Werk

Titel: Shakespeare's Geltung für die Gegenwart

Autor: Elze, Karl

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log10

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Shakespeare's Geltung für die Gegenwart.

Von

Karl Elze.

Seit der dreihundertjährigen Jubelfeier Shakespeare's und der daran geknüpften Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft haben sich wiederholte Stimmen gegen diesen, ihrer Meinung nach, übertriebenen Cultus des Genius erhoben und es gewissermassen für ihre Pflicht gehalten, sich dem Ueberschwange der Bewunderung und Verehrung entgegenzustemmen und beide auf ihr richtiges Mass zurückzuführen. Die zwei hervorragendsten Chorführer dieses den langsamen Walzer der Abkühlung tanzenden Reigens sind G. Rümelin in seinen „Shakespeare-Studien" und der Verfasser des Artikels „Die Shakespeare-Gesellschaft und das Shakespeare-Jahrbuch" in der Zeitschrift „Unsere Zeit", 1865, S. 851—861. Aus innern und äussern Gründen ist der letztere augenscheinlich kein anderer als R. Gottschall, der Herausgeber dieser Revüe und zu gleicher Zeit Vorstandsmitglied der Shakespeare-Gesellschaft. Rümelin bemerkt in der Vorrede ausdrücklich, dass die „Flut von Schriften und Reden, die auf das dritte Säcularfest der Geburt Shakespeare's den deutschen Büchermarkt übergoss", ihm das Mass voll gemacht und ihm, der „zu dem Fache der Aesthetik und schönen Literatur von jeher nur das Verhältniss des einfachen Lesers, Laien und Liebhabers hatte", die Feder in die Hand gezwungen habe. Er hat sich von vorn herein als Realisten bezeichnet, und wir dürfen daher von ihm, wenn auch nicht eine feindselige Richtung, so doch keine warme

Sympathie und kein inniges Verständniss für die Poesie, die zu den idealsten Gütern der Menschheit gehört, erwarten. Sein Werk zeigt uns den Dilettantismus in seiner ganzen Schwäche und Nichtigkeit; es entbehrt auf der einen Seite der Grundlagen wissenschaftlicher Aesthetik und Kritik, wie einer tüchtigen philologischen Kenntniss Shakespeare's auf der andern. Wirkliche philologische Studien würden dem Verfasser „*yeoman's service*" gethan und ihn über Manches aufgeklärt haben, während er so überall auf Trugschlüsse und Abwege gerathen ist. Er hat, wie das volksthümliche Sprüchwort sagt, läuten hören, aber nicht zusammenschlagen. Es würde eine keineswegs schwierige, aber wenig dankbare Arbeit sein, die zahlreichen thatsächlichen und kritischen Irrthümer der Schrift im Einzelnen nachzuweisen, zumal die vom Verfasser gegen Shakespeare erhobenen Vorwürfe keineswegs neu sind. Sie laufen fast wörtlich auf folgende Stelle in Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Sämmtliche Werke 6, 173) hinaus: „Was half Shakespeare die Bildung seines Zeitalters? Er hatte keinen Antheil daran. In niedrigem Stande geboren, ohne Erziehung, unwissend, lebte er in gemeiner Gesellschaft und arbeitete um den Tagelohn für ein pöbelhaftes Publikum, ohne den geringsten Gedanken an Ruhm und an die Nachwelt." Schon Schlegel hat diese gegnerische Stimme damit abgefertigt, dass an alle dem kein wahres Wort ist, wiewohl es tausendmal wiederholt worden. Dass jetzt die alten, seitdem noch viel gründlicher widerlegten Irrthümer von Neuem auftauchen, beweist nur, ein wie gefährliches Ding die Halbwisserei ist, und dass sich nur durch eine strenge Methode ein sicheres Ergebniss wissenschaftlicher und gelehrter Untersuchungen erreichen lässt. Trotz alle dem wird Rümelin's Buch von Gottschall in den Bl. f. lit. U. 1866, No. 10—11 als „der Anfang echter Shakespeare-Kritik" gepriesen, obgleich derselbe nicht umhin kann, dem Verfasser selbst in wesentlichen Punkten entgegenzutreten.

