneuma, und bedingt durch deren physische Beschaffenheit. Allein diese körperliche Gebundenheit und Bedingtheit der Vernunftakte betrifft doch nur die Modalitäten und Abstufungen ihrer Aeußerung; ihrem Wesen und Inhalt nach entspringen sie weder aus dem Körper, noch hangen sie von diesem ab, sondern sind, wie die Seele selbst, von der sie ausgehen, transcendenter und ewig gleicher Natur.

Außer der Vernunftseele mit ihrer Denk- und Erkenntnißthätigkeit zeigt aber der menschliche Organismus noch eine andere Kategorie psychischer Funktionen, die bei Plato und Aristoteles als Ausflüsse der fühlenden und begehrenden Seele, oder Seelenkraft, gelten und die auch bei unserm Dichter von jener ersteren durchaus verschieden und getrennt sind. Es handelt sich dabei um das weite Gebiet der Gefühle, Affekte, Leidenschaften, der Stimmungen, Neigungen,

Abneigungen, nebst den daraus entspringenden Begehrungen, Trieben und Hemmungen: kurz um das, was wir im Gegensatze zur Vernunft mit einem an den platonischen θυμός (d. h. Muth) erinnernden Ausdruck «das Gemüth» nennen.

Für den Dichter, insbesondere den dramatischen, sind die Gemüthsvorgänge aus mehreren Gründen von weit größerer Bedeutung und Wichtigkeit als die vorher besprochenen Akte des Vernunftvermögens. Einestheils pflegen im wirklichen Leben Gefühle und Neigungen einen viel größeren Antheil am menschlichen Handeln zu haben als Verstand und Vernunft; anderntheils sind nur Handlungen, die aus dem Gemüth entspringen, geeignet, das Gemüth wieder zu ergreifen. Dazu kommt, daß die Individualität der Menschen in sehr viel höherem Maße durch ihre Gemüthsart als durch ihre Vernunfteigenschaften bestimmt wird, und daß die Unterschiede und Variationen auf dem Gebiete des Fühlens und Begehrens viel mannichfaltiger und durchgreifender sind, als auf dem des Denkens und Urtheilens. Daher wird der wahre dramatische Dichter das Hauptgewicht seiner Darstellung immer auf die Gefühls-, nicht auf die Vernunft- und Verstandesseite legen, und er wird dies um so mehr thun, wenn er, wie Shakespeare, der Ansicht ist, daß die Vernunft eine überirdische, transcendente und daher an sich stets gleiche Kraft ist.

Die Shakespeare'schen Dramen geben hiefür die volle Bestätigung. Die überwiegende Bedeutung der Gemüthsregungen für die dramatische Handlung kommt in denselben insbesondere auch darin zum Ausdruck, daß der Dichter deren Beziehungen zum körperlichen Leben weit häufiger und deutlicher hervorhebt, als die der Denk- und Vernunftthätigkeit, so daß unsrer Betrachtung hier denn auch ein viel reicheres Material zu Gebote steht. Freilich darf hierin nicht der einzige oder der Hauptgrund dieser verschiedenen Behandlung erblickt werden; letzterer liegt vielmehr darin, daß die Gefühlsseele in einem ganz anderen und viel engeren Verhältniß zum körperlichen Organismus stehend gedacht wurde als die Vernunftseele. Der Dualismus der aristotelischen Lehre kam hier zum deutlichen Ausdruck.

Als körperlicher Sitz des Gefühls- und Trieblebens war von dem gesammten Alterthum das Herz (von Plato daneben auch die Leber) angesehen worden. Man nahm an, daß der Mensch mit dem Herzen fühle und begehre. Dabei galt aber das Herz nicht, wie das Gehirn, nur als ein Instrument, vermittelst dessen eine dahinter stehende

transcendente Kraft ihre Wirkungen im Körper übt, sondern als das Organ, dem die fühlende und begehrende Kraft eingeboren ist, in dem allein sie ihre Existenz hat und von dem sie nicht geschieden werden kann. Diese Kraft nach Aristoteles, die Gefühlsseele nach Plato, war nicht etwas von außen zum Körper Hinzutretendes, sondern selbst ein Bestandtheil der irdischen vergänglichen Körpernatur; ihre Wirkungen, die Gefühle und Affekte, wurden als im Herzen begründete und daraus entspringende, körperliche Vorgänge aufgefaßt. Daraus folgte dann weiter mit Nothwendigkeit, daß auch die Beschaffenheit der körperlichen Organe einen bestimmenden Einfluß auf Beschaffenheit, Inhalt und Richtung der Gemüthsvorgänge haben mußte.

Diese Gemüth und Körper eng verknüpfende Auffassung erhielt sich das ganze Mittelalter hindurch bis in die Renaissancezeit. Melanchthon in seinem Buche '*De anima*' sagt, das Herz sei nicht nur der Sitz der Affekte, sondern auch ihre Quelle und eigentliche Ursache (*sed fons etiam et propria causa*); es sei die eigenartige Natur des Herzens, Gefühle zu erregen, Freude und Schmerz zu empfinden (*sua quaedam est natura cordis, qua ciet adfectus, laeticia fruitur et contabescit dolore*). In Uebereinstimmung hiermit nennen Bright und Burton das Herz: *the seat and organe of all passions and affections.*

Nicht anders ist es bei Shakespeare. Auch bei ihm entstammen alle Erscheinungen des Gefühls- und Trieblebens körperlichen Organen und beruhen auf körperlichen Vorgängen, wie sie selbst wieder mit mannichfachen körperlichen Wirkungen verknüpft sind. Daher erscheint seine Gefühlspsychologie durchaus in physiologischer Begründung und Umkleidung.

Zahllos sind zunächst die Stellen, in welchen das Herz (oder der dasselbe umschließende Busen), sei es als Quelle und Träger der Gefühle und Triebe überhaupt, sei es als von einzelnen bestimmten Gefühlen bewegt oder erfüllt bezeichnet wird. Es gibt kaum eine Art der Gemüthsregung, die der Dichter nicht in engste Beziehung zum Herzen gebracht hätte. Als Beispiel will ich Ihnen nur das Wort Imogen's in Cymbeline anführen:

> Durchbohr mein Herz,
> Die unschuld'ge Behausung meiner Liebe;
> Nur zu! 's ist leer von allem außer Gram.

Auch wo der Dichter metaphorisch das Herz für das Gefühl selbs setzt, liegt daher stets ein physiologischer Gedanke zu Grunde, wie in dem bekannten Ausspruche Cordeliens im König Lear:

Ich kann mein Herz nicht auf die Lippen heben.

Gerade in dieser Stelle ist die physiologische Beziehung aber noch besonders bedeutungsvoll, wie sich sogleich herausstellen wird.

Die einzelnen Gemüthsaffekte[1]) sind nach der Lehre der Zeit begründet in Bewegungen der Herzsubstanz, welche das Herz entweder ausdehnen, erweitern oder zusammenziehen und verengern. Je nach der Stärke und Schnelligkeit dieser Bewegungen variiert der Grad der Gefühle, von leiser, kaum wahrnehmbarer Regung bis zur hochentfachten Leidenschaft. Aber auch Art und Inhalt derselben wurde damals mit der (vom Herzschlage übrigens wohl unterschiedenen) divergierenden Bewegung des Herzens in Verbindung gebracht.

