

Werk

Titel: Shaw's "Besser als Shakespeare"

Autor: Rehbach, Wilhelm

Ort: Berlin

Jahr: 1916

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0052|log16

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Shaw's «Besser als Shakespeare».

Von

Wilhelm Rehbach.

Inhalt.

Einleitung. — I. Shaw als Kritiker über Shakespeare. Shaws Vorwürfe gegen Shakespeare. Shaws Lob für Shakespeare. Shaws Urteil über einzelne Stücke. Andere Shakespearekritiker. — II. Shaw als Gestalter gegen Shakespeare. *Antony and Cleopatra*. *Caesar and Cleopatra*. Shaws Held. Sonstiger Vergleich.

Einleitung.

«Better than Shakespeare»? Besonders uns Deutschen erscheinen seit Goethes Tagen Shakespeares Stücke als das Höchste, was die dramatische Kunst hervorgebracht hat. Wir sind bereit, selbst unseren Dichterheroen Goethe und Schiller auf dem Gebiete dieses besonderen Zweiges der Dichtkunst erst die zweite Stelle hinter dem englischen Dramatiker zu geben. Und noch heute haben wir jedesmal, wenn wir uns in eine oder mehrere der großen Trauerspiele, Lustspiele oder Historien Shakespeares vertiefen, den nicht abzuweisenden Eindruck, als sei hier bald der Gipfel poetischer Anmut erflogen, bald die tiefste Tiefe des Ergründens menschlicher Charaktere erstiegen, bald wieder, als tobe sich die höchste Gewalt dramatischen Geschehens aus. Besonders in Bezug auf die Darstellung menschlichen Denkens und Fühlens erscheint uns Shakespeare immer wieder förmlich als die Natur selbst, als ein fast überirdischer Geist, der alles in sich zu fassen vermocht habe. Sollte es je möglich sein, Shakespeare zu übertreffen?

George Bernard Shaw, der lange nur als Spötter und als Posör, der nicht ernst zu nehmen sei, betrachtet wurde, er, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts erst in Deutschland, dann auch in England aufgekommene englische Dramatiker, behauptet es: Er sei «besser als Shakespeare». Und er richtet immer wieder von neuem heftigste Angriffe gegen seinen großen Vorgänger im Drama. Seit mehr als zehn Jahren schon sind seine Behauptungen Gegenstand teils des

geringschätzigen Achselzuckens, teils des Ärgers oder des Erstaunens aller Shakespeare-, ja aller Shawfreunde. Im April 1905 hielt Shaw in London einen Vortrag über seine Meinung über Shakespeare. Gleich darauf erhoben sich die Wogen des Kampfes für und wider seine Shakespeare-Kritik zu beunruhigender Höhe. Es wurden sogar — was nicht jedem Dramatiker zu seinen Lebzeiten begegnet — Stücke gegen Shaw geschrieben, so eines: Shakespeare vs. Shaw von J. B. Fagan, das im Haymarket Theatre aufgeführt wurde, und eine Art Streitgespräch, betitelt: Shakespeare and Shaw, Interview with the Bard, von Harry Beswick¹⁾.

Und noch heute sind die Meinungen über diese Shakespeare-Kritik meist ablehnend. Man fragt, wie Shaw eigentlich zu solcher Blasphemie gegen Shakespeare gekommen sei, wie er so weit habe gehen können, zu behaupten, er könne ein ebenso gutes Stück schreiben als gewisse Stücke Shakespeares und er habe es getan. So ungefähr heißt es in den jüngsten längeren Ausführungen, die über die Frage in den «Neueren Sprachen» erschienen sind²⁾. Man könnte geneigt sein, die ganze Frage als unerquicklichen Streit auf sich beruhen zu lassen und künftig mit Stillschweigen zu übergehen, da sich keine rechte Lösung finden will, und da sie Shaw, der doch nunmehr als sehr eigenartiger und interessanter Dramatiker anerkannt ist, bloßstellt.

Aber vielleicht wäre es doch möglich, Shaws eigenartige Stellungnahme zu Shakespeare besser zu verstehen, wenn man nämlich genau Shaws eigenen Standpunkt als Dramatiker ins Auge faßte, wenn man von dem ausginge, was Shaw selbst als Dramatiker Neues will und was er Neues zu stande gebracht hat. Sollte das nicht auch eine Erklärung dafür geben, wie er dazu kommt, und was es eigentlich heißen soll, wenn er behauptet, daß er, der Dramatiker des jungen 20. Jahrhunderts, Besseres als Shakespeare zu bringen vermöge? Andererseits kann uns eine Betrachtung von Shaws Stellung zu Shakespeare vielleicht auch gar manchen interessanten Aufschluß über Shaw selbst geben. Gerade durch seine scheinbar

¹⁾ The Clarion 1905, Apr. 28th.

²⁾ Bernard Shaw und Shakespeare, von Josef Caro. Die neueren Sprachen XXII, S. 433—448 und S. 509—525. Nov./Dez. 1914. — Die angedeutete Stelle: S. 444. Dieser Aufsatz versucht zwar eine Lösung und gibt besonders eine gute Darstellung von Shaws ganzer Shakespeare-Kritik und der sich anknüpfenden Fragen, läßt aber m. E. vieles unberücksichtigt. Ich muß mich mit diesem Aufsatz im folgenden mehrfach beschäftigen.

tolle Shakespeare-Kritik hat Shaw auch mit manchem Schlaglicht seine eigene Geistesverfassung, seine dramatischen und psychologischen Anschauungen und seine Stellung unter den englischen Dramatikern seiner Zeit erhellt. Sehr gut deutet Henderson¹⁾ alle Zusammenhänge an, indem er schreibt: *Comprehension of Shaw's attitude towards Shakespeare and Ibsen is a prerequisite to an accurate judgment of his attitude towards dramatic art in general, and more particularly, towards the contemporary British stage.*

I. Shaw als Kritiker über Shakespeare.

Die wichtigsten Stellen, in denen Shaw Äußerungen über Shakespeare tut, sind von Caro²⁾ richtig zusammengestellt worden. Shaws Shakespeare-Kritik beginnt schon mit den Anfängen seiner Tätigkeit als Theaterkritiker im Januar 1895. Der Höhepunkt von Shaws Stellungnahme zu Shakespeare erscheint aber mit den Jahren 1900—1905 erreicht. Zu dieser Zeit sehen wir Shaw mit seinem Stücke «Cæsar and Cleopatra» in Wettbewerb mit dem Schwan vom Avon treten, und lesen tiefgehende Begründungen der Anschauungen, die ihn von Shakespeare trennen, in der Vorrede zu den «Three Plays for Pàritans» und in der zu «Man and Superman», sowie in dem schon erwähnten Vortrag vom 12. April 1905³⁾.

Als Shaw also seine Meinung über Shakespeare endgültig zusammenfaßte, hatte er bereits als Theaterkritiker schlimme Erfahrungen mit den englischen Theatern seiner Zeit hinter sich, (Tätigkeit als Kritiker abgeschlossen 1898), und war selbst schon als Verfasser von eigenartigen Theaterstücken, wenn noch nicht allgemein berühmt, so doch bekannt und viel umstritten. Er hatte die Reihe seiner Dramen im Jahre 1905 bereits bis «Major Barbara» gebracht. Shaws Ansichten über Shakespeare werden uns deshalb vielleicht verständlicher werden, wenn wir uns erst einmal durch einen kurzen Überblick das ganze Bild der schriftstellerischen Persönlichkeit, die in den Jahren 1900—1905 jene Ansichten zum Ausdruck gebracht hat, vergegenwärtigen. Eine kurze Zusammen-

¹⁾ Archibald Henderson, George Bernard Shaw. His Life and Works. A Critical Biography. London 1911. S. 259ff. ²⁾ S. 435.

³⁾ Der Inhalt dieses Vortrages liegt mir leider nur in Gestalt von 12 Thesen vor, die Shaw einige Tage nachher in einem Brief an die Daily News, Apr. 17th, 1905 aufgestellt hat und die wiedergegeben sind in Henry L. Mencken, George Bernard Shaw. His Plays. Boston and London 1905, S. 102ff.

fassung der Ausführungen, die ich an anderer Stelle über Shaw als Dramatiker gemacht habe¹⁾, wird unter Hinweis auf diese größere Arbeit genügen. Unter den bis 1905 veröffentlichten Stücken befinden sich bereits alle, die mir in meiner Dissertation als für Shaw besonders bezeichnend, einer ausführlicheren Besprechung wert erschienen sind. Was sich aus der Betrachtung dieser Stücke im Zusammenhalt mit Shaws theoretischen Äußerungen über das Drama ergeben hat, läßt sich in folgende Leitsätze zusammenfassen:

1. Shaw ist durchdrungen von der Überzeugung, daß das Theater für das Leben eines Volkes von höchster Wichtigkeit ist, einer Wichtigkeit, die zusammenhängt mit der Bedeutung, welche das Theater für den Fortschritt des Menschengeschlechtes haben kann und haben soll. Das Theater bedeutet Shaw eine Art Fortsetzung der Kirche.

2. Shaws Stücke sind Tendenzstücke, ja noch mehr: Sie sind Didaktik, auf das Gebiet des Dramas übertragen. Ihnen allen liegen meist gleich mehrere Grundgedanken, Probleme zugrunde, um derentwillen allein die Stücke entworfen und durchgeführt sind, und die Zahl der sozialkritischen, ethischen, auf das Eheleben insbesondere bezüglichen und kunstkritischen Probleme, die Shaw in seinen Stücken darstellt, ist sehr groß, größer als bei jedem anderen Tendenzdramatiker.

3. Shaw ist auf diese Weise für England der Schöpfer einer neuen Art des Dramas geworden, des didaktischen Dramas. Er bringt seine Probleme, nicht wie andere Tendenzdramatiker, durch eine rein logische Beweisführung oder durch gemüterschütternde dramatische Gestaltung zur Darstellung, sondern läßt sie vortragen und handelnd vorleben durch eine ihm eigentümliche Art dramatischer Gestalten, die ich als Postulatsgestalten bezeichnet habe, da sie größtenteils Menschen sind, nicht wie sie wirklich sind, sondern wie sie nach des Dichter-Didaktikers Meinung sein sollen.

4. Shaws Dramen sind im scharfen und bewußten Gegensatz zu dem englischen Theater seiner Zeit entstanden. Sie bekämpfen dessen Mangel an philosophischen, d. h. gesellschaftskritischen Interessen, seine Äußerlichkeit, seine unaufhörliche romantische Darstellung der sentimentalischen Liebe und seine melodramatischen oder

¹⁾ W. Rehbach, George Bernard Shaw als Dramatiker. Diss. Erlangen. Leipzig, Gustav Fock. 1915.

konventionellen Motive als Begründung für die Handlungen der dramatischen Personen.

5. Die Mängel der Shawschen Dramen sind, daß sie häufig keine geschlossene dramatische Wirkung zu erzielen vermögen infolge einer starken Zerstreuung des Interesses auf vielerlei Probleme und vielerlei Personen, und daß sie vielfach, doch nicht immer, nur auf den Verstand wirken, eben infolge der allzu verstandesmäßigen Darstellung der Probleme, die meist nur zu einem und demselben Konflikt führen, nämlich dem Konflikt der «romantischen» Menschen mit den Shawschen Problemen und den sie darstellenden Menschen.

6. Shaw ist dagegen ein Meister der Charakterzeichnung, die bei ihm allerdings mehr eine äußerliche Darstellung der Menschen als ein inneres Ergründen der Tiefen der menschlichen Seele ist. Besonders auch seine Postulatsgestalten sind — trotz ihrer scheinbaren inneren Unwirklichkeit — Menschen von erfrischender Lebendigkeit, Natürlichkeit und Heiterkeit. Dazu ist Shaw auch überreich an herrlichstem Humor, der in allen Abstufungen über seine Stücke ausgebreitet ist.

7. Das Wesen der Shawschen Dramen ist die Vermischung des Idealismus zahlreicher und höchst anregender Ideen mit humoristischem Realismus der Darstellung.

8. Shaw hat das Tendenzdrama, das in unserer von zahllosen Problemen zerrissenen Zeit mit besonderem Interesse gepflegt worden ist, neben Ibsen auf eine besonders hohe Stufe gehoben und sich dadurch auch um die englische Bühne nicht abzustreitende Verdienste erworben.

Welches sind nun die Vorwürfe, die Shaw mit diesen Ansichten und Bestrebungen gegen Shakespeare erhebt?

Shaws Vorwürfe gegen Shakespeare.

In seinem Briefe an den Russen Tschertkoff¹⁾ schreibt Shaw: I place Shakespeare with Dickens, Scott, Dumas père etc. in the second order in literature, because, though they are enormously entertaining, their morality is ready made. Weiter unten sagt er unter Berufung auch auf andere Kritiker, Shakespeare wäre «enormously overrated intellectually», und am Schlusse spricht er von

¹⁾ Abgedruckt in: Tolstoy on Shakespeare, translated by V. Tschertkoff & J. F. M. New York and London 1907.

Shakespeare's «absurd reputation as a thinker»¹⁾. Und warum sind Shakespeare und Dickens für ihn erst zweiter Güte? «Their pregnant observations and demonstrations of life are not co-ordinated into any philosophy or religion . . . they are concerned with the diversities of the world instead of with its unities: . . . they are anarchical, and cannot balance their exposures of Angelo and Dogberry, Sir Leicester Dedlock and Mr. Tite Barnacle, with any portrait of a prophet or a worthy leader: they have no constructive ideas: . . . in all their fictions there is no leading thought or inspiration for which any man could conceivably risk the spoiling of his hat in a shower, much less his life²⁾». Trotz aller Schönheiten der Charakterzeichnung, die besonders in den komischen Gestalten Shakespeares hervorträten, und trotzdem er sehr unterhaltend sei, habe man doch den Eindruck, «that the author has much to shew and nothing to teach³⁾». Ungefähr das gleiche sagt Shaw endlich noch in der zwölften seiner Thesen über Shakespeare: «Shakespeare's weakness lies in his complete deficiency in that highest sphere of thought in which poetry embraces religion, philosophy, morality, and the bearing of these on communities, which is sociology. His characters have no religion, no politics . . . of any sort. There are, as Ruskin pointed out, no heroes in Shakespeare⁴⁾».

Ich meine, diese Äußerungen Shaws über Shakespeare sprechen für sich selbst, sobald das Bild, das wir oben von Shaw gewonnen haben, wieder in Betracht gezogen wird. Es ist wohl nicht richtig, gleich zu sagen, Shaw versteht Shakespeare nicht. Wir sehen vielmehr schon hier: Shaw will eben Shakespeare eigentlich nicht, er will etwas ganz anderes, nicht nur als Shakespeare, sondern überhaupt etwas anderes als «Kunst»: Er will lehren, das Menschengeschlecht durch das Mittel des Theaters bilden und weiterbilden. Kunst als Selbstzweck gibt es für Shaw nicht, sie ist nur Mittel zum höheren Zweck. Wenn Shaw also Helden, Propheten bei Shakespeare vermißt, so meint er damit das, was ich in seinen Stücken

1) Ähnlich stellt er Man and Superman, S. XXVIII Shakespeare mit Dickens zusammen an zweite Stelle gegenüber einer Reihe von Schriftstellern, von Bunyan über Goethe bis Tolstoi und Nietzsche, denen er den Vorzug gibt, da er sich ihnen verwandt fühlt.

2) Man a. Sup., S. XXIX.

3) A. a. O., S. XXXI.

4) Vgl. auch Shaw, Dramatic Opinions and Essays with an Apology. 2 Vols. London 1907. Bd. II, S. 142.

als Postulatsgestalten bezeichnet habe; vermißt er «constructive ideas» in Shakespeare und Dickens, so sind das eben jene Probleme, um derentwillen allein er Kunstausübung überhaupt gelten lassen will.

Doch hören wir, was Shaw weiter über den großen Dramatiker meint. Zunächst ergibt sich für Shaw aus jenem ersten Vorwurf der andere, daß Shakespeare ein Pessimist sei — ein Vorwurf, der Shaw besonders übelgenommen worden ist. Was meint aber Shaw mit diesem Vorwurf? In der Vorrede zu «Man and Superman»¹⁾ fährt er weiter, indem er sagt: «The truth is, the world was to Shakespeare a great stage of fools on which he was utterly bewildered. He could see no sort of sense in living at all.» Dickens habe sich vor der Verzweiflung gerettet «by taking the world for granted and busying himself with its details». Shakespeare dagegen sei in Pessimismus verfallen, welcher auf Grund der Beobachtungen, die er in dieser Welt des Übels gemacht habe, durch «his wounded humanity» hervorgerufen worden sei. An anderen Stellen gründet Shaw dann seine Meinung, daß Shakespeare Pessimist gewesen sei, auf solche Äußerungen wie Macbeths «Out, out, brief candle» oder Hamlets «To be or not to be»²⁾. Übrigens, sagt Shaw³⁾, gebe es auch einen anständigen Pessimismus. Hogarth, Swift und Strindberg, «the only living genuine Shakespearean dramatist (!)», seien solche anständige Pessimisten, welche, nachdem sie die Welt für schlecht erklärt hätten, auch dabei geblieben seien: «Hogarth drew the rake and the harlot without glorifying their end» (wie das doch in Shakespeares «Antony and Cleopatra» der Fall sei). Bei jenen Pessimisten sei jede Sentimentalität vermieden.

Man muß möglichst alle in der Fußnote bezeichneten Äußerungen über Shakespeares Pessimismus durchlesen. Nur so kann man m. E. ein richtiges Bild von Shaws eigentlicher Meinung bekommen, nicht aber dadurch, daß man Shaws Meinung einfach in einem einzigen Satze zusammenfaßt und dann durch Ausrufe wie: «Hat denn Shakespeare nur Hamlet geschrieben?»⁴⁾ oder

¹⁾ S. XXIX.

²⁾ Three Plays for Puritans, S. XXVIII; oder Mencken, S. 102 (These 12). Die Stellen, in denen Shaw über Shakespeares Pessimismus spricht, sind zahlreich. In der Vorrede zu «The Dark Lady of the Sonnets» (1914) widmet er dieser Seite von Shakespeares Wesen einen ganzen Abschnitt: S. 115ff. Vgl. außerdem ib., S. 122 und in Dram. Op. a. Ess. II, 142—146.

³⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXVIII.

⁴⁾ Caro, S. 446.

durch die allgemeinen Äußerungen anderer Autoren zu widerlegen sucht. Besonderes Licht fällt aber auf Shaws Meinung noch, wenn man betrachtet, wie er besonders an der oben angeführten Stelle aus «Man and Superman» weiterfährt¹⁾: Hier stellt er Shakespeares Helden Henry V. und Shakespeares Feigling, wie Pistol oder Parolles, Gestalten gegenüber, wie Bunyans Mr. Valiant und Mr. Fearing. Eine tiefe Kluft liege zwischen Shakespeare, «the fashionable author who could see nothing in the world but personal aims and the tragedy of their disappointment or the comedy of their incongruity, and the field preacher who achieved virtue and courage by identifying himself with the purpose of the world as he understood it». Bunyans Feigling ergreife einen mehr als Shakespeares Held, der einen in Wirklichkeit kalt lasse, ja, gegen den man eine geheime Abneigung habe. «You suddenly see that Shakespear, with all his flashes and divinations, never understood virtue and courage, never conceived how any man who was not a fool could, like Bunyan's hero, look back from the brink of the river of death over the strife and labor of his pilgrimage, and say 'yet do I not repent me' . . . This is the true joy in life, the being used for a purpose recognized by yourself as a mighty one; the being thoroughly worn out before you are thrown on the scrap heap; the being a force of Nature instead of a feverish selfish little clod of ailments and grievances complaining that the world will not devote itself to making you happy». Man glaubt Carlyles «Close thy Byron! Open thy Goethe!» zu hören; nicht anders als Carlyle über Byron, spricht Shaw über Shakespeare, und nicht anders meint er es. Das Sichaufopfern für höhere Zwecke, das Vergessen der Welt und der Leiden, die sie für unsere kleinen Persönlichkeiten mit sich bringt, das Arbeiten am Fortschritt, an der Besserung der Welt ist Shaw das höchste, ja das einzige, was er eigentlich anerkennt, was ihn wahrhaft interessiert, und darum nimmt er so sehr Anstoß an jenen immerhin vereinzelt Äußerungen des Pessimismus, der Klage über die Wertlosigkeit dieser Welt bei Shakespeare, daß er Bunyan und viele andere «artist-philosophers» in dieser Hinsicht über Shakespeare stellt²⁾.