Im Gegensatz zum Realisten ist Gottschall der ästhetischen Kritik nicht nur theoretisch kundig, sondern auch in ihrer Handhabung seit langer Zeit geübt. Ihm fehlt es keineswegs an der richtigen Methode, und auch seine Kenntniss Shakespeare's dürfte die des Realisten übertreffen. Die über das Maass hinausgehende Heftigkeit, mit welcher er gegen den Shakespeare-Cultus zu Felde zieht, fliesst aus ganz andern Quellen. Sagen wir es mit Einem Worte nur gerade heraus — er fühlt sich als Concurrenten!! Shakespeare ist ihm im Wege. Es seien Stimmen laut geworden, sagt er, ohne hinzuzufügen von wem, dass „ohne Zweifel durch die unbedingte

Verherrlichung grosser, der Vergangenheit angehöriger Dichter dem gegenwärtigen Geschlecht der Raum fortgenommen werde, den es zur Entfaltung und Geltendmachung seiner eigenen Bestrebungen braucht; das concentrirte Licht, das einem solchen Unsterblichen zugewendet werde, setze nothwendig die spätern Schöpfungen in Schatten. Gerade zur Zeit Shakespeare's selbst habe man keine Abgötterei mit vergangenen Grössen getrieben (uns dünkt, weil keine da waren), sondern frisch drauf los geschaffen. Der Boden sei frei gewesen, nicht beengt durch aufgebaute Ruhmesmonumente." Weiterhin heisst es, dass, da Shakespeare's Stücke „über unsere Bühnen gehen und den deutschen Dramatikern Concurrenz machen" *(hinc illae irae!)*, die Frage über das Vergängliche und Bleibende in Shakespeare nicht bloss eine theoretische, sondern auch eine praktische Bedeutung hat. Endlich wird den Theaterintendanten Schuld gegeben, dass „der Nimbus der Classicität, die Wohlfeilheit, indem an Shakespeare keine Tantièmen gezahlt zu werden brauchen, und die Mode sie bestimmten, den Tribut, den Shakespeare der Thalia gezahlt, unserm Publikum allmählig herauszuzahlen."

Es liegt auf der Hand, dass diese Argumente mit gleichem Rechte wie gegen Shakespeare, so auch gegen unsere eigenen Klassiker, gegen Lessing, Göthe und Schiller geltend gemacht werden können. Auch ihre Ruhmesmonumente beengen das Feld für die heutigen Bühnendichter; auch an sie brauchen die Theaterdirektoren keine Tantièmen zu zahlen; auch sie müssen mithin die Klagen der gegenwärtigen Dramatiker über eine „unberechtigte (!) Concurrenz" hervorrufen. Also fort mit ihnen vom Repertoir, fort zu den Todten, nur die Lebenden haben Recht. Vivat Frau Birch-Pfeiffer und Genossen!

Der Verfasser ist jedoch nicht zufrieden damit, Shakespeare von der Bühne zu weisen, sondern ergeht sich in nicht minder ungerechter Schmähung gegen die Shakespeare-Philologie, - wenn uns dieser Ausdruck gestattet ist. Das gegenwärtige Jahrhundert, meint er, habe damit begonnen, „Shakespeare-Nüsse zu knacken", was „eine den Scharfsinn übende, dilettantische Beschäftigung" sei. Das handwerksmässig betriebene Studium Shakespeare's sei eine neue philologische Einseitigkeit, während sich die Philologie bereits in ein unermessliches Detail nach allen Seiten hin verzettele. Es fehle dieser Alterthümelei, die überall nach Schätzen grabe und froh sei, wenn sie Regenwürmer finde, noch der glückliche Zufall, dass irgend ein Pfahlbaudichter entdeckt werde, in dessen Runen sie sich vertiefen könne. Eine Gesellschaft, die zusammentrete, um sich über Shakespeare-Lesarten zu unterhalten oder um dicke Bücher über