Um dies zu erläutern, muß ich Sie zunächst mit einer damals allgemein üblichen Eintheilung der Gefühle und Triebe bekannt machen, die, obgleich von Shakespeare nirgends ausdrücklich hervorgehoben, doch thatsächlich seiner ganzen Gefühlsphysiologie zu Grunde liegt, wie ihm denn auch die technischen Bezeichnungen derselben nicht unbekannt sind. Es ist dies die Eintheilung in die beiden Hauptklassen der concupiscibeln und der irascibeln Affekte, deren Namen auf die begehrende und eifernde Seele Plato's, deren sachlicher Gegensatz dagegen auf die aristotelische Unterscheidung von Lust- und Unlustgefühlen zurückführt Unter concupiscibeln Affekten wurden nämlich solche verstanden, die mit einem Begehren oder Hinstreben nach etwas (*appetitus prosequens*) verbunden sind; als Grundgefühle dieser Art, aus welchen man die übrigen ableitete, wurden angesehen: Liebe, Freude, Hoffnung, Begierde. Als irascible bezeichnete man dagegen die Affekte des Ablehnens oder Widerstrebens (*appetitus fugiens*) und rechnete dahin hauptsächlich: Abneigung, Traurigkeit, Gram, sowie Furcht und Schrecken.

Diese beiden Klassen der Affekte wurden nun zu jener Verschiedenheit der Herzbewegung in der Weise in Beziehung gebracht, daß die concupiscibeln auf der Ausdehnung, die irascibeln dagegen auf der Zusammenziehung des Herzens beruhen sollten; bei ersteren suche das Herz den Gegenstand des Gefühls durch Erweiterung

---

[1]) Gefühle und Affekte werden im Alterthum wie in der Shakespeare'schen Zeit noch nicht unterschieden. Das Wort *affectus*, bei Shakespeare *affection*, bezeichnet überhaupt alle Gemüthsfunktionen und Gefühlsregungen. Die damit verbundenen Triebe werden speziell *appetitus*, bei Shakespeare *appetite*, genannt.

gleichsam in sich aufzunehmen, bei letzteren durch Kontraktion von sich auszuschließen. Die Ausdehnung des Herzens ruft dann weiter, in Verbindung mit der nachher zu besprechenden Blutbewegung, ein Gefühl körperlicher Leichtigkeit und inneren Aufstrebens hervor, die Kontraktion ein solches körperlicher Schwere und Gedrücktheit, als ob ein Gewicht auf dem Herzen laste; so daß die concupiscibeln Gefühle auch als aufstrebende, erhebende, die irascibeln als niederziehende, bedrückende bezeichnet werden können. In seinem Liebesgram um Rosalinde lehnt Romeo die Aufforderung seiner Freunde, zu tanzen, mit den Worten ab:

Mich drückt ein Herz von Blei
Zu Boden, daß ich mich nicht regen kann.
Ich sinke unter schwerer Liebeslast;

während er später seine glückliche Liebesempfindung mit den Worten schildert:

Leicht auf dem Thron sitzt meiner Brust Gebieter;
Mich hebt ein ungewohnter Geist mit frohen
Gedanken diesen ganzen Tag empor.

Eben hierauf beruht auch die angedeutete tiefere Bedeutung der vorhin angeführten Aeußerung Cordeliens:

Ich kann mein Herz nicht auf die Lippen heben.

Cordelia ist im allgemeinen von trüben, schmerzlichen Stimmungen beherrscht; — «Kummer wäre ein gesuchtes Kleinod», heißt es später von ihr, «wenn er jedem so stünde»; solche Stimmungen aber drücken das Herz zusammen, hindern aufstrebende Herzbewegungen. Die Empfindung hievon gibt ihr das Bild ein, daß sie das Herz nicht heben kann, um seinen Inhalt auf die Lippen zu bringen; eben dieses Bild aber deutet weiter wie den psychischen Charakter so auch den physischen Grund ihrer Gefühle an.

Auch die Furcht ist in Folge der Herzkontraktion ein niederziehendes Gefühl. So sagt der Connetable in Heinrich V.:

Ich bin sicher, sieht er unser Heer,
So sinkt sein Herz in bodenlose Furcht,

und daß trübe Ahnungen mit einem Druck im Herzen verbunden sind bekundet Hamlet kurz vor der Katastrophe.

Bei schwerem Gram, der auch durch Aussprache keine Erleichterung findet, kann die Kompression des Herzens so stark werden,

daß das Herz bricht und der Tod eintritt: der Tod am gebrochenen Herzen. So sagt im Macbeth Malcolm zu Macduff bei der Nachricht von der Hinmordung seiner Familie:

> Gebt Worte eurem Schmerz; Gram, der nicht spricht,
> Wirkt auf das überschwerte Herz, bis daß es bricht.

Und in gleichem Sinne Hamlet:

> Doch brich, mein Herz; denn schweigen muß mein Mund.

Andrerseits können auch erhebende Gefühle durch übermäßige Ausdehnung das Herz zersprengen, und dem alten Gloster in König Lear barst das Herz unter Lächeln, weil es zu schwach war, um den entgegengesetzten Bewegungen von Freude und Schmerz Stand zu halten.

Im Gegensatz zum Gram, der das Herz zusammendrückt, steht der Zorn, den man als ein Gemisch von Schmerz und Rachelust auffaßt. Dieser bewirkt daher nach anfänglicher Zusammenziehung ein um so heftigeres Aufschwellen des Herzens, so daß es, wie Melanchthon sagt, gleichsam aus seinem Lager hervorzustürmen sucht, um den Feind zurückzuschlagen. Mit dieser Aeußerung Melanchthons vergleiche man die Worte des erzürnten Richard in Heinrich VI., 3. Theil:

> Kaum kann ich
> Den Ausbruch meines hochgeschwollnen Herzens
> Gegen Clifford zügeln.

Meisterhaft hat der Dichter dieses in Folge der Heftigkeit mit körperlichem Schmerz verbundene Aufschwellen des zornigen Herzens zur Charakteristik König Lear's verwendet, dessen Grundzug nach Goneris Aussage von jeher Ungeduld und Zorn war. Bei der schnöden Behandlung Kents ruft er aus:

> O wie der Krampf mir auf zum Herzen schwillt!
> Hinab, aufsteigend Weh! Dein Element ist unten!

Und weiterhin:

> Weh mir, mein Herz, mein steigend Herz! Hinunter!

Als er dann von Goneril's Lieblosigkeit berichten will, wie sie ihm gleich einem Geier am Herzen genagt habe, sagt er, auf dieses deutend: «Ich kann kaum sprechen.» Auch Lear's Wahnsinn ist physiologisch auf diese Eigenschaften zurückzuführen, wie sich nachher zeigen wird.

Zunächst sind noch einige weitere physiologische Erscheinungen ins Auge zu fassen, die mit den die Affekte vermittelnden Herzbewegungen im Zusammenhange stehen und die für die Charakteristik der Affekte selbst von großer Bedeutung sind.