¹⁾ S. XXXI.

²⁾ An derselben Stelle aus A. Henderson, *Interpreters of Life and the Modern Spirit*, London 1911, S. 315, die auch Caro, S. 446, Anm. 3 in ihrem Anfang zitiert, aber offenbar in ihrer Bedeutung für die Aufhellung des Gegensatzes zwischen Shaws Optimismus und Shakespeares Pessimismus nicht ganz

Ich meine auch hier wieder: Wenn man Shaws Äußerungen in ihrem ganzen Zusammenhange hat und sie zusammenhält mit seiner ganzen sonstigen Persönlichkeit, so sprechen sie für sich selbst. Philosophie, d. h. Weltkritik und Gesellschaftskritik zum Zwecke der Weltverbesserung, ist Shaws oberstes Interesse; alles andere, selbst die höchste Kunst eines Shakespeare, der dieses Interesse nicht hat und daher über den Sinn des Lebens «utterly bewildered» war, kommt dann erst an zweiter Stelle. Damit ist noch kein Urteil über Shakespeare als Künstler gefällt. Shaw sagt nur, weil Shakespeare nur Künstler, nicht «artist-philosopher» ist, kommt er für ihn mit Dickens, Dumas fils u. a. erst an zweiter Stelle.

Weil aber Shakespeare, fährt Shaw als Shakespeare-Kritiker fort, dieses philosophische Element, das auf Weltverbesserung, auf Erneuerung unserer heutigen ethischen und sozialen Verhältnisse zielt, nicht hat, deshalb ist Shakespeare auch für unsere Zeit veraltet. Unsere Zeit, das zwanzigste Jahrhundert, hätte eine ganz andere Weltanschauung und andere Interessen gewonnen, als Shakespeare sie gehabt. Nur wer noch in Shakespeares Weltanschauung lebe, könne ihn noch ganz verehren; nur eine Generation, «that is thoroughly moralized and patriotized, that conceives virtuous indignation as spiritually nutritious, that murders the murderer and robs the thief, that grovels before all sorts of ideals, social, military, ecclesiastical, royal and divine», nur eine solche Generation könne noch an Shakespeare und anderen ähnlichen Schriftstellern, Gefallen finden. «Only, those plays will be neither written nor relished by men in whose philosophy guilt and innocence, and consequently revenge and idolatry, have no meaning. Such men must rewrite all the old plays (also nicht nur die Shakespeares) in terms of their own philosophy What is the use of writing plays or painting frescoes if you have nothing more to say or shew than was said or shewn by Shakespear, Michael Angelo, and Raphael?»¹⁾.

Das wichtigste Ergebnis aus dieser Stelle und anderen scheint mir dies, daß Shaw offenbar nicht Shakespeare allein angreift,

erkennt, sagt er: «I rejoice in life for its own sake. Life is no brief candle for me. It is a sort of splendid torch, which I have got hold of for the moment; and I want to make it burn as brightly as possible before handing it on to future generations».

¹⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXXII. — Vgl. auch Dram. Op. a. Ess. II, 40: The fact is, we are growing out of Shakespear . . . and now, at the beginning of the twentieth (century), he is nothing but a household pet.

sondern alle Künstler früherer Zeit, da ihr Inhalt für unsere Zeit veraltet sei. Ein anderesmal¹⁾ spricht er davon, daß die Welt voll sei «of a magnificent débris of artistic fossils, with the matter-of-fact credibility gone clean out of them, but the form still splendid!». Dasselbe gilt nach Shaws Meinung auch von Shakespeare. Nicht Shakespeare an und für sich greift er an; nur sei Shakespeare nicht mehr für unsere Zeit geeignet, dürfe für uns nicht mehr das Höchste sein, was wir hätten. Sonst käme der Fortschritt der Welt zum Stillstand. «We must get rid of reputations: they are weeds in the soil of ignorance», ruft Shaw am Ende seines Aufsatzes «Better than Shakespeare» aus²⁾).

Sehen wir weiter, wie es mit den anderen Vorwürfen steht, die Shaw gegen Shakespeare erhebt? Sind vielleicht auch sie nicht auf Shakespeare allein bezüglich, sondern auf alle Künstler, die nicht «artist-philosophers» unserer Zeit sind? Wiederum in der Vorrede zu «Man and Superman»³⁾ nimmt Shaw daran Anstoß, daß Shakespeare für seine ernstesten Helden und ihre Handlungen dem gewöhnlichsten Melodrama die Motive entlehne und sie ihnen nur äußerlich aufklebe. «Hamlet has to be stimulated by the prejudices of a policeman and Macbeth by the cupidities of a bushranger . . . They (d. h. Shakespeare und Dickens) could place a human figure before you with perfect verisimilitude; but when the moment came for making it live and move, they found, unless it made them laugh, that they had a puppet on their hands, and had to invent some artificial external stimulus to make it work. . . . Falstaff is more vivid than any of these serious reflective characters, because he is self-acting: his motives are his own appetites and instincts and humors». Ähnlich Lobendes lasse sich z. B. über Richard III. sowie über Faulconbridge, Coriolanus, Leontes sagen. Letztere seien «admirable descriptions of instinctive temperaments . . . but description is not philosophy». Nur die leichteren Charaktere Shakespeares «walk with their feet on solid ground», aber «those characters into which he puts what he knows of himself, his Hamlets and Macbeths and Lears and Prosperos . . . are agonizing in a void about factitious melodramatic murders and revenges and the like»⁴⁾. Zunächst, wenn

¹⁾ Man and Sup., S. XXXV.

²⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXXVII.

³⁾ S. XXIX ff.

⁴⁾ Auch an anderer Stelle spricht Shaw von «absurd sensational incidents and physical violences of the borrowed story» (a. a. O., S. XIII) oder von

Shaw meint, daß Hamlet durch die Vorurteile eines Polizisten in Bewegung gesetzt werde und um künstlicher melodramatischer Mordtaten und Racheakte willen sich erregt, so hören wir den Weltverbesserer, der durch einen Julius Caesar die junge leidenschaftliche Cleopatra belehren läßt, daß Rache, Vergeltung von Bösem mit Bösem, vollkommen unsinnig sei, und daß deshalb Verbrecher um der Rache willen nicht bestraft werden dürften¹⁾. Und diese und ähnliche Lehren sind es, welche für Shaw an die Stelle der entlehnten melodramatischen Motive treten sollen. Erst dann werden die dramatischen Helden zu jenen wirklichen Helden, die er bei Shakespeare vermißt, wenn sie aus ihrem innersten Wesen heraus handeln, d. h. wenn sie eine besondere, nicht die gangbare Weltanschauung haben und diese lehrend in dem Stücke anderen Personen gegenüber zur Geltung bringen. Alle ihre Handlungen müssen von einer solchen Weltanschauung diktiert werden, nicht aber, wie das bei Shakespeare und natürlich auch anderen nicht-Shaw'schen Dramatikern oder Romanschriftstellern der Fall ist, von äußeren Ereignissen, die der Dichter irgendeiner entlehnten Geschichte zuliebe aufeinander folgen läßt. Nur wenn diese Forderung erfüllt ist, werden auch ernste Charaktere «self-acting, instinctive» wie Falstaff sein. — Wir werden unten, eben an dem Beispiel des Stückes «Caesar and Cleopatra» noch deutlicher sehen, was Shaw unter diesem Handeln von innen heraus versteht; aber es ist schon hier klar, daß auch der hierauf bezügliche Vorwurf Shaws gegen Shakespeare mit Shaws Wesen als Tendenzdramatiker zusammenhängt und übrigens nicht Shakespeare allein, sondern auch die meisten anderen Shakespeares Bahnen folgenden Dramatiker trifft.

Ja, von dem nächsten Vorwurf, dem der sinnlosen Verherrlichung der Liebe, welchen Shaw hauptsächlich gegen Shakespeares «Antony and Cleopatra» erhebt²⁾, können wir sogar sagen, daß nicht Shakespeare eigentlich und zunächst es ist, der Shaw zu diesem Vorwurf Anstoß gibt. Es handelt sich hier vielmehr um die ganze sentimentale Darstellung der Liebe und die Spekulation auf den Geschlechtsinstinkt, welche in den neueren englischen Theaterstücken geübt wurde und welche Shaw als Theaterkritiker auf die schwersten Geduldsproben stellte. Das erregt seinen Unwillen, wenn

«callous sensation-mongering in murder and lust» (nach H. W. Boynton, Mr. Shaw as a Critic, The Atlantic Monthly, April 1907, S. 559).

¹⁾ Vgl. meine Diss., S. 54.

²⁾ Three Plays for Pur., S. XXVIIff.

er es nun auch bei Shakespeare vorfindet. Auch die nähere Besprechung dieses Vorwurfes muß auf weiter unten verspart werden.

Ein weiterer, mehr auf das Äußere gehende Vorwurf, der aber für Shaw auch in Shakespeares Mangel an Philosophie seine Begründung hat, ist der, daß Shakespeare da, wo er allgemeine Tendenzen gibt, wo er Äußerungen über die Welt und das Leben tut, nur Plattheiten, durchaus unbedeutende Dinge sage. In der 11. seiner Thesen heißt es z. B.: «Shakespeare's power lies in his enormous command of word-music, which gives fascination to his most blackguardly repartees and sublimity to his hollowest platitudes». Und so auch an vielen anderen Stellen¹⁾. Im Vergleich zu den Problemen, die seine eigenen Stücke durchdringen, erscheinen Shaw eben Shakespeares allgemein philosophische Äußerungen über das Leben und die Menschen als alltägliche Plattheiten; sie sind ihm nichts Neues, da sie meist nichts irgend Bestehendes angreifen und Besseres an seine Stelle setzen, sondern nur Tatsachen feststellen.

Endlich auch spricht sich Shaw wiederholt in sehr abfälliger Weise über Shakespeares (und damit natürlich auch hier wieder, auch über anderer Dramatiker) Art aus, die Dramen in Blankvers zu schreiben. Wieder in den 12 Thesen unter Nr. 10 schreibt der Shakespeare-Kritiker: «To anyone with the requisite ear and command of words, blank verse, written under the amazingly loose conditions which Shakespeare claimed, is the easiest of all known modes of literary expression . . . I can write blank verse myself more swiftly than prose»²⁾. Hauptsächlich ist wohl Shaws Abneigung

¹⁾ Vgl. *Dram. Op. a. Ess.* II, 40, 118, 424ff. An letzterer Stelle meint Shaw, man könne zwar Goethe, Wagner oder Ibsen in einfache Prosa umschreiben, und ihre Dichtungen würden immer noch originelle Beobachtung, feine Gedanken usw. enthalten. Behandle man aber selbst Shakespeares beste und reifste Werke in dieser Weise, so finde man nur «the platitudes of proverbial philosophy, with a very occasional curiosity in the shape of a rudiment of some modern idea, not followed up».

²⁾ Andere abfällige Äußerungen Shaws über den Blankvers finden sich besonders noch in *Dram. Op. a. Ess.* II, 37. 120, 143ff. An letzterer Stelle setzt Shaw Shakespeares «jingle» in Vergleich mit der kräftigen Prosa Bunyans. Er stellt die Kampfszene zwischen Macbeth und Macduff (V, 8 besonders Vers 30–34) dem Kampf zwischen Bunyans Christian und Apollyon und den dort geführten Reden gegenüber und zieht auch andere Kampfreden bei Bunyan heran, wie Mr. Valiant-for-Truths Schilderung von seinem Kampf gegen Wild-head, Inconsiderate und Pragmatic, oder noch eine zweite Rede Apollyons zu Christian. Ich kann mich Caros Meinung (S. 516f.) nicht recht anschließen, daß Shaw hier auch in der Ausdrucksweise zu Unrecht Bunyan den Vorzug vor Shake-

gegen den Blankvers nichts anderes als der Ausdruck jener naturalistischen Bewegung in der Kunst unserer Zeit, die allgemein der größeren Realistik halber Prosadialog im Drama eingeführt hat. Über die Wirkung, welche die Vorliebe für den Blankvers nach seiner Meinung auf die englische Dichtkunst im allgemeinen gehabt habe, macht Shaw einmal Andeutungen, indem er spricht von «that barren and horrible worship of blank verse for its own sake which has since desolated and laid waste the dramatic poetry of England»¹⁾.

Eine Zusammenfassung all dieser Vorwürfe, die Shaw gegen Shakespeare erhebt, findet sich in dem Aufsatz Shaws in den «Dramatic Opinions and Essays»²⁾, der «Better than Shakespeare» betitelt ist und Shakespeare z. T. in scharfen Ausdrücken in nachteiliges Licht gegenüber dem Dichter des «Pilgrim's Progress» stellt³⁾.

Eine innere Zusammenfassung aller Vorwürfe Shaws gegen Shakespeare ergibt sich aber daraus, daß Shaw sich häufig über das Zeitalter Shakespeares im allgemeinen und über die Elisabethanischen Dramatiker besonders, in sehr scharf tadelnder Weise ausspricht. Auch hier kann ich mir unter Hinweis auf Caros Auszüge⁴⁾ eine ausführlichere Zusammenstellung von Shaws Äußerungen ersparen. Nur eine Stelle sei wieder ausgewählt: «Mind, I am no admirer of the Elizabethan school». Und nach einem Hieb auf H. A. Jones' Lob auf diese Schule, fährt Shaw weiter: «What Shakespeare got from his 'school' was the insane and hideous rhetoric which is all that he has in common with Jonson, Webster, and the whole crew of insufferable bunglers and dullards whose work stands out as vile even at the beginning of the seventeenth century, when every art was corrupted to the marrow by the orgie called the Renaissance, which was nothing but the vulgar exploitation in the artistic professions of the territory won by the Protestant movement . . .

Shakespeare gebe. Ich muß sagen, daß die Sachlichkeit und der Realismus der Ausdrucksweise bei Bunyan an diesen Stellen geradezu auffällig ist gegenüber Shakespeares viel allgemeineren Wendungen. Ich glaube, dieser Eindruck drängt sich auf, wenn man die von Shaw angeführten Stellen im Zusammenhang liest und vergleicht.

¹⁾ Dram. Op. a. Ess. II, 37.

²⁾ II, 141ff.

³⁾ Eine größere Auslese besonders heftiger Ausfälle Shaws gegen Shakespeare ist zusammengestellt in dem Aufsatz: Shaw als Theaterkritiker von Max Meyerfeld. (Lit. Echo X, 7, Spalte 466—477.)

⁴⁾ S. 509ff. — Die drei wichtigsten Stellen bei Shaw sind: Dram. Op. a. Ess. I, 112f., II, 37ff., 418ff.

I really cannot keep my temper over the Elizabethan dramatists and the Renaissance; nor would I if I could¹⁾. Wohlgemerkt, nicht nur gegen das englische Drama jener Zeit, auch gegen die bildende Kunst der italienischen Renaissance wendet sich Shaw hier und an anderer Stelle. Besonders aber wird dann auch hier, wie anderwärts, Marlowe angegriffen, der, wenn er heutzutage gelebt hätte, einen ganz guten Nachahmer Rudyard Kiplings abgegeben hätte. Gerade dieser Punkt erscheint mir als besonders wichtig. Mag auch Shaw, wie Caro meint, jedes historische Verständnis ebenso abgehen, wie das bekanntlich bei Voltaire der Fall war, so ist doch offenbar, daß es Shaw weniger um den Angriff speziell auf die Elisabethaner zu tun ist, als um einen solchen auf jene ganze Kunstauffassung, wie sie eben doch auch die Renaissance und alles, was aus ihr hervorging, gepflegt hat, und wie sie heute sich in ihrer Übertreibung zusammenfaßt in dem Schlagwort «l'art pour l'art». Kunst ohne Darstellung einer Philosophie, das ist oft geradezu der Sinn von Shaws geringschätzigem Ausdruck: Romantik, und das ist «the great heresy to be swept off from art and life»²⁾! Was Shaw so zuwider ist an den Elisabethanern und daher auch z. T. an Shakespeare, ist die Freude der Renaissance an der z. T. ja nur eingebildeten heroischen Größe des römischen und griechischen Altertums, die Lust an der stolzen Pose und an der hohen Rhetorik, die für Shaw, den Didaktiker, oft nur große Phrase ist, wenn sie ohne philosophischen Sinn, ohne originelle Lebensauffassung und Lebenskritik ist. Nur solche Vorliebe für die schöne Pose des «Helden» konnte selbst an der Apotheose des schmählichen Todes eines Antonius Gefallen finden, wie sie Shakespeare in «Antony and Cleopatra» liefert, und die bei Shaw, wie wir unten noch sehen werden, so sehr Anstoß erregt. Nicht wegen solcher Dinge, heißt es einmal bei Shaw³⁾, lebt Shakespeare noch unter uns. Alles das hätten seine zeitgenössischen Berufskollegen auch in ihren Stücken, ja «they had far out-Heroded Herod».

In seiner Feindschaft gegen die Renaissance berührt sich Shaw mit den Präraffaeliten; auch er zieht die mittelalterliche Kunst teilweise vor, so besonders, nachdem er der Erneuerung der Mora-

¹⁾ A. a. O. I, 112f.

²⁾ Plays Pleasant, II S. XIV.

³⁾ Quintessence of Ibsenism, Ed. 1913, S. 197f. Auch sonst finden sich in diesem Buche Shaws bemerkenswerte Äußerungen über Shakespeare.

lität «Everyman» auf der Bühne beigewohnt hat. Darauf Bezug nehmend schreibt er: «Elizabethan Renascence fustian is no more bearable after medieval poesy than Scribe after Ibsen»¹⁾, oder mit Bezug auf die Präraffaeliten selbst: «a new race of nineteenth century poets and critics, from Byron to William Morris, began, first to speak coldly of Shakespear and Raphael, and then to rediscover, in the medieval art which these Renascence masters had superseded, certain forgotten elements which were germinating again for the new harvest»²⁾. Caro vermag Shaws Abneigung, ja geradezu Grobheit gegen die Elisabethaner nicht recht zu verstehen; er gibt sie nur als Tatsache ohne Erklärung ihrer Gründe, und ähnlich ergeht es James Huneker, dem Herausgeber der «Dramatic Opinions and Essays» in der Einleitung³⁾. Aber jene Abneigung gegen Kunst um der Kunst willen und der Einfluß präraffaelitischer Gedanken ist es sicher, was Shaws Haß gegen die Elisabethaner, seine Auffassung von der Renaissance als einer Orgie und damit auch einen großen Teil von Shaws Vorwürfen gegen Shakespeare m. E. vollauf zu erklären vermag.