allerlei Shakespeariana zu veröffentlichen, sei bei aller Textaufhellung im Lichte der Gegenwart betrachtet nur ein neuer Obscurantismus. Er verwarnt die Shakespeare-Gesellschaft ernstlich, sich nicht „in ein Brutnest philologischer Conjecturenjäger zu verwandeln, welche alljährlich mit einigen neuen glücklich getroffenen Lesarten in der Jagdtasche die Bewunderung des Publikums herausfordern". Der Herr Verfasser mag uns entschuldigen, allein uns scheint eine glücklich getroffene Emendation oder Erklärung der Sache förderlicher und eines Vorstandsmitgliedes der Shakespeare-Gesellschaft würdiger zu sein als sein ganzer Aufsatz. Was meint der Verfasser dazu, dass bereits zahlreiche Emendationen so sehr in Fleisch und Blut des Shakespeare-Textes übergegangen sind, dass nur noch die Gelehrten vom Fach ihre Herkunft kennen?

Wenn nun aber Shakespeare als Tantièmenräuber auf der Bühne nicht mehr geduldet werden soll und die Shakespeare-Philologie nichts als ein neuer Obscurantismus ist, welche Geltung hat dann Shakespeare überhaupt noch für unsere Zeit? Soll er vielleicht unseren Gebildeten zur Lesung empfohlen oder wenigstens gestattet werden? Aber gegen eine solche Concurrenz könnten sich am Ende unsere Romanschreiber mit nicht geringerem Rechte erheben als die Bühnendichter gegen die Aufführung Shakespeare's. Auch würde ein solches gebildetes Lesen ohne Zweifel auf der einen Seite bald zum gelehrten Studium verlocken, während es auf der andern dahin drängen würde, sich den Dichter durch die sinnliche Darstellung verlebendigt zu sehen, was doch beides verpönt ist. Nur Ein Feld ist übrig, welches der Verfasser nicht abgeschnitten hat, das ist die ästhetische Kritik, oder wie er sich ausdrückt, das „ästhetisch-dramaturgische Charakterbild". Vielleicht gedenkt er, da er in den bisher grössten Leistungen auf diesem Gebiete nur den „Bankerott der Kritik" erkennt, hier selbst noch Lorbeeren zu ernten, wozu er in der That durch seine Auffassung Shylock's bereits einen beachtenswerthen Anfang gemacht hat. Er erblickt in ihm nämlich eins der „verrücktesten Scheusale in einer eben so unnatürlichen als widerwärtigen Fabel", einen „blutdürstigen Bajazzo, in welchem der Dichter zur Freude der Gründlinge im Parterre das auserwählte Volk lächerlich machte".

Die ästhetische Kritik Shakespeare's ist ohne Zweifel vollkommen berechtigt, und es kommt uns nicht in den Sinn, ihr zu nahe treten zu wollen. Allein die Darstellung Shakespeare's auf der Bühne und die philologische Behandlung seiner Werke sind an und für sich nicht minder berechtigt und für den gewissenhaften Aesthe-

tiker obenein unentbehrliche Hülfsmittel. Der Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft vereinigt in sich, wie Gottschall hervorhebt, Vertreter der schönen Literatur, Aesthetiker und Philologen, um von den begeisterten Freunden des Dichters abzusehen deren Beschäftigung mit ihm weder in das rein literarische, noch in das gelehrte Gebiet fällt, die aber dessenungeachtet der Sache mit nicht geringerem Eifer und Nutzen dienen. Weit entfernt, sich feindlich gegenüber zu stehen, sind diese verschiedenen Richtungen recht eigentlich auf ein harmonisches Zusammenwirken angewiesen; sie ergänzen eine die andere und können sich gegenseitig nicht entbehren, wenn sie nicht in unfruchtbare und zu falschen Ergebnissen führende Einseitigkeit ausarten sollen. Nur muss, nach Lessing's goldener Regel,

— der Knorr den Knubben hübsch vertragen;
Nur muss ein Gipfelchen sich nicht vermessen,
Dass es allein der Erde nicht entschossen.