Einerseits bewirkt nämlich die Ausdehnung des Herzens in mechanischer Weise eine größere Erwärmung, andrerseits die Zusammenziehung eine Abkühlung desselben; beides in verschiedenem Grade je nach der Stärke der Bewegung und des Affekts. Daher haben die concupiscibeln, herzausdehnenden Affekte der Liebe, des Muthes, des Zornes bei Shakespeare stets ein warmes oder heißes Herz zur Folge, die irascibeln, zusammenziehenden dagegen, wie Lieblosigkeit, Trauer, Furcht, ein mehr oder weniger kaltes. Bei Gram insonderheit denkt man sich das abkühlende Zusammenziehen als ein Eintrocknen, Verdorren des Herzens, eine Folge des mit der Abkühlung verbundenen Verlustes an Feuchtigkeit. So spricht Enobarbus in Antonius und Kleopatra von seinem Herzen,

> Das, ausgedörrt von Gram (*dried with grief*),
> Zu Staub zerbrechen will.

Daß wir es hier nicht etwa mit einer phantastischen dichterischen Metapher zu thun haben, zeigt die wissenschaftliche Lehre jener Zeit, nach der, wie Melanchthon sagt, anhaltender Kummer das Herz endlich ausdörrt und es so vernichtet (*tandem cor torrefactum extinguitur*).

Diese Zustände des Herzens werden nun in der Sprache der Zeit häufig auf die veranlassenden Gefühle selbst übertragen; man unterscheidet hiernach warme, kalte, trockene Gefühle, und so finden wir auch bei Shakespeare *hot love, fire of passion, cold patience, cold neglect* (und als Zeichen dieser auch *cold looks*), *cold modesty, cold fear, dry sorrow* u. s. w.

Eine weitere physiologische Wirkung dieser Veränderungen im Herzen besteht nach der Lehre der Zeit darin, daß sie sich auf das im Herzen und in seiner Nähe befindliche Blut (und ebenso auf die im Herzen aus dem Blut erzeugten *Spirits*) übertragen und dadurch weiterhin den ganzen Körper in Mitleidenschaft ziehen. Von der durch die neuere Wissenschaft festgestellten Gleichmäßigkeit der Blutbeschaffenheit im gesunden Zustande hat man noch keine Ahnung; vielmehr werden Erwärmung oder Erhitzung, Erkältung, Eintrocknung oder Verdickung des Blutes als mittelbare Folgen der Gemüthsaffekte angesehen, und gerade diese Veränderungen des Blutes benutzt

unser Dichter mit Vorliebe, um die verschiedenen Affekte selbst zu kennzeichnen.

Auch hierbei macht sich die obige Eintheilung in concupiscible oder hinstrebende und irascible oder ablehnende Affekte geltend: Liebe, Muth, Zorn, auch Eifersucht machen das Blut, je nach ihrem Stärkegrad, warm, heiß, feurig; Furcht und Schrecken dagegen lau oder kalt, so daß es durch die Adern schauert oder gar gefriert und gerinnt. Während ferner Heiterkeit das Blut leicht und flüssig durch die Adern rinnen läßt, wird es bei Kummer und Schwermuth, wie das Herz selbst, trocken, schwer und dick:

> Und hätte Schwermuth, jener düstre Geist,
> Dein Blut gedörrt, es schwer und dick gemacht,
> Das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft,
> Und treibt den Geck, Gelächter, in die Augen,
> Daß eitle Lustigkeit die Backen bläht,

sagt König Johann zu Hubert.

Je nach diesen Verschiedenheiten der Temperatur variiert auch Quantität und Farbe des Bluts. Warmes Blut gilt für reichhaltiger und röthlicher, kaltes für geringer und blasser. Deshalb wird bei Furcht und überhaupt bei Mangel an warmen Affekten auch das vom Blut durchströmte Herz selbst als blaß, weiß oder milchig bezeichnet. Macbeth nennt die Furcht blaßherzig (*pale-hearted fear*), und Lucio in Maß für Maß sagt: «Mein Herz erblaßt (d. h. ich erschrecke), deine Augen so roth zu sehen.»

Alle diese Veränderungen, welche die Affekte an Herz und Blut bewirken, dürfen natürlich nur relativ verstanden werden. Da Herz und Blut stets schon an sich eine bestimmte Temperatur, Dichtigkeit und Farbe haben, so kann es sich hier immer nur um eine Steigerung oder Minderung handeln. Auch verwendet der Dichter diese Herz- und Blutqualitäten manchmal in der Weise, daß er damit nicht sowohl positiv eine Steigerung in der betreffenden Richtung und einen dazu gehörigen Affekt, als vielmehr nur negativ den Nachlaß oder Mangel einer Steigerung entgegengesetzter Richtung bezeichnet. Warmes oder kaltes Blut bedeutet dann nicht das Vorhandensein eines hierdurch qualifizierten Affekts, sondern lediglich, daß ein entgegengesetzt qualifizierter Affekt nicht vorhanden ist oder gemildert wird. In diesem Sinne spricht Ferdinand im Sturm von dem weißkalten Schnee auf seinem Herzen, die Königin im Hamlet von «unsern kalten Mädchen» im Gegensatz zu den '*liberal shepherds*'; beide wollen damit nur die Negation sinnlicher Begierden, die indifferente

Keuschheit bezeichnen. So können auch Ausdrücke, wie «kühle Geduld» bald positiv feige Nachgiebigkeit, bald negativ nur den Mangel heißer Leidenschaft bedeuten.

Die Erwärmung und Abkühlung des Bluts entsteht, wie gezeigt, aus den Bewegungen des Herzens. Umgekehrt wirkt nun aber diese Erwärmung und Abkühlung ihrerseits wieder auf die Bewegung des Blutes selbst ein. Lange vor Entdeckung des Gesetzes von der Erhaltung der Kraft war sich die Menschheit der engen Wechselbeziehung zwischen Wärme und Bewegung wohl bewußt. Durch die steigende Erwärmung, nahm man an, wird das Blut in raschere Bewegung gebracht und vom Herzen, seinem Sammelpunkte, aus nach vorwärts, d. h. nach den äußeren Theilen des Körpers getrieben. Nach unserm gelehrten Physiologen Falstaff, für den es freilich kein anderes Wärmeprinzip gibt als den Sekt, erwärmt dieser das Blut «und bringt es von den inneren bis zu den äußersten Theilen in Lauf». Die Abkühlung und Verdickung dagegen hemmt die Bewegung des Blutes und läßt es bei höheren Graden von den äußeren Theilen nach dem Herzen zurückfließen, so daß jene blutlos werden. Ohne Sekt bleibt das Blut nach Dr. Falstaff kalt und bewegungslos im Innern sitzen (*cold and settled*). Von einem Kreislaufe des Bluts, wie Manche gemeint haben, ist bei diesen Vor- und Rückwärtsbewegungen natürlich keine Rede; sie vollziehen sich lediglich in den Venen, und ihre letzte Ursache sind die verschiedenen Gemüthsaffekte.