Von der ganzen Kritik, die Shaw an Shakespeare übt, sehen wir also, daß sie dem Gegensatz entspringt, der zwischen Shakespeares dramatischer Kunst und zwischen Shaws eigenem Wesen als dramatischer Gestalter besteht; da Shaw mit seinen Forderungen, für das englische Drama wenigstens, ganz Neues aufstellt, wendet sich seine Kritik nicht einmal gegen Shakespeare allein, sondern implicite auch gegen viele andere literarische Größen, die oft ganz dieselben «Mängel» aufweisen, die Shaw an Shakespeare tadelt. Dickens, Thackeray, Tennyson, Kipling werden von Shaw selbst mehrere Male im Zusammenhang mit Shakespeare genannt (besonders in den beiden Vorreden zu «Three Plays for Puritans» und «Man and Superman»); aber manchmal, besonders wenn man den ganzen Shaw liest, nicht nur seine Shakespeare-Kritiken, bekommt man den Eindruck, als ob Shaw gut die Hälfte der ganzen englischen Literatur verwerfen, oder mindestens in Schatten stellen wolle gegen die Dichter, die er «artist-philosophers» nennt, und die eine Lehre, oder wenigstens eine originelle Philosophie ihrer Dichtung zugrunde gelegt haben. Für diese andere Hälfte aller Dichter, zu der auch Shakespeare gehört, hat Shaw zum wenigsten kein so hohes Interesse: Sie (und nicht

¹⁾ Man a. Sup., S. XXVIII.

²⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXXII f.

³⁾ I, S. XV.

Shakespeare allein) sind «for an afternoon, but not for all time», wie er es einmal ausdrückt¹⁾. Er will eben für die Kunst, für das Drama insbesondere, etwas ganz anderes als nur Darstellung von Charakteren oder großen romantischen Schicksalen und poetischen Stimmungen. Er will Darstellung einer Lebenskritik und einer oder vieler Lebenslehren, Probleme genannt. Da Shakespeare bei all seiner Kunst diese Forderung, die nach Shaws Ansicht die Forderung moderner Kunst, die des «neuen Theaters» ist, nicht erfüllt, ist er für ihn veraltet und ist nach seiner Meinung geradezu in Gefahr, bei den modernen Menschen ganz und gar in Mißkredit zu kommen.

Shaws Lob für Shakespeare.

Und nun schreibt Shaw in dem Schlußwort seiner «Dramatic Opinions and Essays»²⁾: «When I began to write, William was a divinity and a bore. Now he is a fellow-creature; and his plays have reached an unprecedented pitch of popularity. And yet his worshippers overwhelm my name with insult». Eine ganz ähnliche Äußerung, die Shaw einem Interviewer gegenüber gemacht hat, zitiert Caro³⁾, der sie freilich nur für einen Witz hält. Er, Shaw, der Shakespeare-Gegner, er beansprucht geradezu das Verdienst, durch seine Kritik Shakespeare erst populär gemacht zu haben. Ich glaube, ein wenig ist dieser Anspruch doch auch ernst zu nehmen. Shaw hat tatsächlich mit Bezug auf Shakespeare darauf hingearbeitet, das zu beseitigen, was er «Bardolatry», d. h. idolatry of the Bard, nennt. Er wollte den Glauben vernichten, als ob Höheres als Shakespeares Dramen nicht geleistet werden könnte, als ob man nicht auch einmal etwas ganz anderes, der modernen Zeit mehr Entsprechendes schaffen könnte, das doch auch seinen Wert neben den Dramen Shakespeares behaupten könnte. Und andererseits will Shaw gerade dadurch, daß er auf die Mängel, die Shakespeares Stücke für unsere modernen Bedürfnisse haben, immer wieder hingewiesen hat, Shakespeare erst recht populär gemacht haben. Er wollte das, was für moderne Menschen an Shakespeare seltsam und daher meist unbefriedigend sein muß, aufgezeigt haben, um dadurch erst recht seine wahren Schönheiten hervortreten zu lassen. Darum macht er sich so viel Mühe um den «Barden» und schreibt immer wieder lange Kritiken

¹⁾ Dram. Op. a. Ess. I, 406. Vgl. Caro, S. 445.

²⁾ II, S. 469.

³⁾ S. 444.

über ihn und ganz besonders auch über die Art, wie seine Werke wirksam aufgeführt werden müßten¹⁾.

Denn für die Schönheiten in Shakespeares Stücken ist Shaw durchaus nicht blind. Er lobt Shakespeare sehr häufig, an manchen Stellen sogar mit sehr beredten Worten, und mitten in der Kritik, die er an ihm von seinem Shawschen Standpunkt aus übt. Caro²⁾ freilich meint, daß Shaw Shakespeare eigentlich nur in der Musik seiner Worte voll und ganz lobe, wofür er zahlreiche Belegstellen anführt³⁾. Aber das ist bei weitem nicht das einzige. Hamon⁴⁾ hat vollkommen recht, wenn er bei Besprechung von Shaws Shakespeare-Kritik sagt: «Mais impartial, il se plaisait à constater et à affirmer la puissance de son comique, la musique de sa langue et son art incomparable de conter».

Diese drei Dinge sind es insbesondere, auf die Shaw immer wieder hinweist und die er nie bestreitet. Wenn er trotzdem nie ausführlicher und im Zusammenhang auch einmal lobende Ausführungen über Shakespeare neben den zahlreichen tadelnden macht, so liegt das wohl daran, daß er diese Vorzüge für bereits allgemein anerkannt hält, und daß er sich eben auch aus dieser Kunst nicht gerade sehr viel macht, sie wenigstens nicht als das Hauptinteresse seines Lebens betrachtet.

Nur auf einige dieser lobenden Andeutungen sei kurz hingewiesen, besonders da sie Caro fast ganz unberücksichtigt läßt⁵⁾. Schon in jenem Aufsatz «Better than Shakespeare» in «Dramatic Opinions and Essays», der Shaws Meinung über Shakespeare am besten zusammenfaßt, wird bei aller Kritik auch auf Shakespeares Vorzüge hingewiesen. Eine dort z. B. mit sehr scharfen Worten absprechende Summierung aller Charaktere Shakespeares schließt mit den Worten: «self-seekers of all kinds, keenly observed and masterfully drawn

¹⁾ Vgl. auch Pl. f. Pur., S. XXXI: «It was the age of gross ignorance of Shakespear and incapacity for his works that produced the indiscriminate eulogies with which we are familiar». Erst, seitdem man eine wirkliche Shakespeare-Kritik habe, bemühe man sich auch um eine richtige Aufführung der Werke Shakespeares.

²⁾ S. 438.

³⁾ Dram. Op. a. Ess. I, 24, 193; II, 275ff., 405, 424.

⁴⁾ Augustin Hamon, *Le Molière du XX^e siècle*: Bernard Shaw. Paris 1913. S. 37.

⁵⁾ Nur ganz vorübergehend, in der Einleitung seines Aufsatzes (S. 436), erwähnt er sie und weist in Fußnote auf einige Stellen hin.

from the romantic-commercial point of view»¹⁾. Oder am Schlusse dieses Aufsatzes heißt es, Shakespeare habe doch die Verzweiflung und den Zynismus seiner Lebensanschauung in seinen Tragödien zu einer gewissen Erhabenheit gestaltet; er habe «dramatized its morbid, self-centred passions and its feeble and shallow speculations with all the force that was in them; disinfected it by copious doses of romantic poetry (selbst das also hier anerkannt!), fun, and common sense; and gave to its perpetual sex-obsession the relief of individual character and feminine winsomeness»²⁾. Gegen Schluß des Briefes an Tschertkoff schreibt Shaw: «Shakespeare's prodigious literary power, his fun, his mimicry . . . do not stand or fall with his absurd reputation as a thinker»; oder in der Vorrede zu den «Unpleasant Plays»³⁾ heißt es, Shakespeare sei «unsurpassed as poet, storyteller, character-draughtsman, humorist, and rhetorician»; und in der Vorrede zu «Man and Superman» wird von Shakespeare wie auch von Dickens an mehreren Stellen gelobt, daß sie gute Beobachter menschlichen Fühlens und Denkens seien, und einen guten Sinn für das Komische hätten⁴⁾. Kurz, sehr zahlreich sind bei Shaw solche und ähnliche Stellen; man merke sich in Shaws Werken alles hierher gehörige am Rande durch ein Zeichen an, und man wird erstaunt sein, wie häufig, auch mitten unter den heftigsten Angriffen, doch solche Zeichen zu machen sein werden.

Besonders stark anerkennend ist Shaw in der jüngsten seiner Äußerungen über Shakespeare, in seiner Vorrede zu dem Stück «The Dark Lady of the Sonnets». Selbst Caro gibt zu⁵⁾, daß Shaw «hier nicht mehr so ausfahrend gegen Shakespeare wie früher» sei; einige seiner Auffassungen, auch die über Shakespeares Pessimismus, seien hier «im ganzen verständig, und man kann ihm beipflichten». Shaw wendet sich in dieser Vorrede gegen Frank Harris, welcher in seinem Stück und seinem Buch über Shakespeare behauptet hatte, daß Shakespeare schließlich an gebrochenem Herzen aus Liebeskummer über Mary Fitton gestorben sei, daß dieser Schmerz auch die Ursache seiner pessimistischen Äußerungen und Darstellungen

¹⁾ II, 142.

²⁾ A. a. O., S. 146.

³⁾ S. XXI.

⁴⁾ S. XXIXff. Vgl. auch Three Pl. f. Pur. S. XXXI und Dram. Op. a. Ess. II, 402, wo Shakespeare «the king of dramatists» genannt wird, und ganz besonders noch ib., II, 53.: «I pity the man who cannot enjoy Shakespeare» (!!).

⁵⁾ S. 525.

gewesen sei, und daß, wie auch Tolstoi und Crosby¹⁾ geschrieben hatten, Shakespeare keine Vorliebe und kein Verständnis für das geringe Volk gehabt, sondern nur Könige und Hofleute als edle und beachtenswerte Menschen dargestellt habe. Gegen diese Ausführungen nimmt Shaw den großen Dramatiker durch längere Beweisführung in Schutz. Sehr zahlreich sind auch in dieser Vorrede die Stellen, da Shakespeare von unserem Kritiker für dieselben Vorzüge, von denen wir oben gehört haben, Anerkennung gezollt wird. Besonders aber ist gerade diese Vorrede, wie auch das nachfolgende Stück und seine Darstellung der Shakespeare-Gestalt ein Beweis, welch hohes Interesse Shaw trotz allem doch für Shakespeare hat, auch noch und erst recht zu einer Zeit, da er längst nicht mehr als Theaterkritiker gezwungen ist, sich mit Shakespeare eingehender zu beschäftigen. Ist Shakespeare auch nicht für Shaw das Höchste aller Kunst, erfüllt er und seine Kunst auch nicht sein oberstes Lebensinteresse — das ist die Weltverbesserung und diejenige Art Kunst, welche dieser dient, — so ist er ihm eben doch «für einen Nachmittag», ja wohl für viele Nachmittage sehr recht, da es trotzdem auch für Shaw sehr vieles in Shakespeares Kunst zu bewundern gibt. Nur so erklärt sich der scheinbare Widerspruch zwischen Shaws reichlicher absprechenden Kritik einerseits und seiner vielfachen und eingehenden Beschäftigung mit Shakespeare andererseits. Caro fragt²⁾: Weshalb so viele Mühe um Dramen, die man so geringschätzt? und gibt keine Antwort auf diese Frage.

Schon die Einleitung der Vorrede z. B. zeigt, welches Interesse Shaw für die ganze Mary Fitton-Frage und andere Streitfragen in Bezug auf Shakespeare hat, oder zeigt uns, wie er sich schon als junger, noch unberühmter Mann voll des höchsten Interesses mit Bekannten wie Thomas Tyler über Shakespeare besprach, und wie früh er schon begann, sich mit diesen Fragen zu beschäftigen. Ein andermal hören wir, daß er Hamlet schon mit zwanzig Jahren nahezu auswendig gekannt habe³⁾.

Und welches Interesse Shaw doch schon auch früher für gute Shakespeare-Aufführungen hatte, das zeigt Caro selbst in eingehenden

¹⁾ Tolstois schon oben genannter Aufsatz ist eine Vorrede zu Ernest H. Crosby, *Shakespeare's Attitude towards the Working Classes*. Tolstois und Crosbys Aufsatz sowie Shaws Brief an Tschertkoff sind auch enthalten in: *Eine kritische Studie von Leo N. Tolstoi nebst . . .* Übersetzt von M. Enckhausen. Hannover 1906.

²⁾ S. 444.

³⁾ *Dram. Op. a. Ess.* II, 53 und II, 264.

Ausführungen¹⁾, in denen er alles gut zusammenfaßt und auch auf die wichtigsten hierauf bezüglichen Stellen aus den «Dramatic Opinions and Essays» und aus den Vorreden hinweist. Eine Wiederholung kann daher wohl auch in diesem Punkte unterlassen werden, obwohl die eingehendere Betrachtung alles dessen, was Shaw an den Aufführungen Shakespearescher Werke durch Daly, Beerbohm Tree und besonders auch durch Henry Irving mißfällt, und die Untersuchung, warum es ihm mißfällt, noch gar manches helle Licht auf Shaws Auffassung von Shakespeares Werken im allgemeinen werfen würde. Nur das muß gesagt werden, daß ein Mann, der so häufig und mit so beredten Worten gegen die üblichen Verballhornungen Shakespeares Einspruch erhebt und sich für die Aufführung des echten Shakespeare einsetzt — Caro weist auf nicht weniger als siebzehn diesbezügliche, ausführlichere Äußerungen Shaws hin — daß ein solcher Mann unmöglich Shakespeare durchaus abgelehnt haben kann. Shaw muß für die Schönheiten Shakespeares doch starke Empfindungen besitzen, wenn er seine Stücke immer wieder der heißesten Bemühungen um gute Aufführungen für wert erachtet. Auch Caro gibt trotz allem zu, daß Shaw ein zartes Verständnis für Shakespeares Werke bekunde²⁾. In der Tat, nur so läßt es sich erklären, daß Shaw sich so viel mit Shakespeare beschäftigt. Durch sein großes Interesse für Shakespeare und für viele Fragen, die ihn und die Aufführung seiner Werke betreffen, hat ihm Shaw wohl sicher reichlich Anerkennung und Verehrung gewidmet.

Ja, noch mehr: In manchen Punkten fühlt sich Shaw geradezu doch mit Shakespeare verwandt. Gar manchen Gedanken, dessen Verbreitung Shaw sich in seinen Werken zum Ziel gesetzt hat, findet er schon in Shakespeares Werken angedeutet, und er beruft sich in seinen Vorreden geradezu auf Shakespeare, um seine Darstellung dieses oder jenes Gedankens und die sich für seine Stücke daraus ergebenden Folgerungen zu verteidigen.

Ganz besonders ist es der Gedanke seines Stückes «Man and Superman», den Shaw auch schon bei Shakespeare angedeutet findet³⁾. Auch Shakespeares Frauen seien, im Gegensatz zu der konventionellen Meinung von dem Verhalten der Geschlechter zu einander, in Liebesangelegenheiten meist der verfolgende Teil, ge-

¹⁾ S. 441 ff.

²⁾ S. 437.

³⁾ Auch Caro, S. 513 weist auf diese Tatsache hin, aber eben wieder nur vorübergehend.

rade so wie Shaw seine Ann in «Man and Superman» den John Tanner verfolgen läßt. Als Beispiele führt er an: Rosalind aus «As You Like It», Mariana aus «Measure for Measure» und ganz besonders Helena aus «All's Well that Ends Well». «In every case the relation between the woman and the man is the same: she is the pursuer and contriver, he the pursued and disposed of. When she is baffled, like Ophelia, she goes mad and commits suicide; and the man goes straight from her funeral to a fencing match»¹⁾. Unberechtigt sind diese Behauptungen Shaws ganz gewiß nicht; daß Shakespeares Frauen sich durch starkes Selbstbewußtsein auszeichnen und meist sehr tatkräftig sind, ist wohl eine bekannte Tatsache²⁾. Die von Shaw genannten Beispiele oder auch Gestalten wie Juliet, Portia und viele andere sind sicher keine gefühlsseligen, schwachen, romantischen Geschöpfe. Sie haben wenig gemein mit jenen Mädchengestalten, welche im 19. Jahrhundert ein Tennyson in der Dichtung, ein Dickens und andere Viktorianer im Roman zur Darstellung gebracht haben, und welche, besonders in ihrer Übertreibung und sentimentalen Verzerrung auch auf der Bühne seiner Zeit oft Shaws Unwillen erregt haben.

Da Shakespeare wahre Frauencharaktere dargestellt habe, meint Shaw, bei Shakespeare Verwandtschaft mit dem großen Frauenrechtler der modernen Bühne, mit Ibsen, und daher natürlich auch mit sich selbst in einigen Stücken zu erkennen. «All's Well that Ends Well» vor allem erscheint Shaw fast als ein Ibsenstück; es erinnert ihn an «Ein Puppenheim». Und deshalb sei die Tradition auch glaubwürdig, daß es Shakespeare nicht gelungen sei, das Stück zur Aufführung zu bringen³⁾. Ähnlich heißt es in den «Plays Unpleasant»⁴⁾: «in such unpopular plays as All's Well, Measure for Measure, and Troilus and Cressida, we find him ready and willing to start at the twentieth century if the seventeenth would only let him». Dadurch, daß Shakespeare auch der Frau Gerechtigkeit angedeihen lassen, und weil manchmal auch bei Shakespeare die Männer den Frauen gegenüber die schwächeren und minderwertigen

¹⁾ Man a. Sup., S. XVI f. Vgl. auch. Dram. Op. a. Ess. II, 121, 365.

²⁾ Auch W. Raleigh, Shakespeare, London 1913, macht S. 175 auf Shakespeares verfolgende Frauen aufmerksam.

³⁾ Dram. Op. a. Ess. I, 27. Vgl. auch Man a. Sup., S. XVII, wo Helena «an early Ibsenite heroine» genannt wird; ferner noch Dram. Op. a. Ess. II, 142 und 328.

⁴⁾ S. XXI.

sind, wie z. B. Bertram, der ein vorausgeahnter Helmer aus dem Puppenheim sei, oder wie Angelo, Posthumus u. a.¹⁾ —, deshalb schon müsse Shakespeare auch heutzutage als großer Schriftsteller anerkannt werden, deshalb sei er heute noch lebendig, nicht aber wegen all der Rhetorik, der Mordgeschichten und der Beschreibungen von Liebeslust, die er mit seinen Elisabethanischen Zeitgenossen gemeinsam habe. Shakespeare «survives by what he has in common with Ibsen, and not by what he has in common with Webster and the rest»²⁾.

In der Vorrede zu «The Dark Lady of the Sonnets»³⁾ endlich sucht Shaw den Nachweis zu führen, daß Shakespeare persönlich, ähnlich wie er selbst, sogar Skepsis und Abneigung gegenüber der Liebe gehabt habe, trotz seiner Darstellung in Gestalten wie Romeo, Orsino und Antonio. Daß die Dark Lady (Mary Fitton), wie Frank Harris es behauptet und in seinem Stücke darstellt, Shakespeare schließlich das Herz gebrochen habe, sei durchaus unwahrscheinlich, wenn man Äußerungen in Betracht ziehe wie Rosalinds: «Men have died from time to time, and worms have eaten them; but not for love»⁴⁾ oder Richard von Glosters Meinung über die Liebe⁵⁾, oder gar Hamlets Verhalten zu Ophelia und seinen Abscheu vor der Sentimentalität des Laertes an ihrem Grabe. Aber eben in Gestalten wie Hamlet und Mercutio habe sich Shakespeare selbst gezeichnet und durch sie seine wahre Meinung geäußert. Denn in ihnen komme der Spott und die bissige Schärfe, die Shakespeare zweifellos besessen habe, zum Ausdruck. Ja, schließlich findet Shaw in Shakespeare sogar «a grim delight in his own power of looking terrible facts in the face with a chuckle», und macht ihn so, ganz in seinem eigenen Sinne, zum bitteren Gegner der Romantiker und Idealisten, die den Tatsachen nicht ins Auge zu sehen vermögen, zu einer Art General Burgoyne, wie Shaw ihn in seinem Stück «The Devil's Disciple» dargestellt hat. Wenn Shakespeare nicht bei alledem im Pessimismus stecken geblieben wäre, so wäre er, scheint es einem nach dieser Äußerung, geradezu eine Art Shaw geworden⁶⁾.