Daher läßt unser Dichter bei Regungen der Freude, der Liebe, des Muthes, des Zorns u. s. w. das warme Blut sich emporheben, aufregen, mit Eile durch den Körper rinnen. Steigen diese Affekte zu hoher Leidenschaft, so daß das Blut stark erhitzt wird, so ist auch seine Bewegung heftig und wild; siedend wallt und tobt es dann durch die Adern und bringt die Verfassung des ganzen Körpers in Unordnung. Diese heiße Erregung theilt sich dann auch den aus dem Blut entstehenden Lebensgeistern, den Spirits mit und diese wieder wirken störend auf Temperatur und Funktion des der Kühle bedürfenden Gehirns. Es kommt dann zu jenen wilden Gesten und wüthigen Handlungen, wie sie z. B. von Hamlet berichtet werden, da er den Polonius umbringt. Das ist die Rebellion des Bluts, von der bei unserm Dichter so häufig die Rede ist, *the fire's extreme rage*, welche überflammt *the bounds of reason*, wie es in den Beiden Veronesern heißt.

Uebersteigt die in solcher Weise bewirkte Erhitzung des Gehirns einen gewissen Grad, so erkrankt dieses, es tritt Wahnsinn ein. Insbesondere wird wie im Alterthum so in der Shakespeare'schen Zeit allgemein angenommen, daß hochgradige und häufige Zornanfälle auf diese Weise geistige Erkrankung zur Folge haben, und hierin findet denn auch der Wahnsinn Lear's im Sinne des Dichters seine physiologische oder vielmehr pathologische Erklärung; wie Kent sagt: «alle Kraft seines Geistes ist seiner Leidenschaft (*impatience*) gewichen.»

Umgekehrt bezeichnet der Dichter bei gedrückten Stimmungen die Bewegung des kalten und dicken oder trockenen Blutes als langsam, schläfrig; wie z. B. in Heinrich IV., 1. Theil, wo der König sagt:

Zu kalt und zu gemäßigt war mein Blut,
Unfähig, bei den Freveln sich zu regen.

Das Zurückdrängen des Bluts nach dem Herzen bei Angst und Furcht schildert Angelo in Maß für Maß, da er in höchster Beklemmung Isabellen erwartet:

O Himmel!
Was drängt mein Blut sich so zum Herzen,
Hemmt seine Thätigkeit und nimmt zugleich
Die nöth'ge Brauchbarkeit den andern Theilen?

Die letzten Worte beziehen sich, wie der Fortgang der Stelle zeigt, auf die in Folge der Herzkompression eintretende Behinderung des Athmens.

Die durch die Affekte hervorgerufene Blutbewegung ist dann endlich noch von Einfluß auf die Gesichtsfarbe, indem diese bei Vordringen des Bluts nach außen hin, also bei concupisciblen, begehrenden Affekten roth, bei Stagnation oder rückläufiger Bewegung von außen nach innen dagegen, also bei irascibeln, ablehnenden Affekten, bleich oder fahl erscheint. Auch diesen Unterschied benutzt der Dichter sehr häufig zur Bezeichnung der verschiedenen Gefühle und Seelenstimmungen. So fragt Adriana in der Komödie der Irrungen zugleich nach Farbe und nach Stimmung ihres Mannes:

Sah roth er oder blaß? trüb oder heiter?

Aehnlich fragt Hamlet, da ihm die Freunde von der Erscheinung des Geistes berichten und sagen, seine Miene sei mehr die des Kummers als des Zorns gewesen: «Blaß oder roth?» Er will damit ihre Glaubwürdigkeit prüfen; sehen, ob sie sich nicht in Widersprüche verwickeln. Ihre Antwort: «Nein, äußerst blaß», stimmt indeß mit ihrer ersten

Angabe völlig überein; denn blaß ist eben die Farbe des Kummers roth dagegen die des Zornes.

Damit scheint allerdings eine Stelle in Richard II. in Widerspruch zu stehen, wo der König zu seinem Oheim Gaunt, der ihm sein unköniglicheres Verhalten vorwirft, nach der Schlegel'schen Uebersetzung sagt:

> Darfst (du) uns mit deinen frost'gen Warnungen
> Die Wangen bleichen, unser fürstlich Blut
> Vor Zorn aus seinem Aufenthalt verjagen?

Darnach schiene der Zorn blaß zu machen. Allein es liegt hier lediglich ein Uebersetzungsfehler vor, der um so bedenklicher ist, als er auf Richard's Charakter ein falsches Licht wirft; denn dieser neigt nicht so leicht zum Zorne. In seinen an Gaunt gerichteten Worten: *chasing the royal blood with fury from his native residence*, bezieht sich *with fury* auf *chasing*, sonach auf den Verjagenden (d. h. auf Gaunt), nicht aber auf den König, dessen Blut verjagt wird; es bedeutet also nicht «vor Zorn», sondern «mit Ungestüm», und steht parallel dem vorangehenden: *with thy frozen admonition.* Der Sinn ist: Wagst du es, uns mit deinen frostigen, ungestümen Warnungen erbleichen, d. h. uns damit Angst zu machen? Eben deshalb werden auch die Warnungen frostig genannt; es sind solche gemeint, die kalt machen, d. h. Furcht erregen sollen. Legen wir die Stelle so aus, so steht sie in vollem Einklang mit vielen andern, nach denen, wie die Herzfarbe, so auch die Gesichtsfarbe bei Furcht, Besorgniß, Schrecken bleich ist; — ich erinnere nur an das Erbleichen des Schauspielers im Hamlet und an die «bleichwangige Furcht» (*pale-faced fear*), von der York im zweiten Theile Heinrich's VI. spricht — und es zeigt sich hier somit aufs deutlichste, wie wichtig die Kenntniß der physio-psychologischen Anschauungen des Dichters für ein richtiges Verständniß seiner Dichtungen ist.

Das Gleiche gilt von einer andern, viel citierten Stelle in dem berühmten Hamlet-Monolog «Sein oder Nichtsein»:

> Der angebornen Farbe der Entschließung
> Wird des Gedankens Blässe angekränkelt,

wie es in der Schlegel'schen Uebersetzung heißt. Ich habe schon in meinem Buche über Hamlet gezeigt, daß diese Uebersetzung nicht richtig ist, daß *the pale cast of thought* nicht die blasse Stubenfarbe des Denkens, nicht die Farbe der grauen Theorie bedeutet, von der Shakespeare noch gar nichts weiß, sondern wiederum nichts Anderes als die Blässe des ängstlichen Bedenkens, d. h. der Furcht, die

Hamlet als etwas Ungesundes, Krankhaftes ansieht. Ihr steht gegenüber «die angeborne Farbe der Entschließung» (*the native hue of resolution*), d. h. die gesunde, dem Gesicht von Natur zukommende rothe Farbe der Tapferkeit, des muthigen Entschlusses; wie Falstaff sagt, daß, wenn der Sekt das Blut erwärmt und das Antlitz erleuchtet, das Herz nun jegliche That des Muths verrichtet.