¹⁾ Dram. Op. a. Ess. I, 27 und II, 142. Vgl. auch Shaws Vorrede zu W. Archer, The Theatrical «World» of 1894 S. XXVIII.

²⁾ Quintess. of Ibs., Ed. 1913, S. 197.

³⁾ S. 120f.

⁴⁾ As You Like It, IV, 1, 107–108.

⁵⁾ Henry VI., 3. P., V, 6, 80ff.

⁶⁾ S. auch ib., S. 130.

Ja, das letzte Kapitel der Vorrede ist sogar dem Nachweis gewidmet, daß Shakespeare, entsprechend der «broken-heart theory» von Frank Harris, zwar nicht aus Liebeskummer, aber doch voll von Unzufriedenheit mit den Menschen und mit dem Theater seiner Zeit gestorben sei. Denn er habe das politische und moralische Verhalten seiner Zeitgenossen gesehen und bemerkt, «that they were incapable of dealing with the problems raised by their own civilization. . . . This (und nicht Liebeskummer) is the real sorrow of great men»¹⁾. Und weil ihnen das Verständnis für solche Probleme gefehlt hätte, hätten Shakespeares, ja auch noch Shaws Zeitgenossen an seinen ernstesten Stücken wie «Troilus and Cressida», «All's Well that Ends Well» und «Measure for Measure» keinen Gefallen gefunden, hätten sie von der Bühne verschwinden lassen, um sich dafür an Dingen wie «As You Like It» und «Much Ado about Nothing» zu ergötzen.

Auch in Shaws Stück «The Dark Lady of the Sonnets» ist die Darstellung dieser Theorie das Hauptziel der Handlung. Bei einem nächtlichen Zusammentreffen Shakespeares mit der Königin, das in echt Shawscher Weise erst farcenhafte gehalten ist, dann aber ernster, ja lehrhaft wird, legt der Dichter der Monarchin die Bitte ans Herz, ein Nationaltheater zu stiften, damit dort wenigstens seine wahrhaft philosophischen Stücke aufgeführt werden könnten. Dabei äußert Shakespeare auch den Shawschen Gedanken, daß das moderne Theater als «moralische Anstalt» die Kirche ersetzen müsse, da diese ihre frühere Pflege der dramatischen Kunst und die Bildung des Volkes durch dieselbe aufgegeben habe²⁾. Weiter vorn³⁾ dagegen hören wir Shakespeare seine andere, von Shaw so oft angegriffene Meinung vortragen, nämlich daß, so elend und nichtig diese Welt und unser Leben auch seien, wir nur diese Nichtigkeit mit dem Zaubergewand prächtiger Worte (d. h. mit Wortmusik und mit Kunst um der Kunst willen) zu umkleiden bräuchten, um uns zu erheben und unsere Erde zum Himmel zu machen — eine treffliche Zusammenfassung von Shaws Shakespearekritik⁴⁾.

¹⁾ S. 132.

²⁾ S. 145f.

³⁾ S. 138.

⁴⁾ Caro, S. 525, denkt sehr gering von dem Stück und hält es weder für Shaws noch für Shakespeares würdig. Doch betont Shaw selbst wiederholt in seiner Vorrede (S. 107 und S. 132), daß es durchaus anspruchslos sei. Die Eifersuchtsszene zwischen der Königin und der Dark Lady ist auf Anregung von Mrs. Alfred Lyttelton entstanden. (S. 104.)

Shakespeare sei es eben, das ist Shaws Meinung, wie jedem großen Manne ergangen. Er habe als solcher die Fähigkeit zu ernststen Problemen wohl in sich gehabt und habe viele Dinge, wie besonders die Liebe, schon mit eben denselben Augen angesehen, wie der moderne «artist-philosopher» Ibsen oder wie Shaw selbst¹⁾. Aber seine Zeit habe diese Anschauungen nicht gewollt, und da habe Shakespeare allerdings den Fehler begangen, daß er auch anders gekonnt habe. So seien diese tieferen modernen Gedanken bei Shakespeare nur Rudimente geblieben, um deren Entwicklung er sich nicht weiter bemüht habe²⁾, und nur klein sei die Anzahl der Werke — es sind besonders die drei oben genannten —, in denen er moderne Gedanken zum Ausdruck gebracht habe. Dafür habe er dem lieben Publikum geboten, was es verlangte; aber er habe es ihm freilich mit einer gewissen Erbitterung vorgesetzt unter Titeln wie «As You Like It» oder «Much Ado about Nothing»³⁾.

Man wäre versucht, diese in Shaws neuester Äußerung über Shakespeare gegebene Auffassung von dem Wesen des großen «Barden» als eine Änderung in Shaws Meinung über Shakespeare anzusehen. Denn diese Meinung, daß Shakespeare fast ähnlich wie Shaw zum «artist-philosopher» geworden wäre, wenn es ihm das siebzehnte Jahrhundert nur gestattet hätte, scheint etwas in Widerspruch zu stehen zu Shaws sonstigen abfälligen Äußerungen über Shakespeare als «Denker». Daher scheint auch Caro⁴⁾ der Meinung zu sein, Shaw sei in der Vorrede zu «The Dark Lady» milder gegen ihn geworden. Allein die Auffassung von dem Verhältnis jener drei am wenigsten volkstümlichen Stücke Shakespeares zu Stücken wie «As You Like It» findet sich schon 1897 in den «Dramatic Opinions and Essays»⁵⁾ angedeutet, und ausführlich dargestellt hat Shaw diese Auffassung schon 1905 in den zwölf Thesen. Dort, in These Nr. 4 wie auch in der Vorrede zu «The Dark Lady»⁶⁾, und in humoristischer Weise in dem Stück selbst, wird Shakespeare als ein «snob» hingestellt, dessen Hauptziel bei seiner Betätigung für das Theater gewesen sei, genug Geld zu

1) Auch in dem Stück wird Shakespeare als gefühllos und grausam gegen die ihn liebende Dark Lady hingestellt. Er, der Künstler, ist mit dem Nationaltheater u. dgl. mehr beschäftigt als mit der Liebe. (Vgl. Man and Superman.)

2) Dram. Op. a. Ess. II, 425.

3) Preface zu The Dark Lady, S. 131.

4) S. 525.

5) Besonders II, S. 328.

6) S. 113f. und 130f.

verdienen, um sich Land in Stratford kaufen zu können — «the natural course for a member of the highly respectable, though temporarily impecunious, family of the Shakespeares»¹⁾. These Nr. 5 behauptet, Shakespeare habe erkannt, daß das Einzige, was auf dem Theater Geld einbringe, romantischer Unsinn sei, wie «As You Like It». Mit einem Wort, Shaw ist schon damals der Meinung, Shakespeare habe aus kaufmännischen Gründen starke Zugeständnisse an den Geschmack der Zeit gemacht, und dadurch sei der Denker in ihm viel zu kurz gekommen. Der scheinbare Widerspruch in Shaws Meinung über Shakespeare löst sich also wohl darin, daß Shaw eben den Hauptvorwurf für Shakespeares Unzulänglichkeit als Denker nicht so sehr Shakespeare selbst macht, sondern vielmehr dem Geschmack der Zeit, der Elisabethanischen Renaissancefreude an unsinniger Rhetorik, romantischer Liebe, derben Späßen, Sensationshascherei in Mord und Wollust, Gespenstern und Kämpfen usw. Shakespeare selbst sei ein großer Mann, der Besseres hätte bringen können und in einzelnen Fällen auch gebracht hat.

Freilich, die Tatsache, daß Shaw gerade das an Shakespeare besonders ausdrücklich lobt, was ihm mit seinen eigenen Gedanken und Bestrebungen Ähnlichkeit zu haben scheint, ist für Shaw bezeichnend. Besonders Bab²⁾ weist vortrefflich nach, wie schwer Shaw aus seiner eigenen Haut kann, wie er z. B. auch in Ibsen und Richard Wagner seine eigenen Gedanken hineingedeutet hat. Daß er dies auch mit Shakespeare tut, ist gewiß absonderlich und zeigt, wie einseitig und übertreibend er sich oft über den großen Dramatiker äußert. Andererseits aber ist diese Darstellung des eigentlichen Wesens Shakespeares eben doch auch der treffendste Beweis, daß er ihm trotz all seiner, hauptsächlich den Elisabethanern zuzuschreibenden Mängel ein großer Dichter ist, der weit über seiner Zeit steht nicht nur durch diese Andeutungen moderner Ideen, sondern auch durch seine allgemein anerkannten Vorzüge.

Shaws Urteil über einzelne Stücke.

Aus den letzten Betrachtungen haben wir schon gesehen, welche Shakespearestücke Shaw für die wertvollsten hält. Es wäre interessant und würde das Bild von Shaws Shakespearekritik vollständig

¹⁾ Mencken, S. 102.

²⁾ Julius Bab, Bernard Shaw, Berlin 1910, S. 210ff.

machen, wenn wir noch eingehender seine wichtigsten sonstigen Äußerungen und Urteile über einzelne Shakespearestücke betrachten könnten und versuchen würden, sie zu begründen. Doch müssen hier nur kurze Bemerkungen genügen.

Nach Caro¹⁾ gewinnt man den Glauben, daß es eigentlich nur zwei Stücke seien, die bei Shaw Gnade finden: «King Lear» und «Hamlet». Es sind aber doch in Wirklichkeit ihrer mehr, die Shaw als Meisterwerke ausdrücklich bezeichnet. Außer den drei schon genannten, die Caro gar nicht erwähnt, bezeichnet Shaw u. a. «Twelfth Night»²⁾ und «A Midsummer Night's Dream» als «crown jewels of dramatic art». Sie seien für das Studierzimmer, nicht für die Bühne und eine kostspielige Ausstattung gedacht³⁾. Faulconbridge (King John), Coriolanus und Leontes (The Winter's Tale) nennt Shaw «admirable descriptions of instinctive temperaments». Er stellt sie denjenigen Charakteren gegenüber, durch welche Shakespeare nicht bloß etwas zeige, sondern auch etwas zu lehren versuche, seinen Hamlets, Macbeths, Lears und Prosperos. Diese letzteren stünden viel weniger auf festem Boden als jene oder als Falstaff⁴⁾. «Coriolanus» sei geradezu das größte von Shaws Lustspielen (!). Über das, was Shaw an diesen Stücken, besonders an den drei von ihm hervorgehobenen: «Troilus and Cressida», «All's Well that Ends Well» und «Measure for Measure» so sehr gefällt, ließe sich, außer dem, was wir schon aus Shaws eigenen, oben wiedergegebenen Äußerungen kennen, auf Grund seiner sonstigen philosophischen und ästhetischen Anschauungen noch gar manches erraten, was uns erklärte, warum er gerade diese Stücke so hoch einschätzt. Nur bezüglich «Measure for Measure» sei hier angedeutet, daß es wohl hauptsächlich folgende Punkte sind, die Shaw begeistern: Das tatsächliche Vorhandensein eines ernststen Problems in dem Stücke, das in der Frage besteht, ob ein Mädchen, um ihren Bruder zu retten, ihre Reinheit opfern dürfe; dann die Abneigung gegen die Liebe, die sich in der ganzen Darstellung des Dichters offenbar äußert: Nur die häßlichen Seiten des Liebeslebens werden in Angelo und in dem ganzen Treiben des liederlichen Volkes von Wien geschildert, dem in Isabella ein Bild höchster Reinheit und in dem

¹⁾ S. 512.

²⁾ These Nr. 7 stellt ausdrücklich fest, daß der Untertitel «What You Will» nicht denselben anrühigen Sinn habe wie «As You Like It».

³⁾ Dram. Op. I, 25f. Zu Mids. N. Dr. s. auch ib., I, 169 ff.

⁴⁾ Man a. Sup., S. XXX.

Herzog ein Bild kühler Vernunft entgegengestellt wird. Ferner kommt noch die von Shaw selbst¹⁾ angedeutete Darstellung eines Mädchens, das den Mann verfolgt, das die Initiative in Liebessachen ergreift, Marianas, in Betracht, sowie auch noch die Geringschätzung, die Shakespeare durch den Mund seiner Isabella, aber auch sonst in dem Stücke vor irdischer Gerechtigkeit ausdrückt. Übrigens hätte Shaw auch diesem Stücke, wie er es sonst tut, den Vorwurf machen können, daß trotz all dieser nahezu «modernen» Gedanken äußere Motive und bloße Handlung auch in ihm eine sehr große Rolle spielen und besonders am Schlusse überhand nehmen. Dieser Schluß ist auch nach Raleighs Urteil «mere plot, devised as a retreat, to save the name of Comedy»²⁾. Raleigh weist den beiden Stücken «All's Well» und «Measure for Measure» durch eingehende, lobende Besprechung einen Vorzugsplatz vor anderen Stücken Shakespeares ähnlich wie Shaw ein, während andere namhafte Kritiker, wie Raleigh selbst betont, an diesen beiden ernsten Lustspielen weniger Gefallen gefunden haben. Auch Johnson, der sonst, wie wir sehen werden, manchmal ähnliche Kritik wie Shaw übt, steht doch in seinem Urteil gerade über Shaws drei Lieblingsstücke in scharfem Gegensatz zu ihm³⁾.

In der Aufzählung der Stücke, die Shaw tadelt, hat schon Caro⁴⁾ annähernde Vollständigkeit erreicht. Einige Stücke jedoch nehmen eine mittlere Stellung ein, indem sie unser Kritiker halb lobt, halb tadelt. Hierher gehören besonders «Lear», «Hamlet», «Henry IV.», «Macbeth»⁵⁾ und «Cymbeline»⁶⁾. Von «Lear» heißt es zwar: «No man will ever write a better tragedy than Lear»⁷⁾ und «Lear is a masterpiece»⁸⁾; und auf Grund dieser Sätze hält Caro⁹⁾ das Stück für das am meisten von Shaw gelobte. Doch bezieht sich das erste Lob nur auf die Technik, nicht auf den Geist des Stückes, und der zweite Satz ist insofern ein zweifelhaftes Lob, als Shaw durch

¹⁾ A. a. O., S. XVI. Zu Troil. a. Cr. s. auch Dram. Op. a. Ess. II, 89 und Three Pl. f. Pur., S. XXXIV, zu All's Well: Man a. Sup. XVI f., Dram. Op. a. Ess. I, 24 ff. u. Pref. Dark Lady, S. 111.

²⁾ S. 162 ff., besonders S. 164 und S. 169.

³⁾ Vgl. Raleigh, Johnson on Shakespeare unter: Meas. f. Meas. und All's Well.

⁴⁾ S. 513 f.

⁵⁾ Vgl. Three Pl. f. Pur., S. XXVIII, Dram. Op. a. Ess. I, 107 ff.

⁶⁾ Vgl. Dram. Op. a. Ess. II, S. 51 ff., 142, 365.

⁷⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXXI.

⁸⁾ A. a. O., S. XXIX.

⁹⁾ S. 512.

ihn dartun wollte, daß Shakespeare nur menschliche Schwäche, wie die Lears, meisterhaft habe darstellen können, nicht aber menschliche Größe, wie die eines Caesar. An anderer Stelle¹⁾ spricht sich Shaw über den Inhalt des Stückes abfällig aus; es ist ihm zu melodramatisch, und es ist auch eines der Stücke, das zu viel äußere Motive hat. Ich glaube, das letztere ist Shaws eigentliches Urteil über das Stück.

Nur einige Worte über Hamlet und Falstaff. Diese beiden Gestalten bringt Shaw in Gegensatz zu einander. Gewiß, an Hamlet findet Shaw gar manches zu loben. Shakespeare habe in diese Gestalt seine eigenen Gedanken hineingelegt und mit ihr den Versuch gemacht, einen Helden mit einer eigenartigen Philosophie darzustellen, einen Helden, der unzufrieden ist mit der konventionellen «ready-made» Moral²⁾. Hamlet sei ein Versuch zu einem Prometheusähnlichen Feind der Götter, ja in seinem Verhalten den Frauen gegenüber sei er ein zum Philosophen entwickelter Don Juan, ein Frauenfeind, ähnlich wie Shaw selbst ihn in seinem Tanner in «Man and Superman» darstellte³⁾. Noch mehr: Hamlet ist fast ein Held in dem Sinne, welchen, wie wir unten noch sehen werden, Shaw durch seinen Caesar darzustellen versucht; er ist fast einer der Helden, deren Hauptcharakterzug «virtue» und völliges Freisein von selbstsüchtigem Glückstreben ist⁴⁾. Zwei Dinge scheinen es besonders zu sein, die Hamlet fast zu einem solchen Helden in seinem eigenen Sinne für Shaw machen: seine Abneigung gegen die Liebe, die ihn Ophelia zurückweisen heißt, und sein Widerstreben, die ihm auferlegte Aufgabe der Rache zur Ausführung zu bringen. Aber trotzdem ist Hamlet nur ein Versuch zu einem Helden geblieben. Gerade Hamlet ist, wie wir gesehen haben, für Shaw ein Hauptbeispiel für den nur ernst sein wollenden Helden, der aber doch nicht aus seinem innersten Selbst heraus handle, sondern durch äußerliche Motive bewegt werde. Hamlet ist Shaw eben doch zu wenig lehrend; nur gewissermaßen gelegentlich drückt er die Shaw sympathischen Gedanken aus, aber er ist nicht allein um dieser Gedanken willen da; wenn er handelt, handelt er nicht aus diesen Gedanken heraus, sondern wird durch die «Vorurteile eines Polizisten» und durch die

¹⁾ Man a. Sup., S. XXX.

²⁾ Brief an Tschertkoff.

³⁾ Man a. Sup., S. XIII.

⁴⁾ Dram. Op. a. Ess. II, 317f. Vgl. auch II, 264f., 365, 390 ff., 400 ff.

melodramatischen Bedürfnisse der entlehnten Fabel bewegt¹⁾. «Hamlet's revolt is unskillfully and inconclusively suggested and not worked out with any philosophic competence»²⁾. Darum werde Hamlet häufig auch nur dadurch zum Philosophen gestempelt, daß Shakespeare ihn «mere harmonious platitudes» sprechen lasse, und zwar um jeden Preis, fünf Akte durch³⁾.