Bei Kummer und Gram wird das Erbleichen des Gesichts manchmal so vorgestellt, daß der Gram, entsprechend seiner eintrocknenden Natur, das Blut einsauge, d. h. es von der Oberfläche des Körpers hinwegziehe. So sagt Romeo beim Abschied von Julien:

Bleich scheinst du meinen Augen,
Der trockne Gram trinkt unser Blut;

und Königin Margaretha in Heinrich VI.:

Wie Primeln wollt' ich bleich sehn
Von Seufzern, die das Blut wegtrinken.

Primeln sind allerdings nicht weiß, sondern gelblich; allein es besteht überhaupt bei Shakespeare zwischen der blassen Farbe des Kummers und derjenigen der Furcht der Unterschied, daß erstere als dunkelblaß, fahl, gelblich, letztere dagegen als hellblaß, weißlich erscheint. Während daher bei Furcht die Gesichtsfarbe mehrfach mit Milch, Papier oder Linnen verglichen wird, nennt Viola in Was Ihr wollt die Schwermuth grünlichgelb; Bleichsucht (*green sickness*) nennt Falstaff in Verbindung mit Feigheit, wogegen Gelbsucht (*jaundice*) als eine Folge von Gram und Trübsinn bezeichnet wird. Der Grund dieser Verschiedenheit liegt darin, daß bei Furcht das Blut sich mehr rückwärts konzentriert, so daß die Wangen blutlos werden, während es bei Kummer mehr stagniert und eintrocknet, wodurch eine dunkelblasse Färbung der Haut bewirkt wird.

Außer den genannten Affekten werden aus gleichen Gründen auch noch Neid und Mißgunst als blaß bezeichnet: *pale envy, pale and bloodless emulation.*

Alle bisherigen Erscheinungen in der Physiologie der Gefühle gehen, wie ich gezeigt, mittelbar oder unmittelbar vom Herzen aus, in welchem sie ihren Ursprung haben. An mehreren Stellen wird aber bei Shakespeare noch ein anderes Körperorgan als Quelle und Sitz von Gefühlen genannt, die Leber, und zwar hauptsächlich solcher Gefühle, die oben als concupiscible bezeichnet wurden: Liebe, Muth, Zorn. Die physiologischen Beziehungen werden hier genau in derselben Weise geschildert, wie beim Herzen. Die Liebe beruht auf Bewegungen der Leber; leidenschaftliche Erregungen von Liebe und

Zorn erhitzen die Leber; Mangel an Muth, Feigheit macht die Leber weiß und blutlos. Wie Hamlet von der blassen Farbe des Bedenkens spricht, so sagt hier Troilus, daß Rücksicht und ängstliches Erwägen *(reason and respect)* die Leber blaß macht; eine weiße und blasse Leber ist nach Falstaff's Ausspruch das Kennzeichen der Kleinmüthigkeit und Feigheit. Daher auch hier Ausdrücke wie milchlebrig, lilienlebrig zur Bezeichnung der Muthlosigkeit vorkommen. Hamlet sagt, er sei taubenlebrig, und meint damit seine allzu große Geduld, seinen Mangel an Zorn über erlittenes Unrecht.

Alle diese vom Dichter hervorgehobenen Beziehungen zwischen Leber und Gemüth haben nun aber in den wissenschaftlichen Lehren seiner Zeit keinerlei Grundlage. Vielmehr gilt hier die Leber lediglich als Centrum der Ernährung, d. h. als Organ der Blutbereitung, als *officina sanguinis (shop of blood* oder *of humours)*. Als solches wird sie neben Gehirn und Herz als eines der drei Hauptorgane des Körpers genannt (was sich, wie oben angeführt, ja auch bei Shakespeare findet); allein von einer seelischen Bedeutung derselben ist nur insofern die Rede, als man die ihr zukommende ernährende Kraft in aristotelischer Weise mit zur Seele rechnet.

Trotzdem beruhen die Beziehungen der Leber zum Gemüthsleben nicht auf freier Erfindung des Dichters, sondern auf Reminiscenzen an die platonische Seelenlehre, welche, wie oben mitgetheilt, ihre unterste, begehrende Seele (*ἐπιθυμητικόν*) in die Leber, ihre eifernde oder fühlende (*θυμοειδές*) dagegen ins Herz verlegt hatte. Unter dem Einfluß der aristotelischen Lehre waren diese beiden Seelentheile Plato's aber schon lange zu der einen Gefühlsseele im Herzen vereinigt und der Leber seit Galenus lediglich die ernährende, vegetative oder nutritive Funktion zugesprochen worden.[1]) Die platonische Auffassung der Leber hatte seitdem in der Wissenschaft keine Geltung mehr. Wohl aber hatten die Dichter und Schriftsteller des Alterthums vielfach die auf uralten Grundlagen beruhende Lehre Plato's oder wenigstens deren Ausdrucksweise festgehalten, so daß auch in der späteren Literatur des Alterthums, besonders der römischen, die Leber häufig als Sitz der begehrenden, später sogenannten concupiscibeln Affekte, besonders der Liebe und des Muthes, erwähnt wird. Die Griechen gebrauchten das Wort *λευκηπατίας*, weißlebrig,

[1]) Galenus selbst scheint die platonische und die aristotelische Auffassung für identisch zu halten, wenn er sagt: *ἡ μὲν οὖν τῆς καρδίας κρᾶσις τὸ θυμοειδές ἐστι τῆς ψυχῆς, ἡ δὲ τοῦ ἥπατος τὸ καλούμενον ὑπὸ τοῦ Πλάτωνος μὲν ἐπιθυμητικὸν, θρεπτικὸν δὲ καὶ φυτικὸν ὑπὸ τοῦ Ἀριστοτέλους.* (Kühn, Galeni Opera, IV, 782.)

für furchtsam und von den Alexandrinern ist der Satz überliefert: *Φασὶ συμβαίνειν τι ἐπὶ τὸ ἧπαρ ἐπὶ τίνων, ὅ δειλοὺς ποιεῖ* (man sagt, daß die Leber mancher Leute etwas befalle, was sie feige macht). Ein alter lateinischer Denkvers lautet:

Cor sapit et pulmo loquitur, fel continet iras,
Splen ridere facit, cogit amare jecur.