In Gegensatz dazu stellt Shaw, mit anderen leichteren Gestalten Shakespeares, besonders Falstaff. Wir sahen, daß er allein «self-acting» sei: «his motives are his own appetites and instincts and humors»⁴⁾. Er sei eindrucksvoll gerade wie Dickens' komische Gestalten, ein Micawber im Gegensatz zu dem durchaus unklar bleibenden David Copperfield. Etwas Wahres ist an dieser Kritik ganz gewiß, wie mir auch der Vergleich äußerst treffend erscheint. Es ist kein Zufall, daß auch Tolstoi Falstaff ganz in denselben Gegensatz zu den übrigen Gestalten Shakespeares stellt⁵⁾; ja auch Raleigh betont, daß Falstaff z. B. den Prinzen in den Schatten stelle. Hazlitt zitierend sagt er, «Falstaff is the better man of the two»⁶⁾, eine Bemerkung, die dem Sinne nach auf Shaws Meinung ungefähr hinauskommt. Daß nun Shakespeare in solchen Gestalten, die nur zeigen, aber durchaus nichts lehren, sondern im Gegenteil ob ihrer Unmoral widerlich wären, wenn sie nicht so glänzend gezeichnet wären, daß Shakespeare in solchen Gestalten ein Meister ist, bei philosophischen Gestalten dagegen versagt, das eben macht ihm Shaw zum schwersten Vorwurf. Nur so ist es zu verstehen, wenn er sich über Falstaffs Unmoral ärgert⁷⁾, nicht aber in dem absoluten Sinne, den Archer in Shaws diesbezügliche Bemerkungen hineinlegt⁸⁾. Shaw wieder nennt das «outrageous nonsense»⁹⁾; und daß er an Falstaff sich ebenso ergötzt als jeder andere vernünftige Mensch, beweist er in der Vorrede zu den «Three Plays for Puritans»¹⁰⁾. Sonst freilich hält Shaw nicht allzuviel von dem Stück «Henry IV.»¹¹⁾, ebensowenig wie von «Henry V.»

¹⁾ Man a. Sup., S. XXIXff.

²⁾ Brief an Tschertkoff.

³⁾ Man a. Sup., S. XIII.

⁴⁾ A. a. O., S. XXX. Vgl. auch Dram. Op. a. Ess. II, 142.

⁵⁾ Übersetzt von Enckhausen, S. 57. S. oben S. 102.

⁶⁾ S. 186f.

⁷⁾ Dram. Op. a. Ess. I, 429: (F. is) a besotted and disgusting old wretch.

⁸⁾ The Theatrical «World» of 1896, S. 159ff., besonders S. 165.

⁹⁾ Dram. Op. a. Ess. I, 449.

¹⁰⁾ S. XII.

¹¹⁾ Dram. Op. a. Ess., I, 428ff.

Die Stücke endlich, über die Shaw mehr tadelnde als anerkennende Bemerkungen niedergeschrieben hat — daß auch Schönheiten in ihnen vorhanden sind, ist damit für Shaw noch nicht in Abrede gestellt — sind: «As You Like It», «Much Ado about Nothing», «Henry V.», «Richard III.», «Romeo and Juliet», «Othello», «The Tempest» sowie «Antony and Cleopatra» und «Julius Caesar», über welche beiden letzteren noch besonders gesprochen werden soll¹⁾.

Wenn Shaw, um von diesen Stücken nur noch eines herauszugreifen, «Othello» als «pure melodrama» bezeichnet²⁾, so liegt das wohl an Shaws oben gekennzeichneter Abneigung vor dem Handeln der Personen aus äußerlichen Motiven und aus persönlichen Glücks- oder Unglücksinteressen heraus. Die Darstellung von Othellos Eifersucht, die durch einen völlig als Schurken gezeichneten Jago hervorgerufen wird, enthält für Shaw nichts Erhebendes, da sie ihn nichts zu lehren vermag. Er bleibt daher an der äußeren Handlung hängen, und so erscheint ihm diese als ebenso melodramatisch wie ihm die philosophischen Äußerungen Jagos als sehr minderwertige «Probleme» erscheinen, als das, was er anderwärts als Plattheiten bezeichnet. Bei alledem ist Shaw auch bei diesem Stück nicht blind gegen seine Schönheiten, wenn sie ihm auch durch die «superficiality and stageyness» des Stückes in Schatten gestellt scheinen. Er rühmt dennoch: «the volume of its passion and the splendor of its word-music, which sweep the scenes up to a plane on which sense is drowned in sound».

Andere Kritiker.

Nachdem wir nun Shaws ganze Stellungnahme zu Shakespeare kennen gelernt und sie aus seinem eigenen Wesen als Dramatiker verstehen gelernt haben, wäre endlich noch eine Art der Rechtfertigung für Shaw heranzuziehen, auf die er selbst mehrere Male Anspruch erhebt, indem er sich auf die ihm vorangegangenen Kritiker beruft³⁾. Shaw nennt besonders Ben Jonson, Nicholas Rowe

¹⁾ Zu As You Like It vgl. die 12 Thesen, ferner Dram. Op. a. Ess. II, 117ff. und 328 ff., zu Much Ado: Dram. Op. a. Ess. II, 422ff., zu Henry V. s. unten S. 39f., zu Richard III.: Man a. Sup., S. XXX und Dram. Op. a. Ess. II, 132ff., zu Romeo and Juliet: Dram. Op. a. Ess. I, 185ff. und Three Pl. f. Pur., S. XII, zu The Tempest: Man a. Sup., S. XXXf. und Dram. Op. a. Ess. II, 365ff.

²⁾ Dram. Op. a. Ess. II, 275 ff., besonders S. 279. Vgl. Quintess. of Ibs., Ed. 1913, S. 197.

³⁾ Brief an Tschertkoff, Three Pl. f. Pur., S. XXX und The Dark Lady, S. 114.

und Dr. Johnson in ihren Vorreden zu ihren Ausgaben, ferner Byron, William Morris, Napoleon, Voltaire, Frank Harris und Tolstoi.

Leider muß ich mich auch über diesen Punkt nur mit wenigen Andeutungen begnügen. Caro¹⁾ meint, Shaw berufe sich mit Unrecht auf die drei erst genannten Kritiker. Aus ihrem Tadel fühle man doch stets die Bewunderung heraus, die sie für Shakespeare gehabt hätten. Es ist ganz gewiß, man fühlt bei Shaw oft mehr Tadel als Bewunderung. Es liegt an seinen ganz anders gearteten Bestrebungen und an seiner übertreibenden Ausdrucksweise. Caro sagt uns aber nicht, daß Dr. Johnson z. B. öfter auch sehr scharfe Ausdrücke gegen Shakespeare gebraucht und von dem, was Shaw «Bardolatry», d. h. Blindheit gegen Shakespeares Fehler nennt, weit entfernt ist. So schreibt Dr. Johnson z. B., bevor er die Aufzählung von Shakespeares Fehlern beginnt: «Shakespeare has . . . faults sufficient to obscure and overwhelm any other merit»²⁾, oder am Schlusse seiner Vorrede³⁾ meint er, ganz wie Shaw, Shakespeare werde oft nur aus Gewohnheit und blinder Verehrung gerühmt: «He has . . . perhaps not one play which, if it were now exhibited as the work of a contemporary writer, would be heard to the conclusion». Auch die Ausstellungen, die Johnson an Shakespeares Dramen macht, berühren sich oft ziemlich nahe mit denen Shaws, wenn sie auch freilich von einem anderen Geiste, dem des klassizistischen Widerspruches gegen die Romantik, eingegeben sind. Denkt man nicht etwas wenigstens an Shaws: Shakespeare habe viel zu zeigen, aber nichts zu lehren, wenn man bei Dr. Johnson liest: «He sacrifices virtue to convenience, and is so much more careful to please than to instruct that he seems to write without any moral purpose»⁴⁾? Johnson tadelt u. a. auch Shakespeares allzu derbe Späße (wie Shaw in Bezug auf das Stück «Much Ado about Nothing»⁵⁾), oder

¹⁾ S. 522. — Huneker in der Vorrede zu den *Dram. Op. a. Ess.*, S. XIV ist gerade der entgegengesetzten Ansicht, nämlich daß jene anderen Kritiker (er nennt auch Taine und George Moore) viel schärfer in ihrer Kritik gewesen seien als Shaw — «his assaults are really a plea for a more sane critical attitude toward Shakespeare».

²⁾ W. Raleigh, *Johnson on Shakespeare, Essays and Notes selected and set forth with an introduction*. London 1908. S. 20.

³⁾ A. a. O., S. 41.

⁴⁾ A. a. O., S. 20ff.

⁵⁾ *Dram. Op. a. Ess.* II, 422ff.

er nimmt Anstoß an seinem «disproportionate pomp of diction: trivial sentiments and vulgar ideas (Shaws «Plattheiten») are recommended by sonorous epithets and swelling figures».

Daß auch Ben Jonsons Lob nicht allzu hoch einzuschätzen ist, hat Schücking¹⁾ besonders auch für das berühmte Lobgedicht vor der Folio wohl endgültig bewiesen; ebenso auch, daß Ben Jonson nicht nur sich selbst höher eingeschätzt hat als Shakespeare, sondern daß er auch von den klassisch gebildeten seiner Zeitgenossen für höher gehalten worden ist. Gerade wegen des Bombastischen und Unwahrscheinlichen, das auch Shaw so sehr an dem Elisabethanischen Drama mißfällt, zogen die Gebildeten der Zeit die Deklamationstragödie des klassischen Stiles vor; und die von Schücking²⁾ wiedergegebenen Ausfälle des Satirikers Hall gegen den «in der Trunkenheit geschriebenen» «Tamerlane» Marlowes und andere Stücke klingen wieder sehr an Shaw an.

Nur mit Bezug auf Tolstoi seien noch einige Bemerkungen gemacht. Es ist auffällig und ein Zeichen, wie sehr Shaw auf Selbstständigkeit des Denkens stolz ist, daß er sich, außer den kurzen Bemerkungen in dem Brief an den Russen Tschertkoff, nie ausführlicher auf Tolstoi beruft³⁾, obwohl seine und des großen Russen Meinungen über Shakespeare sich teilweise fast völlig decken. Tolstois Ausführungen sind gewiß voll Übertreibungen. Aber selbst Schücking, der eine durchaus ablehnende Besprechung des Tolstoischen Aufsatzes veröffentlicht hat⁴⁾, muß zugeben, daß man einigen seiner Vorwürfe gegen Shakespeare sogar recht geben könne; und ich glaube, daß Tolstoi in vielen Einzeldingen nicht unrecht urteilt, so sehr er auch im ganzen oft über das Ziel hinausschießt, und so sehr auch Tolstoi anerkennende Worte für Shakespeares Kunst in viel höherem Maße vermissen läßt als Shaw. Von den vielen treffenden Bemerkungen, die sich anführen ließen, möchte ich nur als Beispiel auf seine Äußerungen über «Othello» hinweisen, dessen lange feierliche Reden, bevor er Desdemona ermordet, Tolstoi vom naturalistischen Standpunkte aus doch sicher mit Recht als

¹⁾ Levin Ludwig Schücking, Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg 1908.

²⁾ S. 177ff.

³⁾ In der Vorrede zu «The Dark Lady» verteidigt er, wie wir sahen, Shakespeare sogar gegen einige Vorwürfe Tolstois und Crosbys.

⁴⁾ Südd. Mon.-Hefte 1910, S. 547ff.

für eine solche Situation unnatürlich brandmarkt¹⁾; zudem rechnet er sonst «Othello» nicht zu den schlechtesten Stücken des Dichters.

Wie Shaw tadelt auch der Russe Shakespeares Rhetorik, seine schwulstigen Absurditäten, seine Plattheiten, seine oberflächliche, nur Selbstverständliches lehrende Philosophie, die Elisabethanische Vorliebe für rohe Mordgeschichten und populär-humoristische Zwischenspiele und die Äußerlichkeit der Motive für die Handlungen der Personen usw. Ganz besonders aber berührt sich Tolstoi mit Shaw dadurch, daß auch er die ihm in die Augen fallenden Mängel Shakespeares und die dem englischen Dramatiker gewidmete Bewunderung auf die Vorliebe für «objektive Kunst», für «l'art pour l'art» zurückführt. Auch er beklagt den Mangel des modernen Europa an einem religiösen, d. h. für unsere Zeit einem philosophischen Drama. Von den deutschen Klassikern des ausgehenden 18. Jahrhunderts klagt er, daß sie sich eingebildet hätten, die Verwerfung des unbequemen Gesetzes der drei Einheiten ohne Einführung eines religiösen, der Zeit entsprechenden Stoffes würde genügen, um dem Drama für die Darstellung der verschiedenen Momente aus dem Leben historischer Personen und starker menschlicher Leidenschaften Erfolg zu schaffen²⁾. Und sie hätten Shakespeare auf den Schild gehoben, weil sie bei ihm allein all das gefunden hätten. Auch Tolstoi richtet seinen Angriff nicht gegen Shakespeare allein; auch er zieht wie Shaw die Konsequenzen und bezeichnet am Schlusse auch die Dramen Goethes, Schillers, Hugos usw. als nichtig, da sie aus der falschen Theorie von der objektiven Kunst heraus entstanden seien; ja er nimmt seine eigenen theatralischen Stücke nicht aus. Er meint also, was er sagt, ganz so, wie das Shaw tut. Beiden schwebt ein modernes philosophisches Drama vor, das für die Menschen dieselbe religiöse Bedeutung haben sollte, wie sie nach ihrer Meinung einst das griechische Drama für die ganze Nation oder die Mysterien für das kirchengläubige Mittelalter gehabt haben³⁾. Darum verwerfen sie Shakespeare, die Elisabethaner, ja

¹⁾ Shaw selbst weist *Dram. Op. a. Ess. II*, 280 auf die Doppelseitigkeit des Maßstabes hin, den man an solche Stellen Shakespeares anlegen kann. Nur ein Schauspieler, meint Shaw, der Shakespeares Wortmusik gut wiederzugeben vermag, wird den Eindruck der Lächerlichkeit solcher Szene verwischen können. Aus Shakespeares Dramen lassen sich eine Menge ähnlicher Stellen wie die aus «Othello» nachweisen.

²⁾ Leo N. Tolstoi, *Shakespeare. Ein kritische Studie*. Übers. v. M. Enckhausen. Hannover 1906. S. 89.

³⁾ Vgl. Tolstoi, S. 89 und Shaw, *The Dark Lady*, S. 145f.

alle «objektive Kunst». Sie müssen also beide, Shaw wie Tolstoi, von ihrem Standpunkte aus genommen werden, der ein durchaus anderer ist, als der Shakespeares war. Auf jeden Fall ist es für unsere Zeit bezeichnend, daß in ihr — zunächst unabhängig von einander¹⁾ — zwei solche Gegner des bisher für am größten gehaltenen Dramas auf ganz dem gleichen theoretischen Untergrunde erstanden sind. Die Zukunft muß lehren, ob sie beide wirklich die Anfänge einer ganz neuen Entwicklung des Dramas werden, so wie sie es wollen.

II. Shaw als Gestalter gegen Shakespeare.

Die nun aufgezeigte Stellung, welche der von Shaw für die Zukunft geforderte philosophische Dichter, der «artist-philosopher», zu Shakespeare einnimmt, die Ursachen von Shaws Kritik und der Grad ihrer Berechtigung werden uns vielleicht noch klarer werden, wenn wir nun noch folgendes in Betracht ziehen: Shaw hat in «Cæsar and Cleopatra» ein Stück verfaßt, das dieselben geschichtlichen Persönlichkeiten und Ereignisse darstellt wie zwei Stücke Shakespeares, nämlich «Julius Cæsar» und «Antony and Cleopatra». Er hat uns dadurch eine ausgezeichnete Illustration zu seinem Urteil über den großen Dramatiker gegeben. Die Abfassung des Stückes «Cæsar and Cleopatra» samt der zugehörigen Vorrede fällt zeitlich mit der der Kritiken über Shakespeare nahe zusammen, nämlich in die Jahre 1897–1900; und zwar sind die Kritiken zuerst entstanden (abgeschlossen 1898), worauf Shaw dann durch sein eigenes Stück und sein «Better than Shakespeare» seinen Standpunkt des näheren erläuterte und aufs glücklichste verdeutlichte.

«Antony and Cleopatra».

Shaws «Cæsar and Cleopatra» ist mehr im Gegensatz zu Shakespeares «Antony and Cleopatra» als zu «Julius Cæsar» geschrieben. Die Titelheldin haben beide Stücke gemeinsam. Was Shaw nun an dem Shakespeare-Stücke tadelt und bei seinem Stücke vermeiden will, ist, hauptsächlich nach der Vorrede zu «Three Plays for

¹⁾ Auch von anderen großen Zeitgenossen, mit deren Gedanken sich die seinigen vielfach berühren, scheint sich der viel und originell denkende Ire doch unabhängig entwickelt zu haben, so von Ibsen, Nietzsche, Schopenhauer u. a. Shaw legt selbst Wert darauf, seine Selbständigkeit festzustellen, und man glaubt es ihm. Seine Kenntnis Nietzsches und Schopenhauers z. B. scheint trotz aller Berührungen recht gering zu sein.

Puritans¹⁾), besonders die Art, wie Shakespeare die Liebesbeziehungen zwischen Antonius und Cleopatra darstellt. Shaw hat zwar volle Anerkennung für die realistische Charakterschilderung, mit der Shakespeare «a faithful picture of the soldier broken down by debauchery, and the typical wanton in whose arms such men perish»²⁾ gebe und ebenso für Shakespeare's «huge command of rhetoric and stage pathos»; aber im Grunde ist ihm Shakespeares Darstellung widerlich, ja erscheint ihm, wie Caro spöttelnd feststellt, als unzünftig: «as intolerable to the true Puritan as it is vaguely distressing to the ordinary healthy citizen»³⁾. Shakespeare hat eben nach Shaws Meinung auch hier wieder nur viel zu zeigen, aber nichts zu lehren⁴⁾. Antonius, der aus Liebe zu Cleopatra aus der Schlacht von Actium davonläuft, ist ihm, dem Puritaner, der die Liebe von der Bühne verbannen will, ein widerlicher Anblick. Wenn aber die Liebe und der aus ihr entstehende Selbstmord dann gar noch, wie es am Ende des Shakespeare-Stückes geschieht, mit den erhabensten Worten verherrlicht werden, so wird Shaws Ärger hierüber aufs höchste gesteigert. Shakespeares Antonius erscheint Shaw als ein Held, der durch die sinnliche Liebe zu der Circe Cleopatra in ein Schwein verwandelt worden sei, und Shaw ist aufs höchste empört, wenn dann, nur deshalb, weil die Liebe das höchste Trachten und Denken dieser beiden Menschen gewesen ist, dem sie alles aufgeopfert haben, ihr Ende mit theatralischer Erhabenheit umkleidet wird und törichten Zuschauern die Meinung beigebracht wird, daß die Welt durch die Beiden schön verspielt worden sei: «a world well lost by love», wie Drydens Untertitel für das Stück lautet.

Nun ist gewiß wahr: Wer unbefangen Shakespeares Stück auf sich wirken läßt, dem wird vielleicht dieser immerhin scheinbar vorhandene Mangel an Moral nicht zunächst auf die Seele fallen. Er wird vielmehr mit fortgerissen von der tragischen Wucht der Darstellung und der überwältigenden Kraft der Charakterisierung, in welchen beiden Dingen Shakespeare hier sicher und nach allgemeinem Urteil auf seiner vollsten Höhe steht. Mit Recht rühmt u. a. Lee die «dramatic grandeur which lifts into sublimity even Cleopatra's moral worthlessness and Antony's criminal infatuation»⁵⁾.

¹⁾ S. XXVIIff.

²⁾ Vgl. auch Dram. Op. a. Ess. II, 142.

³⁾ A. a. O.

⁴⁾ Man a. Sup., S. XXXI.

⁵⁾ Sidney Lee, A Life of William Shakespeare. London 1898. S. 245.

Auch Dr. Johnsons Lob des Stückes ist in dieser Hinsicht sehr stark. Der ganze Gang der Ereignisse ist bei Shakespeare ein ungeheures Verhängnis, das sich mit unabweisbarer Notwendigkeit aus den Charakteren ergibt. Auch ist die Darstellung der Liebesbeziehungen des Antonius zu Cleopatra vielleicht für Shakespeare doch nicht so sehr die Hauptsache, wie es nach Shaws Kritik scheint. Shakespeare hat zunächst und hauptsächlich wohl Interesse an der Fabel an sich. Daß dies immer bei Shakespeare der Fall ist, daß seine Stücke immer von der ihm vorliegenden Fabel ausgehen, die er dramatisch belebt, weist Raleigh¹⁾ nach. Nicht die sinnliche Liebe zu verherrlichen, ist Shakespeares Absicht, sondern aus Freude an der Fabel verherrlicht er vielmehr die Taten und die tragischen Erlebnisse des Antonius sowie die Ereignisse aus der Geschichte Roms. Darum auch ist ihm Antonius ein Held trotz all des Schmachvollen, das er begeht. Mehr als einmal läßt Shakespeare andere Personen seines Stückes die großen Taten, die Antonius früher vollbracht, ja die er noch vollbringt, rühmen, und Antonius wäre und bliebe ein vollkommener Held, wenn nicht tragischerweise auch Leichtsinn, Prunksucht und Lust an eitler Tändelei wichtige Bestandteile seines Charakters wären, und wenn er nicht durch den Gang der Ereignisse wieder in die Netze der listigen und sinnlichen Cleopatra fiele. Denn daß Antonius nach Ägypten, von wo er sich bereits losgerissen hatte, zurückkehrt und auch seine zweite Frau im Stiche läßt, führt Shakespeare offenbar nicht allein und nicht hauptsächlich auf seine blinde Liebe zu der Ägypterin zurück, sondern schreibt es zum größten Teil dem Gang der politischen Ereignisse, wie er sie in seiner Vorlage findet, zu: Antonius wird zu diesem Schritt getrieben durch das selbstsüchtige Handeln des Octavius gegenüber seinen beiden Mittriumvirn²⁾. Dann erst, nachdem Tannhäuser wieder im Venusberg ist, wird die von Shakespeare mit so wunderbarer Charakterzeichnung geschilderte Cleopatra das Verhängnis des zur Ausschweifung neigenden Helden.

Shaw irrt also ganz gewiß, wenn er meint, daß Antonius erst zum Schluß, zur Verherrlichung der Liebe, von Shakespeare zum Helden förmlich aufgeputzt würde, und daß überhaupt die Verherrlichung der sinnlichen Liebe Shakespeares Hauptzweck in dem

¹⁾ Besonders S. 133ff.

²⁾ Über Shakespeares Art, die Ereignisse der Tragödie nicht ausschließlich von den Charakteren abhängig zu machen, vgl. Raleigh, a. a. O. S. 196ff.

Stücke sei. Doch andererseits ist Shaws Kritik auch nicht abzuweisen: Es ist immerhin durchaus kein erfreuliches Bild der Welt, das Shakespeare uns hier entrollt, nichts, woran man sich gerade erbauen könnte. Es ist doch sicher ein gewisser Abscheu, mit dem einen der dekadente Charakter des Antonius oder gar der sinnlichen Cleopatra erfüllt, und Shakespeares hohe Rhetorik bei dem Ende der Beiden, das eigentlich doch, wie häufig bei Shakespeare («Romeo and Juliet», «Othello», «Hamlet») einem unseligen Zufallsverhängnis zuzuschreiben ist, erscheint unserem modernen Gefühl sicher etwas verschwendet. Auch Shakespeare schildert, hier besonders, doch auch sonst in den Tragödien seiner pessimistischen Periode, die Nachtseiten des Lebens, ähnlich wie man es den naturalistischen Dichtern unserer Zeit zum Vorwurf gemacht hat. Dieser Eindruck ist nicht abzuweisen, wenn auch Shakespeares Stück, wie Dowden¹⁾ betont, dem allgemeinen Moralgesetz treu bleibt: Das Ende der beiden Helden des Stückes bedeute trotz aller äußeren Verherrlichung ein klägliches Scheitern ihres Lebens, und dieses Leben strafe sich schon vorher selbst durch den Mangel an Vertrauen, der zwischen beiden stets herrsche.

Nun denke man sich aber Shaw, der schon seit mehreren Jahren die sentimentale Verherrlichung der Liebe auf der englischen Bühne zu bekämpfen sucht und die Verdrängung der Liebe vom Theater als eine seiner wichtigsten Aufgaben als Dramatiker erkannt hat. Es ist nicht Shakespeare zuerst und allein gewesen, der den Abscheu vor der Darstellung der Liebe in Shaw hervorgerufen hat. Dazu steht sicher auch Shaw die Kunst, mit der Shakespeare sein Thema darstellt, zu hoch. Es ist wohl nicht Zufall, daß jene oben wiedergegebenen Hauptangriffe auf Shakespeares Stück sich erst in der Vorrede zu den «Three Plays for Puritans» finden, noch nicht in den «Dramatic Opinions and Essays». Dort findet Shaw sogar mehrfach Worte des Lobes auch für dieses Stück: Auch in «Antonius and Cleopatra» ist Shakespeare der große «word-musician», dessen Rhetorik Bewunderung verlangt²⁾. Besonders findet Shaw dort Gefallen an der Gestalt des Octavius Caesar: «the contrast between Cæsar and Antony is true human drama; and Cæsar himself is deeper than the usual Shakespearean stage king»³⁾. Ja, einmal⁴⁾ hat Shaw sogar Interesse

¹⁾ Edward Dowden, Shakspeare. (Literature Primers). London 1907. S.139f.

²⁾ II, S. 213 u. ö.

³⁾ II, S. 279.

⁴⁾ II, S. 221.

und Bewunderung für das Ende der Cleopatra, welches die dort von ihm besprochene Darstellerin zu einem «unforgettable statue death» gestaltet habe¹⁾).

Also ich glaube, nicht Shakespeare allein und zunächst war es, der in dem Verfasser der «Three Plays for Puritans» und der Vorrede «Why for Puritans?» Abscheu vor der Darstellung der Liebe hervorgerufen hat. Man lese diese Vorrede und die Vorrede zu der Stage Society Edition des Stückes «Mrs. Warren's Profession» und man sieht, wie es die ganze Spekulation der Theaterleiter und der modernen englischen Theaterdichter auf den Geschlechtsinstinkt der Menge als den «Weg zu aller Herzen» ist, was Shaw verabscheut und bekämpft. Alles, was der Theaterkritiker Shaw an seichtester, für Ladenfräuleins, Kontoristinnen und ähnliches Publikum berechneter Liebes sentimentalität in den Theaterstücken seiner Zeit hat ertragen müssen, und was er unter dem Wort «aphrodisiacs» zusammenfaßt, das ist, es was in ihm fast den Wunsch erzeugt, ganz ein Ende zu machen auf der Bühne mit allen «wanton's tragedies», mit Kame-liendame, Mrs. Tanqueray, Gretchen usw.²⁾; und das ist es auch, was ihn schließlich an Shakespeares Stück und seiner Verherrlichung der Liebe, die hier eben doch als jede große Tat hemmend erscheint, so sehr Anstoß nehmen läßt. Darum sieht er bei der Niederschrift jener Vorrede, in der er die Notwendigkeit seiner Stücke für Puritaner dartun will, nur diesen Mangel des Shakespeare-Stückes und sieht ihn so sehr im Vordergrund, daß ihm die hohen Vorzüge der machtvollen und erhabenen Shakespearischen Darstellung entgehen oder wenigstens gleichgültig sind. Wenn Shakespeare gleich in den ersten Zeilen seines Stückes den Philo klagen läßt: «this dotage of our general's O'erflows the measure», und in der 4. Szene dem Octavius dieselben bedauernden Anklagen über den «Helden» des Stückes in den Mund legt, so erscheint Shaw das eben sofort als das Hauptthema, welches, in Erinnerung an alle anderen Liebesdarstellungen auf der englischen Bühne, sofort Abneigung und Interesselosigkeit in ihm erzeugt und ihm Drydens Untertitel unangenehm ins Gedächtnis ruft.

Hat man diesen Standpunkt Shaws erkannt und betrachtet das Stück von ihm aus, so findet sich noch vieles, woran man Anstoß

¹⁾ Vgl. auch das Lob der Antonius-Gestalt aus Shakespeares «Julius Cæsar» in Dram. Op. a. Ess. II, 401: Hier «we find Shakespeare in his depth; and in his depth, of course, he is superlative».

²⁾ Pref. Mrs. Warren's Prof., Stage Soc. Ed. S. XIII f.

nehmen muß, und was auch auf Shaw unangenehm wirken muß, wenn er es auch nicht weiter ausführt. Von jenem «puritanischen» Standpunkte aus und im Zusammenhalt mit dem, was Shaw sonst über Shakespeare und über das Theater im allgemeinen sagt, ergibt sich dann als notwendige Folge, daß man auch besonders das ganze Hin- und Herschwanken des Antonius zwischen seiner Pflicht als Gatte, als Staatsmann, als «Held» und seiner Liebe als abstoßend empfindet. Die Art, wie sich Antonius im 1. Akt endlich von Cleopatra losreißt, wie er vor Octavius bereut und um Verzeihung bittet, wie er dann aber in der Seeschlacht alles im Stiche läßt, um Cleopatra nicht zu verlieren, wie er in der 11. Szene des 3. Aktes wiederum bereut, sich schämt und verzweifelt, sich aber durch einen Kuß der Cleopatra schnell wieder trösten läßt, wie er endlich die verräterische Königin in roher Weise beschimpft und den Boten des Octavius durchpeitschen läßt, sich aber auch dann wieder durch die Liebkosungen der Ägypterin schnell zufrieden stellen läßt —, alles das ist zwar durchaus wahrhafte und wunderbare Darstellung eines menschlichen Charakters und wird in Worten wie «Shakespeare has much to shew» auch von Shaw bewundert. Aber doch erscheint dieses ganze Verhalten Shaw als durchaus nicht das, was er unter wahrhafter Heldengröße versteht; besonders auch ist Reue etwas, was Shaw gänzlich widerlich ist, und zwar, wie wir unten noch sehen werden, aus dem Grunde, weil Shaw auch den Begriff der tragischen Schuld nicht kennt und ihn nicht als für das moderne Drama bedeutungsvoll anerkennt. Ein solches Schwanken zwischen innerster Natur und der «Pflicht» gegenüber äußeren Moralgesetzen nennt Shaw «conventional collapses»; er spricht sich besonders in «Dramatic Opinions and Essays», in seiner Kritik über H. A. Jones' Stück «Michael and His Lost Angel» deutlicher darüber aus, was in dieser Beziehung seine Ansicht von echtem dramatischen Heldentum ist: «fearless pursuit of their own ends and championship of their own faiths contra mundum» gibt er dort als Haupttugend solcher Helden an¹⁾.

Weiter wirkt es vom Shawschen Standpunkt aus abstoßend, wenn dann dieser hin- und herschwankende Antonius doch immer wieder als «Held» gefeiert wird. Wer Shaw kennt, erinnert sich seiner Verspottung des posenhaften Kriegerheldentums, wie es in schwärmerischen Träumen unerfahrener junger Mädchen lebt, hauptsäch-

¹⁾ I, 309ff., besonders S. 313.

lich in dem Stücke «Arms and the Man»; Tennyson, der Arthur-Dichter ist für Shaw der Sänger, der solches zweifelhafte, idealistische Heldentum feiert. Dieses Heldentumes also erinnert man sich, wenn uns besonders am Schlusse die Heldengröße des doch während des ganzen Stückes tief stehenden und immer tiefer sinkenden Antonius nur durch die hohe Verehrung und Bewunderung, die ihm alle die Seinigen, besonders Enobarbus und Eros zollen, zur Anschauung gebracht wird. Shaw, der Abscheu vor der Verherrlichung der Liebe hat und daher fast ausschließlich das Unwürdige in den Charakteren des Antonius und der Cleopatra sieht, ihm, dem Bekämpfer des romantischen Heldenideales, muß es scheinen, als ob auf diese Weise, durch die Verehrung ihrer Untergebenen, die beiden Hauptgestalten am Schlusse förmlich in die Höhe geschraubt würden. Er ist verstimmt, daß ihnen am Schlusse zur Erzeugung des Mitleides und des Gefühles der Erhabenheit noch höhere Charakterzüge verliehen werden: — dem Antonius Großmut gegenüber dem Verrat des Enobarbus, der dann auch wieder bereut (!), der Cleopatra Stolz, indem sie den Tod der Schmach eines römischen Triumphzuges vorzieht. In seiner Abneigung gegen das Heldentum des Ritters ist Shaw endlich nicht zufrieden, wenn dann noch alles zur Apotheose gesteigert wird, wenn Cleopatra den sterbenden und den gestorbenen Antonius in den höchsten Worten feiert, wenn sie verzweifelt ausruft:

Shall I abide
In this dull world, which in thy absence is
No better than a sty?

oder:

O withered is the garland of the war,
The soldier's pole is fall'n

ja wenn Shakespeare den Octavius unter Tränen mit noch größerer Rhetorik sagen läßt:

The breaking of so great a thing should make
A greater crack

oder ganz am Schlusse:

No grave upon the earth shall clip in it
A pair so famous¹⁾.

Cleopatras eben zitiertes Wort, daß ihr die Welt nach des Antonius Tode «dull and not better than a sty» erscheine, deutet endlich

¹⁾ Vgl. besonders auch Cleopatras Traum V, 2, 76ff.

noch einen Punkt an, der Shaws Unwille erregen muß: der Pessimismus der Weltanschauung, der sich doch in dem Ende des Antonius und der Cleopatra ausspricht, der Egoismus, der sich gekränkt fühlt in seinen kleinen persönlichen Wünschen und Launen, und die Verherrlichung des Selbstmordes. In dem Tode des Eros erscheint der Selbstmord doch nahezu als eine schöne Pose. Das ganze Leben und Handeln des Antonius und der Cleopatra hat ihren eigenen Begierden, ihrem Streben nach persönlichem Glück gegolten, nicht aber einem überpersönlichen, hohen Gedanken. Darum fallen sie schließlich jener Verzweiflung anheim, jenem Pessimismus, den Shakespeare, wie wir sahen zu Shaws großem Ärger, seinen Personen so oft in den Mund legt. Freilich, nur wer wie Shaw so sehr erfüllt ist von dem Verlangen, die Welt zu verbessern, von einem Lebensoptimismus, wie er ihn in den oben¹⁾ im Gegensatz zu Shakespeares Pessimismus zitierten Worten ausspricht, nur wer alle Dinge und Geschehnisse in Leben und Kunst nicht nur mit beobachtenden, sondern mit philosophischen Augen betrachtet, d. h. für Shaw mit Gedanken, die stets auf Besserung alles Übels gerichtet sind, nur der wird alle Erhabenheit von Shakespeares Darstellung vergessen und gering achten und wird daran Anstoß nehmen, daß Shakespeare nicht selbst so ein Weltverbesserer ist, das er nicht auch mit solchen Problemen sich beschäftigt, sondern Pessimismus darstellt, ja manchmal selbst predigt.

Wir erkennen also, daß gerade dieses Shakespeare-Stück einen besonderen Gegensatz zu Shaws dramatischen Bestrebungen darstellt: Shakespeares Stück verherrlicht die Liebe, zeigt einen zwischen Pflicht und Schuld hin- und herschwankenden Helden, ist voll äußerlicher, romantischer Heldenverehrung und klingt in Pessimismus aus — alles Dinge, die Shaw vielfach und mit beredten Worten bekämpft hat. Vergleichen wir nun aber, was Shaw dem als *better than Shakespeare* entgegensetzt; sehen wir, wie sein Stück *«Cæsar and Cleopatra»* im Gegensatz zu dem Shakespeares beschaffen ist! Als zweiter Gegensatz muß auch Shakespeares *«Julius Cæsar»* herangezogen werden.

Cæsar and Cleopatra.

Was zunächst Cleopatra anlangt, so ist sie bei Shaw allerdings viel jünger als bei Shakespeare; aber im Grunde sind beide Cleo-

¹⁾ S. 95.

patras doch ziemlich ein und dasselbe Wesen. Bei Shakespeare ist Cleopatra das bereits alternde sinnliche, verschlagene, abenteuerliche Weib, das schon viel Sünden hinter sich hat; bei Shaw ist sie das eben aufknospende Mädchen, das aber alle Eigenschaften der Shakespearischen Cleopatra schon im Keime in sich trägt und im Verlauf des Stückes mehr und mehr zur Entfaltung bringt; sie hat noch viele Sünden vor sich, und auch von ihr wäre «unser Lehrer überhaupt kein Freund», wie Heinrich Heines prächtiger Witz von der Cleopatra des Plutarch sagt¹⁾. Und auch Shaws Cleopatra ist, wie hier schon betont werden soll, mit vortrefflicher Charakterisierung gezeichnet; ich glaube nicht, daß sie der Shakespearischen sehr nachsteht. Aber doch besteht ein großer Unterschied in der Behandlung der beiden Gestalten. Während Shakespeare die Liebe und die Sünden seiner Cleopatra als etwas Gegebenes hinnimmt, das er mit einem gewissen Wohlgefallen, mit Dichterfreude schildert, ja das er am Ende sogar verherrlicht, behandelt Shaw seine Cleopatra mit Geringschätzung und Abscheu. Mit so trefflicher realistischer Kunst Shaw das Wesen der Cleopatra auch schildert, sein Stück will uns doch im Gegensatz zu Shakespeare zeigen, daß dieses sinnliche, von der Liebe und niedrigen Trieben beherrschte Wesen, das keinen höheren Zweck außer sich selbst kennt, durchaus nicht verherrlichenswert ist, sondern tief unter wahren, hohen Menschentum steht. Shaw paart seine Cleopatra nicht mit einem leichtsinnigen Wollüstling Antonius, sondern stellt sie seinem Helden, dem großen, fast prophetenhaften Caesar als ein durchaus minderwertiges Menschenkind gegenüber, das schließlich beschämtdasteht und nach des Dichters Willen von uns mit geringschätzigem Lächeln betrachtet werden soll. Shaws Cleopatra ist seine Antwort an jene Verherrlicher der Liebe, die den großen Fehler, den Shaw in Shakespeares Stück sieht, nicht erkennen, sondern auch weiterhin die Liebe als bedeutendes Thema für Theaterstücke betrachten wollen. So will Shaw, im Gegensatz zu Shakespeare, mit seiner Cleopatra nicht nur etwas zeigen, sondern auch etwas lehren.

Aber noch mehr. Auch mit seiner Caesar-Gestalt, die in seinem Stücke durchaus die wichtigste Gestalt ist, will Shaw uns lehren, und zwar vieles lehren. Zunächst macht er seinen Caesar selbst zum Lehrenden, zum Erklärer einer Lehre, eines «Problemes», wie Shaw sagt, das er ihn nicht nur aussprechen, sondern auch handelnd

¹⁾ Heine, Shakespeares Mädchen und Frauen, unter: Cleopatra.

vorleben läßt. Es ist die Lehre, daß man nicht Böses mit Bösem vergelten dürfe nur um der Rache willen, und besonders auch der daraus sich ergebende Gedanke, daß Verbrecher nicht bestraft werden dürften nur um zu strafen, ein Gedanke, den Shaw auch sonst oft ausspricht und auch in Stücken wie «Captain Brassbound's Conversion», «The Devil's Disciple» und «Major Barbara» zur Darstellung gebracht hat.

Shaws Held.

Doch Shaw stellt mit seinem Caesar noch ein anderes Problem dar: Caesar ist Shaws neuer «Held», der über den Shakespearischen und andere Bühnenhelden hinausgekommen sein will. Caesar ist der sachliche Held, der Held, den Shaw bei Shakespeare vermißt, wenn er, Ruskin zitierend, sagt, daß Shakespeare überhaupt keine Helden habe.