Auf solche Weise sind diese Anschauungen über die Leber, obschon sie wissenschaftlich nicht mehr anerkannt waren, der Renaissance übermittelt und von dieser, schon aus Verehrung für ihren klassischen Ursprung, gelegentlich auch zum Ausdruck gebracht worden. Nicht anders haben wir die Verwerthung der Leber in der Shakespeare'schen Psychophysiologie aufzufassen. Daß der Dichter dabei nicht ernsthaft an physiologische Vorgänge dachte, daß es ihm mehr um poetische Ausmalungen zu thun war, ergibt sich besonders daraus, daß er der Leber dem Herzen gegenüber keinerlei besondere Wirksamkeit, keine speziellen Affekte zuweist, vielmehr diejenigen, die er gelegentlich aus der Leber entspringen läßt, an anderen Stellen gleich allen übrigen ins Herz verlegt. Ja, in Was Ihr wollt (II, 4, 98 ff.) wird unmittelbar hinter einander die Liebe erst dem Herzen und dann der Leber zugeschrieben. Das ist im Sinne jener Zeit physiologisch unmöglich. Ein frei erfundenes poetisches Bild, das nicht einmal in der antiken Lehre ein Vorbild hat, ist die der sprichwörtlichen Geduld der Tauben nachgebildete «Taubenleber» Hamlet's. Daher können wir, wie Melanchthon von den Aeußerungen Plato's und der alten Dichter über die Leber, so auch von denen Shakespeare's sagen: *Sed haec poetica relinquamus ac veritatem consideremus.* —

Wir haben im Bisherigen gesehen, wie alle physiologischen Erscheinungen, die mit den Gemüthsaffekten verbunden sind, nach der Anschauung des Dichters auf der Ausdehnung oder Zusammenziehung des Herzens beruhen, und daß hiernach die Affekte selbst in zwei Hauptklassen zerfallen, die ich mit den alten Namen der concupiscibeln und irascibeln bezeichnet habe. Die physiologischen Vorgänge bei diesen beiden Klassen sind einander direkt entgegengesetzt. Dagegen erscheinen sie innerhalb einer jeden Klasse im Wesentlichen gleichartig. Letzteres beruht darauf, daß alle zu derselben Klasse gehörigen Affekte physisch wie psychisch je als Ausläufer eines gemeinsamen Grundaffektes angesehen wurden und daher als nahe verwandt galten. Abgesehen von den mehr sekundären Verschieden-

heiten, die sich einerseits zwischen Freude und Zorn, andrerseits zwischen Furcht und Gram herausgestellt haben, kommen in physiologischer Beziehung innerhalb der beiden Klassen fast nur Gradunterschiede in Betracht.

Im Anschluß an diese Verhältnisse muß ich Sie nun noch auf eine Seite der Gefühle und Affekte hinweisen, die gerade für den dramatischen Dichter von besonderer Wichtigkeit ist: auf die mit ihnen verbundenen Antriebe zur praktischen Bethätigung. Auch diese Seite des Gemüthslebens, die Triebseite, stützt sich bei Shakespeare durchaus auf die zu Grunde liegenden physiologischen Verhältnisse und Vorgänge, so daß auch hier zwischen concupisciblen und irasciblen Affekten ein scharfer Gegensatz, innerhalb je derselben Klasse dagegen im wesentlichen Uebereinstimmung herrscht. Ist doch diese ganze Eintheilung selbst von den mit den Affekten verbundenen Trieben (*appetitus*) hergenommen, die ein äußeres Objekt entweder begehren und erstreben, oder aber ablehnen und fliehen. Alle Affekte der ersteren Art nun, wie Liebe, Freude, Muth, Zorn u. s. w., die auf Herzausdehnung beruhen, die das Gefühl der Leichtigkeit hervorrufen, das Blut erwärmen, es hinaustreiben und leicht beweglich machen, gelten als verbunden mit Lust und Neigung zur Aktivität. Sie machen die Lebensgeister, die Vermittler der äußeren Bewegung, leicht und rasch (*the pert and nimble spirit of merriment*, heißt es im Sommernachtstraum), geben die Empfindung der Kraft und regen damit an zur Bewegung und Bethätigung. «Das heiße Blut stürmt zum Angriff,» sagt Hamlet, und der alte Gaunt in Richard II. ermahnt seinen Sohn Bolingbroke:

> Schnell wie der Blitz sei in der Ausführung,
> Reg' auf Dein jugendliches Blut, sei tapfer, lebe!

Als Julien die zu Romeo gesandte Amme zu lange ausbleibt, ruft sie:

> Hätt' sie Gefühl und warmes Jugendblut,
> Sie wär' so schnell in der Bewegung wie ein Ball.

Eben deshalb ist auch roth die «angeborne Farbe der Entschließung» d. h. wie des Muthes, so der That.

Umgekehrt sind die irascibeln, blassen Affekte, die das Herz beschweren, das Blut erkälten oder verdicken, wie Trübsinn, Gram Furcht, mit Unlust zur Bethätigung, mit einer Neigung zum Beharren, zur Passivität ausgestattet. Sie erzeugen dumpfe, schwere Lebensgeister, die das Gefühl der Ermüdung, der Schwäche, der Abneigung gegen körperliche Regung hervorrufen, wie wir das schon oben bei

Romeo, da er sich um Rosalinde grämt, gesehen haben. Die mit kalten, blassen Gefühlen verbundene psychische Schlaffheit wird öfter betont; so heißt es in Heinrich VI.:

Die Blässe dieser Blume (der weißen Rose)
Verräth die Schwäch' im Herzen meines Herrn
(*the faintness of my master's heart*).

In seinem 66. Sonett, wo der Dichter seinen Schmerz über die Unbill der Welt ausspricht, nennt er sich «durch Alles dies ermüdet» (*tired*), und Autolykus im Wintermärchen singt:

Ein lustig Herz wandert immer zu,
Ein trübes wird bald müde.[1])

Bildlich wendet der Dichter diesen Gegensatz auch auf die Jahreszeiten an und bezeichnet so den Frühling als rothblütig, lustig, regsam, den trüben Winter dagegen als blaß, lahm und träge.

So zeigt sich uns hier bereits der enge psychophysische Zusammenhang zwischen trüben Gefühlen und Unlust zum Handeln, der bei der Melancholie eine so große Rolle spielt.

Am häufigsten und deutlichsten ist die Verschiedenheit der Triebseite bei beiden Klassen von Affekten vom Dichter zum Ausdruck gebracht durch Gegenüberstellung von Zorn und Gram. Beide sind mit Schmerzgefühl verbunden, sonst aber durchaus einander entgegengesetzt. Zorn ist ein heftiger, aktiver Affekt, der in der Rache seine Befriedigung sucht; Gram dagegen ein weicher, geduldiger, passiver Affekt, der in Thränen aufgeht und das Herz bricht. So sagt Königin Margarethe in Heinrich VI., als ihr das Haupt Suffolk's gebracht wird:

Oft hört' ich, Gram erweiche das Gemüth,
Er mach' es zaghaft und entart' es ganz:
Drum denk' auf Rache und laß ab vom Weinen.

Und ähnlich Malcolm zu Macduff:

Sei dies der Wetzstein Eures Schwerts. Der Gram
Werd' Zorn; stumpft nicht das Herz ab, macht es wüthend.

So ist nach den verschiedensten Richtungen hin das Gefühls- und Triebleben bei unserm Dichter mit dem Körper verflochten, durch ihn beeinflußt und wirkt selbst wieder aufs mannigfachste auf ihn zurück.

---

[1]) *A merry heart goes all the day,*
Your sad tires in a mile-a.

Lassen Sie mich hier abbrechen; muß ich doch befürchten, Ihre Geduld schon zu lange in Anspruch genommen zu haben. Freilich ist der Gegenstand, den ich zu behandeln unternommen, noch lange nicht erschöpft; allein wie schon zu Anfang bemerkt, in dem knappen Rahmen eines Vortrags läßt er sich überhaupt nicht erschöpfen. Viele und vielleicht die interessantesten Punkte sind noch gar nicht berührt; sie wären aber nicht verständlich zu machen gewesen ohne die Grundlegung, die ich hier zu geben versucht habe. Nur andeuten lassen Sie mich noch mit einigen Worten, in welcher Richtung sich die weitere Betrachtung zu bewegen hat.

Wie gezeigt, entstammen die Gefühle nach Shakespeare'scher Auffassung dem Herzen und wirken in verschiedener Weise auf das Blut ein. Die hieraus entstehenden Veränderungen des Bluts sind aber je nur relativer Art, sind nur Steigerungen oder Minderungen, sofern die in Betracht kommenden Qualitäten der Wärme, Dichtigkeit, Farbe, Bewegungsart bis zu einem gewissen Grade dem Blute eines Jeden bereits an sich, d. h. im affektlosen Zustande eigen sind. Dieser Grad ist aber bei den einzelnen Menschen sehr verschieden und es kann dabei bald die eine, bald die andere Blutqualität den Vorrang haben. Die hiernach für jeden Menschen sich ergebende besondere Beschaffenheit seines Bluts, die, wie man annahm, auf einer Mischung verschiedener Säfte beruht, bildet sein Temperament (d. h. Mischung; englisch *temper* oder *complexion*) im physiologischen Sinne. Hier ward nun seit Alters bis weit über die Shakespeare'sche Zeit hinaus eine (übrigens an manche moderne Lehren erinnernde) Wechselwirkung zwischen Blut und Affekten angenommen, der Art, daß jeder Mensch kraft seiner Blutbeschaffenheit gerade zu denjenigen Gefühlen, Stimmungen, Trieben besonders veranlagt und geneigt sei, welche der bei ihm vorherrschenden Blutqualität entsprechen, d. h. welche in der Richtung dieser vorherrschenden Qualität auf das Blut einwirken und dieselbe sonach verstärken und steigern. So sollte der Warmblütige zu den das Blut erwärmenden oder erhitzenden, der Kaltblütige zu abkühlenden, der Trocken- oder Dickblütige zu eintrocknenden oder verdickenden Affekten besonders disponiert sein, und man berief sich dafür auf den allgemeinen Satz, daß überall in der Natur sich Gleiches zu Gleichem finde: *ὅμοιον ὁμοίῳ φίλον.*

In Verbindung hiermit stand weiter die auf die älteste griechische Naturphilosophie zurückgehende, für die Folgezeit von Galenus maßgebend formulierte und allgemein anerkannte Lehre, daß durch das körperliche Temperament, d. h. also durch die Art der Blutmischung,

das psychische Gesammtverhalten, der individuelle Charakter der Menschen bestimmt werde. Allenthalben finden wir in der Renaissanceliteratur den Galenischen Satz wiederholt: *quod animi mores temperamentum corporis sequantur*[1]), oder wie er von Burton englisch wieder gegeben wird: *the manners doe follow the temperature of the body.* Hiernach hatte man seit Alters vier Grundtypen körperlicher Temperamente aufgestellt, jedes mit bestimmten psychischen Eigenschaften und Neigungen ausgestattet, die dann ebenfalls Temperament (im psychologischen Sinne) genannt wurden.

Mit dieser Temperamentenlehre ist Shakespeare wohl vertraut, und der Satz: *the manners doe follow the temperature of the body*, die Bedingtheit des individuellen psychischen Charakters durch den physischen Stoff, wie er sich häufig ausdrückt, ist im Prinzip von ihm anerkannt, wie dies bei seiner Annahme des körperlichen Ursprungs und Wesens der Gemüthsvorgänge ja auch nicht anders sein konnte. Besonders deutlich leuchtet dies heraus aus den sonst kaum beachteten Worten, mit denen Jessika im Kaufmann von Venedig sich von ihrem Vater Shylock lossagt:

> Bin ich schon seines Blutes Tochter,
> So bin ich's doch nicht seiner Sitten —
> (*I am not to his manners*).

Unverkennbar liegt hierin eine Anspielung auf jenen Satz des Galenus. Jessika meint: Obgleich sonst der Satz gilt, daß die *manners*, die *animi mores*, der Blutmischung folgen, die bei mir und meinem Vater die gleiche ist, so trifft er bei mir doch nicht zu. Indem sie aber der Dichter die Juwelen ihres Vaters mitnehmen läßt, zeigt er uns, daß sich das Fräulein über seinen Charakter doch einigermaßen im Irrthum befindet, und daß auch bei ihr die *manners* vom Blute nicht so weit abliegen.

Indessen hat sich der Dichter an die damals herrschende Schullehre keineswegs sklavisch gebunden. Wie er einerseits die schon durch Paracelsus ins Wanken gebrachte Theorie von den vier Säften

---

[1]) Eine Schrift des Galen führt den Titel: *"Οτι τὰ τῆς ψυχῆς ἤθη ταῖς τοῦ σώματος κράσεσιν ἕπεται* (Kühn, Galeni Opera IV, 767 ff.); der Anfang derselben lautet in der lateinischen Uebersetzung: ***Orationem hanc, corporis temperamenta facultates animi sequi, non semel atque bis sed frequenter admodum accurata ac varia investigatione scrutatus, nec solus ipse, sed una quidem cum praeceptoribus, deinde cum optimis quibusque philosophis veram omnino esse comperi ac iis utilem, qui suis ipsorum animis cultum adferre nituntur.*** Bei Galen ist überhaupt der sterbliche Theil der Seele nichts Anderes als das Temperament selbst.

oder Humores im Blute, denen die vier Temperamente ihre Namen verdanken, verworfen hat (durch Korporal Nym mit seinen Humoren macht er sie lächerlich), so hat er andrerseits wohl erkannt, daß die große Mannigfaltigkeit der menschlichen Charaktere sich nicht in die Schablone der vier Temperamente pressen läßt, daß vielmehr jeder Mensch bis zu einem gewissen Grade sein besonderes Temperament für sich hat, was übrigens auch in der damaligen Wissenschaft nicht eigentlich bestritten war. Wohl aber hat er in der Schilderung seiner Charaktere sich nicht nur vielfach auf einzelne Punkte der herrschenden Temperamentenlehre gestützt, sondern auch den herkömmlichen vier Temperamentstypen insofern eine reelle Bedeutung zuerkannt, als sie extreme individuelle Möglichkeiten darstellen. Und so finden wir unter seinen Helden eine ganze Reihe von Figuren, die trotz ihrer Individualisierung einen ausgeprägten Temperamentstypus, freilich nicht im schwankenden Sinn der heutigen, sondern im festbestimmten Sinn der damaligen Zeit tragen. So ist Richard II. der ausgeprägteste Sanguiniker; Lear und Percy sind scharf entwickelte Choleriker, der eine alt, der andere jung; Heinrich VI. ist der Typus des ernsten, Falstaff der des komischen Phlegmatikers; Hamlet endlich ist (neben mehreren in zweiter Linie stehenden Figuren, wie der Kaufmann von Venedig, Jaques in Wie es Euch gefällt, Don Juan in Viel Lärm um Nichts) der vollendete Melancholiker, wie man ihn damals sich dachte. Auch ist für ihn nicht einmal, wie ich früher meinte, eine Anleihe beim cholerischen Temperament erforderlich, da vielmehr das melancholische nach damaliger Lehre das leidenschaftlich-explosive Aufbrausen bei persönlichen Verletzungen, wie wir es bei Hamlet finden, bereits mit umfaßt.