In den «Notes», die Shaw in dem Bande «Three Plays for Puritans» seinem Stücke «Caesar and Cleopatra» folgen läßt, sagt er, daß die Grundlage für die Größe seines Caesar seine vollkommene Selbstsucht sei. Alles, was Caesar tue, tue er durchaus in seinem eigenen Interesse; auch seine scheinbar selbstlosen Handlungen der großmütigen Vergebung, der Freigebigkeit und des Freimutes entsprängen diesem Grunde, der eigentlichen Quelle seiner Kraft und seines Erfolges. «Having virtue, he has no need of goodness»¹⁾: «virtue» ist aber hier wohl ungefähr in dem altrömischen Sinne von «virtus», Mannestugend, Tauglichkeit, Schaffenskraft aufzufassen. Schaffenskraft, die egoistisch und «unashamed», wie die des Undershaft in «Major Barbara», auf ein Ziel losarbeitet, um für sich und damit für die Welt zu schaffen, das ist die «virtue», die Shaws Helden, wie er sagt, nach dem Vorbild Mommsens und Carlyles²⁾, zugrunde liegen soll. «Having virtue, he has no need of goodness». Aber, fährt Shaw in jenen «Notes» weiter fort: «This distinction between virtue and goodness is not understood in England: hence the poverty of our drama in heroes. Our stage attempts at them are mere goody-goodies. Goodness, in its popular British sense of self-denial, implies that man is vicious by nature, and that supreme goodness is supreme martyrdom. Not sharing that pious opinion, I have not given countenance to it in any of my plays». Das also ist der Unter-

¹⁾ Besonders S. 210.

²⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXXV.

schied zwischen Shaws Helden und dem Shakespearischen und anderen Bühnenhelden: Der neue Held soll nicht Selbstaufopferung der eigenen sündhaften Natur üben, um Gutes zu tun oder um seine Pflicht zu tun, sondern er tut nur das, was seinem natürlichen Wesen entspricht, sei es «gut» oder «böse», Begriffe, die für Shaw wie für Nietzsche nur relativen Wert haben: Selbstbehauptung, Schaffenskraft, «virtue» ist die Triebfeder alles Handelns des Helden: ein mächtiger Wille zum Leben, der stets neues Leben, neue Werte für das Leben aller schafft, der egoistisch ist und doch durchaus altruistisch, da er sein eigenes Glück stets dem Glück der Menschheit unterordnet, der daher auf jeden Fall frei von jedem Pessimismus ist und nicht, wie das Shakespeares Helden zuweilen tun, über die Nutzlosigkeit dieser Welt Klage führt. Gewissermaßen ein höheres Selbstbewußtsein und ein höherer Lebensdrang soll diesem neuen Helden zugrunde liegen, ein Drang nach dem «Guten», das sich für ihn ohne Selbstaufopferung von selbst versteht¹⁾.

Shakespeare und seine Zeit (und zum großen Teil auch noch unsere Zeit) hätten eine ganz andere Auffassung des Heldenhaften: der Ritter, der «preux chevalier», war (und ist z. T. noch) das Ideal des Helden. Das Kennzeichen dieses Helden sei «fanatical personal honor, gallantry and self-sacrifice», wobei auf das «persönlich» der stärkste Nachdruck gelegt werden muß, wenn man Shaws Meinung recht verstehen will²⁾. Dieses Streben nach persönlicher Ehre und Anerkennung als «Ritter» sei nahe verwandt mit pessimistischer Lebensauffassung, führe leicht zur Verachtung des Lebens, da dieses oft die persönlichen Wünsche und Launen nicht befriedige. Carlyle habe zuerst dies ritterliche, persönliche Heldenideal gestürzt und

¹⁾ Wenn wir so Shaws Begriff von «virtue» und Heldentum klar erkannt haben, dann verstehen wir erst recht die oben S. 112 zitierten Worte Shaws aus *Dram. Op. a. Ess. II*, 317f. bezüglich Hamlet, der wahren Heldentume wenigstens nahe komme: «What I mean by classical is that he (nämlich der klassische Schauspieler im Gegensatz zum romantischen) can present a dramatic hero as a man whose passions are those which have produced the philosophy, the poetry, the art, and the statecraft of the world, and not merely those which have produced its weddings, coroner's inquests, and executions». Ebenso wird uns nun erst ganz klar, warum Shaw Bunyan über Shakespeare stellt, warum nach seiner Meinung in jener oben S. 95 wiedergegebenen Stelle Shakespeare «never understood virtue and courage».

²⁾ *Three Pl. f. Pur.*, S. XXXV. Auch dieses Rittertum ist oben, S. 123 schon angedeutet bei Schilderung der Art, wie Shakespeares Antonius zum Ritter wird.

ihm das des selbstlosen, für das Wohl der ganzen Welt wirkenden Helden entgegengestellt: «This one ray of perception became Carlyle's whole stock-in-trade», meint Shaw etwas boshaft¹⁾.

Diesen Ritter habe Shakespeare in seinem Julius Caesar und in seinem Henry V. dargestellt. Von Shakespeares Julius Caesar schreibt Shaw, er sei «an admitted failure», er sei auch absichtlich in Schatten gestellt, damit Brutus, der Girondist, um so heller hervortrete²⁾. Mit diesem Urteil über Caesar stimmen allerdings auch andere Kritiker überein, so Johnson³⁾, Lee⁴⁾, Dowden⁵⁾. Aber Shaw meint, es sei Shakespeare auch gar nicht sehr schwer gefallen, Caesar stiefmütterlich zu behandeln; denn er und seine Zeit hätten eben menschliche Stärke vom Typus eines Caesar überhaupt nicht gekannt, nur menschliche Schwäche hätte Shakespeare meisterhaft darstellen können; Lear z. B. sei ein Meisterstück. Ja, wegen dieser ritterlichen Auffassung, die wahre Größe nicht gekannt habe, sondern nur für «silly braggarts» wie Shakespeares Caesar mit ihrer leeren Rhetorik Verständnis gehabt habe, sei das ganze Zeitalter Shakespeares «the most despicable of all the ages in our history»⁶⁾. Das Vorbild für Shakespeares Helden «must . . . be referred to the tradition in stage conquerors established by Marlowe's Tamerlane as much as to even the chivalrous conception of heroism dramatized in Henry V.»⁷⁾. Der neue Held handle und rede anders als jene romantischen und theatralischen Helden der Elisabethaner: «The demand now is for heroes in whom we can recognize our own humanity, and who, instead of walking, talking, eating, drinking, making love and fighting single combats in a monotonous ecstasy of continuous heroism, are heroic in the true human fashion: that is, touching the summits only at rare moments, and finding the proper level of all occasions»⁸⁾.

Ein Wort noch über Shakespeares eben erwähnten Henry V. Nachdem Caesar von dem großen Dramatiker nur nebensächlich behandelt worden ist, gibt uns vielleicht Henry V. besseren Auf-

¹⁾ A. a. O., S. XXXV.

²⁾ A. a. O., S. XXIXf.

³⁾ Raleigh, Johnson on Shakespeare, unter: Julius Caesar.

⁴⁾ A. a. O., S. 212.

⁵⁾ A. a. O., S. 118.

⁶⁾ Dram. Op. a. Ess., II, 401.

⁷⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXXV.

⁸⁾ Zitiert nach Henderson A., George Bernard Shaw. S. 334.

schluß über die Art Romantik, welche Shaw an Shakespeares Bühnenkönigen und Helden so unangenehm ist. Nun könnte man aber gerade Henry V., dem ersten Eindruck, nach vielmehr schon als ein Vorbild des von Shaw geforderten Helden im «undress costume», wie Henderson Shaws Caesar nennt, betrachten. Nicht nur als Prinzen in «Henry IV.» sehen wir ihn, bei all der Heldenhaftigkeit, die ihm von Shakespeare beigelegt wird, doch vielfach in alltäglichen Situationen als Teilnehmer an den Späßen und Abenteuern Falstaffs, auch in dem seinen Königsnamen tragenden Stück ist er noch ein sehr menschlicher König, der sich leutselig mit seinen Soldaten unterhält, ja selbst auf abenteuerliche Scherze sich mit ihnen einläßt. Es wundert mich fast, daß Shaw dies nicht aufgefallen ist. In manchen Situationen erinnert Shakespeares Henry geradezu an Shaws Caesar; auch er gibt sich, oft in den ernstesten Lagen, doch kindlich jedem Eindruck des Augenblickes voll Anteilnahme hin; auch seine Milde und Nachsicht, wo nicht ernste Dinge auf dem Spiele stehen, und seine Freigebigkeit lassen ihn Shaws Caesar, wie wir ihn gleich kennen lernen werden, verwandt erscheinen, abgesehen davon, daß auch der episodenhafte Aufbau des Stückes mit seinen mancherlei, nur realistisch heiteren Szenen dem Aufbau von Shaws Stücken ähnlich ist. Wie kommt es, daß Shaw trotzdem an Henry V. keinen Gefallen findet? Heinrichs Heldentum dreht sich um Dinge, die für Shaw zu alltäglich sind. Er erscheint ihm als ein Jingoheld, der äußerliche Wohlanständigkeit und rohes Herrschertum in seinem öffentlichen Auftreten mit niedrigem Geschmack in seinem Privatleben verbindet; ja er ist für Shaw nicht mehr als ein befähigter junger Philister, der die hohe Erbschaft, die er übernommen hat, so gut er kann, aufrecht erhält¹⁾. Gewiß, Shakespeare hat in diesem Stück etwas stark aufgetragen und besonders die Franzosen im Gegensatz zu den Engländern etwas schlecht wegkommen lassen; er hat sich bei der Abfassung des Stückes sehr von patriotischen Gefühlen leiten lassen und sucht diese Gefühle seines Publikums anzuregen. Das schon veranlaßt Shaw, mißtrauisch zu sein. Außerdem ist die König Heinrichsgestalt sicher auch nicht sehr tief, sondern bleibt an mehr äußeren Dingen eines volkstümlichen Heldentumes hängen: Vaterlandsliebe, Gottesfurcht, auch Demut und Bescheidenheit am rechten Orte sind gewiß hohe Tugenden, aber sie sind nicht sehr originell;

¹⁾ Dram. Op. a. Ess. I, 429.

Henry unterscheidet sich durch diese Tugenden nicht sehr von anderen guten Menschen¹⁾. Shaw hält Bunyans Mr. Valiant-for-Truth für größer und eindrucksvoller²⁾, und ein Körnchen Wahrheit steckt in dieser Behauptung. Aber andererseits muß doch gesagt werden, daß Shaw hier etwas übertreibt. Er wählt zum mindesten mit Henry V. kein sehr gutes Beispiel für den romantischen Helden, den er gerne bekämpfen möchte und dem er seinen neuen Helden entgegensetzen will. Shaw steht wahrscheinlich unter dem Eindruck von anderen nicht-Shakespearischen Darstellungen des romantischen Helden auf der Bühne und sieht daher auch in Shakespeares etwas alltäglichem, wenig originellen Helden nur den ihm verhaßten «preux chevalier». Er übersieht, daß gerade Henry V. durch mancherlei Züge seinen eigenen Helden merkwürdig ähnlich ist, und daß dieser König Shakespeares doch eine prächtige Verkörperung eines Volksideals ist, ein Held, der in seinem Aufgehen für seines Volkes Größe und in seiner Menschlichkeit eindrucksvoll ist.

Shaw hat an einer anderen Gestalt Shakespeares besser erkannt, daß der große Dramatiker doch auch fähig war, Heldentum darzustellen, an dem schon oben³⁾ erwähnten Octavius Caesar aus «Antony and Cleopatra». Wir sahen, wie Shaw ihn lobt, und erkennen, wenn wir Octavius betrachten, daß er tatsächlich zum Teil die Eigenschaften hat, die Shaw als Kennzeichen seines Heldentums angibt: Octavius ist tätig, er schafft und hat «virtue», die auf Hohes gerichtet ist und Ordnung stiftet, wo sie sich betätigt; dazu ist er Egoist im richtigen Sinne und Realist, der nicht nur in hohen Worten spricht, sondern z. B. auch bezüglich der Liebe kühl und sachlich denkt. Die Szene z. B., in der er mit Cleopatra zusammenkommt (V, 2), erinnert an das Erziehungsverhältnis zwischen Shaws Julius Caesar und seiner Cleopatra⁴⁾.

Wie stellt Shaw nun seinen eigenen Helden dar? Er wird — ausnahmsweise im modernen Theater — mit einem Monolog eingeführt, der eine Anrede an eine ägyptische Sphinx bildet: Wie

¹⁾ Vgl. auch Raleighs Urteil, a. a. O., S. 186 und das Johnsons, a. a. O., S. 125.

²⁾ Man a. Sup., S. XXXI.

³⁾ S. 121.

⁴⁾ Caro, S. 515 hält den Unterschied zwischen Julius Caesar und Octavius Caesar nicht fest.

die Sphinx hoch und einsam aus der Wüste emporrage, so sagt Shaws Caesar, sei auch seine Stellung unter den gewöhnlichen Menschenkindern: keiner, der ihm ähnlich sei. Nach Ewigkeitsgedanken, nach höchster Vollkommenheit, die ewig schafft, steht sein Sinn, wie der Blick der Sphinx unablenkbar und unbeweglich in den ewigen Raum gerichtet ist. Das wohl ist die Meinung seines Sehns nach den «lost regions», nach denen er, wie die Sphinx, suchend ausblickt. Einem zügellosen und abergläubisch furchtsamen Kinde — Cleopatra — wird dieser sich über alle geringen Menschen erhaben führende Held unmittelbar darauf gegenübergestellt. Und sofort beginnt er auch seine Erziehungsarbeit an ihr; er versucht, aus dem furchtsamen Kinde ein seiner selbst bewußtes Weib, das zur Herrschaft fähig ist, zu machen. Als er dann mit Cleopatra in dem Königspalaste ist, da beherrscht er nicht nur das Kind, sondern auch ihre Diener und Vormünder, noch ehe man ihn als Caesar erkennt, allein kraft seines zielbewußten, richtunggebenden Auftretens. Mit größter Ruhe, Bestimmtheit und Sachlichkeit fordert er von den ägyptischen Großen das für ihn notwendige Geld, die rückständige Kriegskontribution; ohne jede Pose oder Phrase bietet er als kleine Gegenleistung an, die ägyptischen Thronstreitigkeiten zu regeln; und er behandelt doch alle diese wichtigen Fragen mit derselben scheinbaren Nebensächlichkeit, mit der er die gesellschaftlichen Formen beobachtet, seine Begleiter den ägyptischen Großen vorstellt oder freundliche und tröstende Liebkosungen dem verschüchterten kleinen Bruder und Rivalen der Cleopatra, dem Königskinde Ptolemäus widmet. In prächtiger Weise kommt Caesars Menschenfreundlichkeit, die aber gleichzeitig sein innerstes Wesen und sein eigenster Vorteil ist, zum Ausdruck, als dann sein Unterfeldherr Rufio die gegen Caesar sich auflehrenden Ägypter plötzlich, unter Herbeirufung der versteckt gehaltenen Wache, für Caesars Gefangene erklärt, und Caesar sofort Einspruch erhebt: «Oh no, no, no, By no means. Cæsar's guests, gentlemen». An Pompeijus' Ermordung erinnert, spricht er dann zum erstenmal den Grundgedanken, den er lehren soll, seinen Abscheu vor jeder Form der Rache aus, und sofort erhebt sich sein Wesen bei diesen Worten über sein gewöhnliches, anscheinend spielendes und menschen-ergebenes Auftreten: Er berührt wieder die Sterne, wie Shaw von seinem Helden sagt¹⁾. So läßt er denn auch alle ihm feindlichen

) S. oben S. 128.

Ägypter frei, obwohl er sie in seiner Hand gehabt hat. Wieder mit größter Ruhe und Sachlichkeit ergreift er alle Maßnahmen, die notwendig sind, ihn und die Seinen vor der drohenden Umzingelung durch die Ägypter zu retten; auch der Brand der Bibliothek von Alexandria gilt ihm gleich, wenn er seinen Zweck erreichen muß. «Will you destroy the past», ruft ihm der gelehrte Theodotus voll Aufregung entgegen. «Ay, and build the future with its ruins», ist Caesars gleichmütige Antwort. Und während ein Teil der Ägypter mit dem Löschen des Brandes beschäftigt ist, zieht sich Caesar mit seiner kleinen Schar in um so größerer Sicherheit nach dem Pharos zurück.

Ganz besonders bezeichnend für Caesars Charakter ist dann auch der 3. Akt. Mit mancherlei seiner Menschlichkeiten werden wir bekannt gemacht. Und als dann Apollodorus mit seinen Teppichen kommt, in welchen sich die listige kleine Cleopatra versteckt hat, da läßt Shaw in ergötzlicher Weise seinen Helden mitten in der ernstesten Gefahr wie ein Kind an den kleinsten Dingen mit Freude und Interesse teilnehmen. Aber er treibt sein Spiel nur bis zu dem Augenblick, da die Gefahr dringend wird. Dann wird ihm allerdings Cleopatra gänzlich gleichgültig; er denkt nur mehr an seine große Aufgabe und an seine Verantwortung für das Leben seiner Soldaten. Welch ein Gegensatz zu Shakespeares Antonius! — ein Gegensatz, der wohl von Shaw gewollt ist. Und mit heiterstem Humor mitten in der Gefahr verläßt uns Caesar dann am Schlusse des Aktes wieder — mit dem Sprung ins Meer. Die kleine ägyptische Königin läßt er sich auf den Rücken werfen, um sie schwimmend davonzutragen.

Welchen Eindruck Caesars Persönlichkeit hervorruft, sehen wir aus den Äußerungen, welche im 4. Akt — ein halbes Jahr später — die durch Caesars Einfluß immerhin klüger und selbstbewußter gewordene Cleopatra über ihn dem Pothinus gegenüber macht. Sie hat sein Wesen ahnen gelernt und fühlt, daß sinnliche Liebe ihm etwas Fremdes ist: «Love me! Pothinus: Caesar loves no one. . . He has no hatred in him: he makes friends with everyone as he does with dogs and children . . . Nay, ask his very horse! His kindness is not for anything in me: it is in his own nature». Fast ein Wunder erscheint es dem Ägypter Pothinus, wie Caesar sich in seiner gefährlichen Lage doch der Übermacht zu erwehren vermag. Wir sehen Caesar hierauf beim Mahl mit Cleopatra; läßt er sich auch, im Gegensatz zu Shakespeares Antonius nur mit Mühe zu üppigeren

Genüssen bereden, so nimmt er doch auch hier wieder in menschlicher Weise an allen Kleinigkeiten Anteil, ja selbst an dem Unsinn von Cleopatras Beschwörung des Nilgottes. Unmittelbar darauf folgt im schroffen Gegensatz die Hauptszene des ganzen Stückes: Caesar sucht Cleopatra mit erhabenen Worten von der Torheit zu überzeugen, die sie durch ihre Rache an Pothinus begangen habe. Nun ist er wieder ganz der Held, der von einer tiefen Grundüberzeugung erfüllt ist, die er zur Anschauung bringt und aus der heraus er handelt. Shaw ist es — dieser Eindruck läßt sich nicht bestreiten — gelungen, uns seinen Helden gerade in dieser Szene als hoch über allen anderen Menschen seiner Umgebung stehend zu zeichnen. Die «virtue», die seinem Wesen zugrunde liegt, läßt ihn seine Überzeugung — Shaws Problem von der Rache — überwältigend zum Ausdruck bringen und läßt ihn unmittelbar darauf mit gewandter Ruhe die geeignetsten militärischen Maßnahmen treffen, um die Folgen der unsinnigen Rachetat von sich und den Seinigen abzuwenden und die Kriegslage zur Entscheidung zu bringen. Mit Humor schildert endlich der kurze 5. Akt dann nochmal den unveröhnlichen Gegensatz zwischen dem großen, mit den höchsten und wichtigsten Aufgaben sich beschäftigenden Menschenbeherrscher und der zum sinnlichen Weib, das nur an sich und an ihr Liebesbegehren denkt, sich entwickelnden jungen Königin: Er regelt die wichtigsten Staatsgeschäfte, bevor er aus Ägypten scheidet, sie freut sich kindlich auf den schönen Antonius, den Caesar ihr schicken will. «You are a bad hand at a bargain, mistress», ruft ihr der nüchterne Rufio zu, «if you will swop Cæsar for Antony».