An diese Andeutungen über die physiologische Grundlage der Charaktere bei Shakespeare möge sich noch ein kurzer Ausblick in die Shakespeare'sche Dramatik und Tragik anschließen. Das Temperament repräsentiert nicht die Gesammtheit der seelischen Kräfte des Menschen. Daneben steht die zu Anfang dieser Betrachtungen erörterte Vernunft, die ihrem Wesen nach bestrebt ist, den Affekten, Leidenschaften und Trieben des Temperaments Zügel anzulegen, während dieses sich hiervon zu emanzipieren und seinen Neigungen um jeden Preis Befriedigung zu verschaffen sucht.

Alle seelischen Konflikte bei Shakespeare, in der Tragödie wie in der Komödie, bestehen in dem um die Herrschaft über Entschluß und Wollen geführten Kampfe zwischen der in der Ewigkeit gegründeten Vernunft und dem auf irdischer, körperlicher Basis beruhenden

individuellen Temperament, oder wie der Dichter es mehrfach ausdrückt: zwischen Blut und Urtheil. Der Sieg in diesem Kampfe fällt regelmäßig dem Temperamente, dem Blute zu, was nicht wundernehmen kann, da ja die Vernunft trotz ihrer prinzipiellen Souveränetät in ihrer praktischen Wirksamkeit, wie wir gesehen haben, selbst durch jenes bedingt ist. Tragisch aber wird der Kampf, wenn das Individuum, unter Einwirkung der Außenwelt, an diesem Siege seiner ungezügelten Individualität über die Vernunft, einem wahren Pyrrhussiege, selbst zu Grunde geht.

So eröffnet sich uns von der physiologischen Grundlage aus das Verständniß nicht nur der Shakespeare'schen Psychologie, sondern seiner ganzen dramatischen Kunst. —

Gewiß aber schwebt nun eine Frage auf Ihrer aller Lippen, ob denn durch diese Zurückführung der Shakespeare'schen Kunst auf eine veraltete und für unwahr erkannte Physiologie nicht der Werth dieser Kunst selbst, mindestens für uns Heutige, ganz gewaltig vermindert werde, und ob ich nicht den Dichter, statt ihn, wie es meine heutige Aufgabe verlangt, zu feiern, durch die Fesselung an eine überwundene scholastische Lehre in seiner dichterischen Kraft und Bedeutung herabsetze?

Auf solche anscheinend berechtigte Fragen und Einwürfe antworte ich indeß getrost mit Nein. Denn einmal bildet die physiologische Grundlage, auf der sich die Dichtung Shakespeare's erhebt doch nur die eine Seite derselben, ohne die sie allerdings, wie ich, glaube, nicht völlig verstanden werden kann. Neben ihr steht die Schilderung der seelischen Prozesse selbst, sowie die Ausgestaltung und dramatische Durchführung der Charaktere. Für diese aber war der Dichter, obschon ihm hier auch die Wissenschaft seiner Zeit manche fein und richtig beobachteten Züge an die Hand gab, doch im Wesentlichen auf die eigene Beobachtung lebender Menschen und seinen poetischen Genius angewiesen, der ihn tiefer und heller in die menschliche Seele hat blicken lassen, als irgend einen Andern vor ihm oder nach ihm.

Sodann aber ist zu beachten, daß, wenn auch die Art und Weise, wie der Dichter die Verbindung der Seelenvorgänge mit einzelnen körperlichen Organen und Funktionen sich gedacht und geschildert hat, heute keine Geltung mehr besitzt, so doch seine Ansicht, daß eine solche Verbindung besteht, daß Gemüth und Charakter der Menschen durch ihre körperliche Verfassung, ihr physisches Naturell bedingt und bestimmt werden, auch für uns eine Wahrheit bedeutet,

durch deren konsequente Beachtung und Durchführung unser Dichter gerade vor allen andern hervorragt. Zudem können seine irrigen Einzelanschauungen dem Eindruck der Wahrheit auch für die heutige Zeit um so weniger Eintrag thun, als wir zwar andere Organe als Quelle und Träger der seelischen Prozesse erkannt, dagegen von der Art und Weise des Zusammenhangs und der Bedingtheit im Einzelnen auch heute noch keine bestimmte Vorstellung haben. Die Zeit des Dichters hatte auch hierüber feste, positive Ansichten, denen die heutige nichts gleich Positives entgegensetzen kann; im Einzelnen ist für uns Alles schwankend und ungewiß, und so können wir auch durch irrige Ansichten hierüber weniger gestört werden.

Endlich aber kommt in Betracht, daß, wenn auch die heutige Wissenschaft die Anschauungen des Dichters und seiner Zeit in vielen Punkten überwunden hat, so doch unsre gewöhnliche Redeweise noch gar vielfach auf dem alten Standpunkt stehen geblieben ist. Reden doch auch wir noch von der kühlen Vernunft und dem warmen Herzen, von frischen oder matten Lebensgeistern, von erhitztem oder kaltem oder dickem Blut; sagen doch auch wir noch: das Herz dehnt sich uns aus, oder es zieht sich uns zusammen, es ist uns leicht oder schwer, wenn wir von Freude oder Schmerz erfüllt werden; und nicht anders ist es bei den Dichtern und Schriftstellern unsrer Zeit. Freilich, was für Shakespeare und seine Zeit physiologische Thatsachen und Wahrheiten bedeutete, das sind bei uns bildliche Redensarten geworden, denen wir wörtliche Bedeutung nicht mehr beilegen. Doch besteht insofern ein gemeinsamer Boden für die früheren Lehrsätze und die heutigen Redensarten, als beide dem unmittelbaren Gefühle entsprechen, welches ein Jeder von den Vorgängen seines Innern in sich hat. Und so kann uns auch die Art, wie jene veraltete Psychophysiologie bei Shakespeare zum Ausdruck kommt, am unmittelbaren Genusse seiner Werke nicht hindern.

Der Dichter ist, wie jeder Sterbliche, der Sohn seiner Zeit und an die Schranken seiner Zeit gebunden. Daß aber dieser Dichter des 16. Jahrhunderts, trotz seiner historischen Gebundenheit, noch heute, nach Verlauf von drei Jahrhunderten, unter ganz veränderten Bedingungen und Verhältnissen den Eindruck der Lebenswahrheit hervorzurufen und die Herzen der Menschen zu bewegen und zu erheben vermag, das ist sein unvergänglicher Ruhmestitel, der ihn der höchsten Verehrung werth macht. Diese Verehrung aber können wir ihm, wie ich meine, nicht besser bezeugen, als dadurch, daß wir ihn ganz und auch da zu verstehen suchen, wo wir selbst über ihn hinausgeschritten sind.