So sieht Shaws sachlicher Held aus im Gegensatz zu Shakespeares (oder anderer Dramatiker) romantisch-ritterlichem Helden. Mit Recht sagt Helene Richter, daß bei Shaw an die Stelle des strahlenden Helden der schlichte tüchtige Mann tritt, an die Stelle der Poesie des Irrealen die Poesie der Wirklichkeit. So gebe Shaw der modernen Welt ihre eigene Kunst¹⁾.

Nicht nur in Julius Caesar hat Shaw dieses ihm vorschwebende Carlylesche Heldentum verkörpert. Er beruft sich selbst darauf, daß er es vorher schon in «Arms and the Man» «with its comedic conflict between the knightly Bulgarian and the Mommsenite Swiss captain» zur Anschauung gebracht habe²⁾. Aber auch Gestalten wie der

¹⁾ H. Richter, Die Quintessenz des Shawismus. Engl. Stud. 46, S. 467.

²⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXXV.

General Burgoyne und Richard Dudgeon in «The Devil's Disciple», Napoleon in «The Man of Destiny», Undershaft in «Major Barbara», ja auch Frauen wie Candida oder Lady Cicely in «Captain Brassbound's Conversion» tragen die Spuren dieses Heldentums.

Durch diese Tatsache aber, daß dieses Shawsche Heldentum in anderen Gestalten doch immer wieder als dasselbe erscheint, wird auch angedeutet, was sein Nachteil ist. Alle diese Gestalten sind, was ich anderen Ortes Postulatsgestalten genannt habe: Sie stellen nur zum Teil einen schon jetzt wirklich vorhandenen Menschentyp dar; sie sind keine Beschreibung eines seienden, sondern eines von Shaw geforderten Typus, der erst entstehen soll. Damit hängt auch zusammen, daß diese Helden Shaws innerlich meist so gut wie nichts erleben, sondern uns nur irgend eine Weltanschauung vorleben. Shaws Helden sind im Gegensatz zu denen Shakespeares und anderer romantischer Dichter entworfen und sind z. T. die Verkörperung des Typus des Übermenschen, der nach Shaws Meinung sich unter uns erst vorbereitet. Erst der nächste Shakespeare, auf dessen Kommen Shaw hofft, «will turn these petty tentatives of mine into masterpieces final for their epoch»¹⁾.

Sonstiger Vergleich.

Die Haupteigenschaft der Shawschen Helden, daß sie ohne Motive von außen handeln, zeigt uns den Unterschied zwischen Shaw und Shakespeare endlich noch von einer anderen Seite. Wenn Shaws Caesar nicht wie Hamlet u. a. durch die Vorurteile eines Polizisten, durch melodramatische Motive der Rache und des Mordes u. dgl. zum Handeln gebracht wird²⁾, so liegt das an dem, was oben, als ich Shaws «Notes» zitierte, schon angedeutet wurde³⁾: Shaw kennt die Begriffe der Schuld und Unschuld nicht, er steht jenseits von Gut und Böse. Auch aus diesem Grunde kann es keine Rache geben, was zu zeigen das Hauptproblem des Stückes «Cæsar and Cleopatra» ist. «Men in whose philosophy guilt and innocence, and consequently revenge and idolatry have no meaning . . . must rewrite all the old plays in terms of their own philosophy»⁴⁾. Wenn wir diesen Standpunkt Shaws festhalten, so begreifen wir erst recht, warum es ihm so sehr anstoßend, ja widerlich ist, wenn in Shake-

¹⁾ A. a. O., S. XXXVI.

²⁾ S. oben S. 96.

³⁾ S. oben S. 126.

⁴⁾ S. oben S. 96.

speares Stück Antonius beständig zwischen seiner Pflicht gegenüber dem Moralgesetz und seiner Sünde hin- und herschwankt und so, seiner gleich in den ersten Worten des Stückes angedeuteten tragischen Schuld wegen, schließlich dem Verderben anheimfällt, das aber dann wieder durch tragisches Pathos verherrlicht wird. Wir begreifen es, wenn auch viele andere Charaktere Shakespeares unserem Kritiker-Dichter deshalb als unwahr erscheinen, da sie nur von Schuld- oder Moralmotiven, die außerhalb ihres innersten Wesens liegen, bewegt werden; wir begreifen es, wenn ihm schließlich daher Fallstaff und wenige andere Gestalten Shakespeares allein als natürlich erscheinen, da sie «self-acting» seien und ihren eigenen Instinkten folgen.

Es ist ein ganz anderer Geist, eine neue Philosophie, von der aus Shaw an das Drama herantritt: «there can be no new drama without a new philosophy»¹⁾. Den Maßstab dieser Philosophie legt Shaw an Shakespeare an, und diese Philosophie zu lehren ist der Zweck der Shawschen Stücke. Gerade an dem Stück «Cæsar and Cleopatra» wird diese neue Nietzschesche Philosophie, die allen Shawschen Stücken zugrunde liegt, besonders deutlich gezeigt. Denn hier ist sie auch noch durch das Hauptproblem des Stückes, dem von der Unsinnigkeit der Rache, besonders ausgedrückt. Eine neue Weltanschauung und lehrhafte Darstellung derselben ist das Wesen der Stücke Shaws — das unterscheidet sie durchaus von den Dramen Shakespeares.

Die Frage ist nun: Ist es Shaw bei seiner so durchaus anderen Behandlung des Dramas möglich gewesen, trotzdem seinen Stücken Schönheiten zu verleihen, welche den auch von ihm nicht bestrittenen Schönheiten der Shakespeareschen Stücke ähnlich sind oder sie zu ersetzen vermögen? Ist daher Shaw einigermaßen berechtigt, Shakespeare, soweit er anders geartet ist als er selbst, so heftig anzugreifen, weil er doch selbst auch Großes zu gestalten vermag?

Wenn wir Shaws Stück mit dem Shakespeares daraufhin vergleichen wollen, müssen wir allerdings festhalten, daß dieses eine Tragödie ist, während Shaws «Cæsar and Cleopatra» eine Komödie, allerdings auf ernster, lehrhafter Grundlage, ist. Von der tragischen Gemütswirkung, die, wie in allen Trauerspielen Shakespeares so auch in diesem, durch den Anblick des unentrinnbar sich mehr und mehr im Unheil verstrickenden Helden so furchtbar erschüttert,

¹⁾ Three Pl. f. Pur., S. XXXII.

von dieser Wirkung findet sich nicht viel in Shaws Stücken. Aber trotzdem scheint mir die Shawsche Darstellung in vieler Beziehung der Shakespeareschen nahe zu stehen, besonders in drei Dingen, in dem Humor, in der Charakterzeichnung und in der Bewegung der Handlung.

Shakespeare bringt seinen Humor in seinen Tragödien bekanntlich oft mitten in die tragischsten Situationen. Für unser Stück sei nur an die Szene zwischen Cleopatra und dem die Schlangen bringenden Bauern erinnert: der bittere Clown unmittelbar vor der Katastrophe. So tritt auch bei Shaw der Humor oft gerade in die Szenen, die das Problem des Stückes hauptsächlich zum Ausdruck bringen sollen und wird dadurch zur Satire. Unmittelbar nach Caesars feierlichem Selbstgespräch vor der Sphinx im 1. Akt erklingt der Ruf «Old gentleman!» der ihm durchaus Unverständnis entgegenbringenden Cleopatra. Und in der Hauptszene des 4. Aktes fällt in die langen Reden Caesars über die Rache Shaws Selbstironisierung: «Enough of preaching», läßt er Rufio dem Caesar zurufen und zwinkert dabei mit einem Auge den Kritikern seiner Stücke zu; des Kunstschwärmers Apollodorus Bemerkungen mischen sich mit darunter. Und oft wird dieser Humor dann zu einer Art Symbolismus: so in unserem Stück, in der humoristischen Darstellung des Gegensatzes zwischen Caesar und Cleopatra im 5. Akte.

Ganz besonders aber kommt Shaw in der mehr äußerlichen Charakterzeichnung oft Shakespeare nahe, wenn er auch fast nie tiefe Seelenstudien wie Hamlet oder Othello hat. Aber bei Gestalten, in denen es sich mehr um die Schilderung der Äußerungen irgend eines Charakters handelt, wie gerade bei Cleopatra, ist auch Shaw ein Meister. Ich habe immer wieder den Eindruck, als ob Shaws Cleopatra der Shakespeareschen an unübertrefflicher Realistik nicht viel nachstünde. Ich muß mich kurz fassen und kann nur an Cleopatras Verhalten ihren Dienern gegenüber erinnern, nachdem sie einmal von Caesar das Herrschen gelernt hat und es nun in ihrer Weise übt; oder ganz besonders an die Schilderung ihres schuldbewußten Redens und Tuns im 4. Akt, zwischen ihrer unsinnigen Tat und deren Entdeckung durch Caesar. Freilich muß der große Unterschied festgehalten werden, daß Shakespeare viel mehr auf die Schilderung des reifen sinnlichen Weibes und all der Listen, Künste und Launen, denen sie sich hingibt, ausgeht, während Shaw seine Cleopatra mehr im Gegensatz zu der Geistig-

keit Caesars darstellt und mehr auf ihren Unverstand und ihre Kulturlosigkeit im allgemeinen Nachdruck legt als auf ihre Sinnlichkeit im besonderen. Wie trefflich realistisch Caesar selbst bei all seiner Unwirklichkeit gezeichnet ist, haben wir schon gesehen. Die Nebengestalten freilich sind Shaw in den meisten anderen Stücken besser geglückt als gerade in diesem: Britannus und Apollodorus bleiben zu tendenzhaft.

Was endlich den Aufbau des Stückes betrifft, so sei nur gesagt: Jetzt, nach nochmaliger genauer Lektüre, wo sich mir das Stück nicht mehr gegenüber anderen, mir noch größer erscheinenden Stücken Shaws im Geiste in den Hintergrund rückt, muß ich es für ganz unrichtig halten, wenn Caro meint, die Handlung des Stückes rühre sich nur langsam vom Flecke¹⁾. Ganz im Gegenteil, ein großes und wichtiges Ereignis, eine politische oder militärische Tat Caesars folgt der anderen auf dem Fuße, ganz ähnlich wie in den Shakespearischen Stücken. Was erlebt Caesar mit den Seinen nicht alles im Verlaufe des 2. Aktes, geschweige der fünf Akte! Welch große Taten vollbringt er in kurzer Zeit! Wie viele kleine, belastigende Abenteuer mischen sich dazwischen! Einheit des Ortes und der Zeit wird, in diesem Shawstücke besonders, aber auch sonst, ebensowenig beachtet wie bei Shakespeare. Und wir folgen allen Ereignissen stets mit Interesse und fühlen uns trefflich unterhalten, ganz abgesehen von den vielerlei Gedanken, die Shaw uns noch als Probleme zu verarbeiten gibt. Auch spielen sich alle diese Ereignisse nicht ohne gewollten Zusammenhang vor unseren Augen ab: Sie zeigen uns den stets handelnden, stets erfinderischen und stets herrschenden Caesar als den Helden, den Shaw uns eben demonstrieren will, und bereiten den Gegensatz zwischen Caesar und Cleopatra in der Hauptszene des 4. Aktes vor.

Wenn trotzdem die Wirkung des Stückes — auf der Bühne — problematisch bleibt, so ist das mit anderen Shawstücken nicht viel anders und liegt einmal an der Zerstreuung des Interesses, wegen deren auch Shakespearestücke mit ihrem häufigen Szenenwechsel oft bei der Lektüre von größerer Wirkung sind, zweitens aber daran, daß eben jene Haupthandlung, die Beschämung der Cleopatra, erst im 4. Akt eigentlich beginnt, d. h. daß all die vielen vorhergehenden Ereignisse zwar äußerlich, aber nicht innerlich die Haupthandlung vorbereiten. Bei Shakespeare wirkt alles wie ein

¹⁾ S. 520.

großes Verhängnis. Was bei Shaw dagegen im 4. und 5. Akt geschieht, stimmt zwar auch durchaus zu den Charakteren seiner Gestalten, folgt aber nicht unabänderlich aus den Ereignissen der vorhergehenden Akte. Es könnte ebenso gut etwas anderes geschehen. Shakespeares Antonius geht zugrunde, weil er einmal sich von Cleopatra hat einfangen lassen und kraft seines Charakters und der auf ihn wirkenden Ereignisse immer wieder zu ihr zurückkehren, ihr immer wieder nachlaufen muß. Shaws Caesar dagegen könnte uns seine oder des Dichters Ansicht von der Unsinnigkeit der Rache ebenso gut an einem anderen Beispiel lehren als an der Ermordung des Pothinus durch Cleopatra. Shaw könnte uns ebenso gut inzwischen nach Rom geführt haben, um uns dort einen derartigen Fall vor Augen zu führen, oder Cleopatra hätte irgend etwas anderes ausführen können als ihre Amme gerade zu jener Mordtat aufzustacheln.

Aber trotz all des Unterschiedes, der zwischen Shaw und Shakespeare besteht, sehen wir, daß das durchaus Neue, was Shaw mit seinen Stücken will, doch seinen Eigenwert besitzt, ja in manchen Dingen an Kraft und Schönheit der Shakespearischen Kunst nahe kommt. Zudem haben Shaws Stücke für den Feind des «l'art pour l'art», der Shaw nun einmal ist, den Vorteil, daß sie eine «Philosophie» enthalten.

Angesichts dieser Tatsachen ist man wohl nicht berechtigt, mit Shaw allzu streng ins Gericht zu gehen, wenn er zum Teil mit Shakespeare streng ins Gericht gegangen ist. Shaw will und bringt tatsächlich etwas Neues und Eigenartiges. Besser als Shakespeare ist es allerdings — und das meint auch Shaw selbst — nur im relativen, natürlich nicht im absoluten Sinne des Wortes.

Schluß.

Die Quintessenz der Shawschen Shakespearekritik ist: «Shakespeare has much to shew, but nothing to teach».

Es ist daher wohl richtig, was die meisten bisherigen Besprechungen¹⁾ von Shaws Stellungnahme zu Shakespeare sagen: Shake-

¹⁾ Es sind dies, um sie zusammenzufassen, außer den bereits genannten von Caro, M. Meyerfeld (S. oben S. 99) und Boynton (S. oben S. 97) besonders noch die betreffenden Ausführungen in den Büchern über Shaw von Bab, Chesterton, Cestre, Hamon, Henderson, Deacon, Jackson, Mencken, sowie W. Archer, *The Theatrical «World» of 1896*, S. 159 ff. mit Entgegnung Shaws in *Dram. Op. a. Ess. I*, 449.

Shakespeare paßt nicht in Shaws System. Aber es muß darauf aufmerksam gemacht werden, daß erstens Shaw niemals in Bezug auf Shakespeare «deleatur» ruft. Wir sahen, wie sehr er ihn auch lobt, und wie sehr all das Interesse, das er Shakespeare und der Aufführung seiner Werke entgegenbringt, stillschweigend die beste Anerkennung von Shakespeares Vorzügen ist. Nirgends sagt Shaw, daß man den großen Dramatiker nicht mehr lesen und schätzen solle¹⁾. Er sagt nur: Für mich, Shaw, den Dramatiker des 20. Jahrhunderts, gibt es etwas noch Höheres als bloße, wenn auch noch so kunstvolle Darstellung persönlichen Glücks oder Unglücks, die angesichts der Unzulänglichkeit dieser Welt und ihrer Einrichtungen nur zu Pessimismus führe. Der höhere Zweck des Dramas, nach dem Shaw strebt, ist Weltverbesserung durch Didaktik. Leider ist dieser wahre Sinn von Shaws Shakespearekritik etwas unklar geworden durch die vielerlei Übertreibungen, deren sich Shaw in der ihm eigentümlichen Weise dabei schuldig gemacht hat. Er ist in der Ausdrucksweise oft zu schroff, so daß den Shakespeareverehrer ein Schauer überläuft, wenn er Shaws Ergüsse gegen Shakespeare liest, zumal die Anerkennung und Bewunderung, die Shaw seinem großen Vorgänger zollt, oft, aber nicht immer, nur implicite vorhanden ist, da sie sich für ihn von selbst versteht.

Shaws Shakespearekritik ist nichts anderes als der Ausdruck seiner Eigenart als Dramatiker. Daher — und das ist das zweite, auf das ich nochmals aufmerksam machen möchte — greift er auch nicht Shakespeare allein an, sondern viel heftiger noch und mit noch größerer Übertreibung seine Elisabethanischen Zeitgenossen, ja alle Künstler, die objektive Kunst, Kunst um der Kunst willen, pflegen.

Inwiefern Shaws neue Art des Dramas, das didaktische Drama, entwicklungsfähig ist, das kann erst die Zukunft lehren. Shaw selbst ärgert sich über die Akademiker, welche erklären, daß die Kunst nicht didaktisch sein solle²⁾. Auf jeden Fall ist die didaktische Kunst — und damit auch die Kritik an Shakespeare — ein Teil des Geistes unserer Zeit. Es ist kein Zufall, daß der große Tolstoi unabhängig von Shaw — wie dieser auch anfänglich von ihm — ganz dieselben Gedanken äußert und mit der gleichen Übertreibung dieselbe Kritik übt. Shaws dramatische Tätigkeit ist

¹⁾ Vgl. besonders *Dram. Op. a. Ess.* II, 53: «Shakespeare has outlasted thousands of abler thinkers, and will outlast a thousand more».

²⁾ *Man a. Sup.*, S. XXXVI.

schon in ihren Anfängen eng verknüpft mit der hauptsächlich doch wohl durch Ibsen über ganz Europa ausgebreiteten antiromantischen Bewegung in Kunst und Literatur, deren Anfänge schon vor Ibsen in dem französischen Drama aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu suchen sind.

Dadurch, daß Shaw diese Bewegung einer mehr verstandesmäßigen Kunst auch im englischen Drama zuerst zum Durchbruch gebracht hat, und durch die Eigenart, den realistisch-humoristischen Idealismus seiner Stücke, ist er selbst von hervorragender Bedeutung für die englische Literatur geworden, so daß ihm unter Verständnis seines Wesens seine Angriffe auf Shakespeare schon zu gute gehalten werden können, so weit sie übertrieben sind. Daß ein Körnchen Wahrheit, ja vielleicht mehr davon in ihnen steckt, ist bei dem Fortschritt, den die Welt seit dreihundert Jahren gemacht hat, wohl selbstverständlich. Auch die größten Bücher der Literatur haben ihre Geschicke. Was an Shakespeares Buch Ewigkeitswert hat, die in meinen Eingangsworten aufgezählten, allgemein anerkannten, erhabenen Schönheiten Shakespeares, werden m. E. auch von Shaw nicht ernsthaft bestritten, wenn es auch bei seiner übertreibenden Ausdrucksweise manchmal den Anschein hat.