Die Zusammengehörigkeit der genannten drei Faktoren lässt sich jedoch nur dann in das rechte Licht stellen, wenn wir die umfassendere Frage nach dem Verhältniss Shakespeare's zur Gegenwart überhaupt zu lösen versuchen. Eine solche Untersuchung ist insofern keine erfreuliche Arbeit, als es schwer ist *proprie communia dicere*. Fast alle Argumente, die wir in's Feld zu führen vermögen, sind keine von uns ausgehobenen Rekruten, sondern gediente Veteranen. Dadurch wird zwar der Sieg erleichtert, aber das Verdienst und der Ruhm, die Armee selbst herangebildet zu haben, geht verloren. Uns auf Gervinus und Ulrici zu stützen, wollen wir jedoch absichtlich vermeiden, da die Gegner einmal das Todesurtheil über sie gefällt haben. Nur Schlegel können wir uns nicht enthalten hier und da heranzuziehen, um so mehr als er gegenwärtig einer unverdienten Nichtbeachtung anheimgefallen zu sein scheint.

Mag es immerhin ein Gemeinplatz sein, dass der Dichter ein Kind seiner Zeit ist, so ist es doch ein sicherer Ausgangspunkt, in welchem sich die verschiedensten Richtungen begegnen. Im Dichter pulsirt das gesammte geistige Leben, das Denken und Fühlen seiner Zeit; die politischen Kämpfe und Strebungen, die religiösen Anschauungen und Speculationen, die gesellschaftlichen Interessen, selbst die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung spitzen sich in ihm zum höchsten und edelsten Ausdruck zu. Dem entsprechend findet er auch bei seiner eigenen Zeit das allgemeinste und unmittelbarste Verständniss. Die tausend Fäden, die Ein Tritt regt, die tausend Verbindungen, die Ein Schlag schlägt, liegen zunächst in

seiner eigenen Zeit. Allein der ächte Dichter hat bekanntlich etwas Prophetisches an sich; er fühlt den Zug seiner Zeit, der in dieser selbst noch als dunkle Ahnung schlummert, heraus, seine Sehergabe zeigt ihm den Pfad, auf den die geistige Entwickelung hindrängt, und mit der Leuchte der Dichtkunst schreitet er der Zeit voran. So kann es sich ereignen, dass er erst von einer Folgezeit richtiger gewürdigt und in seiner Bedeutung tiefer erfasst und verstanden wird als von seiner eigenen. Selbst der Epiker, welcher gleich dem Greisenantlitz des Janus seinen Blick in die Vergangenheit versenkt und uns die Wege aufzeigt, die unser Geschlecht vor Jahrhunderten gewandelt ist, weist uns durch den Gegensatz wenigstens mittelbar auf das noch vor uns liegende Stück Weges hin. Diese rückwärts gewandte Physiognomie des Epikers möchte, beiläufig bemerkt, auch mit der kurzen Lebensdauer der Kunstepen in Zusammenhang stehen, wie sie beispielsweise an den vielbelobten, aber wenig gelesenen Schöpfungen Milton's und Klopstock's zu Tage getreten ist, um von Werken zweiten Ranges wie die Noachide, Donatoa, Tunisias u. a. zu schweigen. Die Stellung des Volksepos ist einigermassen abweichend; bei ihm haben wir es nicht mit einer bewusst zurückblickenden Dichterpersönlichkeit zu thun, sondern mit dem in freier Naivität dichtenden und mythenbildenden Volksgeiste selbst, dem die Idee von einer stetig fortschreitenden Entwickelung des Menschengeschlechtes noch nicht aufgegangen ist. Der langlebigste Dichter ist augenscheinlich der Dramatiker; ihm ist die hohe Aufgabe gestellt, in der Tragödie die ewigen Ideen und die sittlichen Probleme, welche die Menschenbrust heute wie vor tausend Jahren bewegen, zur Darstellung zu bringen und im Lustspiele der menschlichen Natur und Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten. Allerdings sind auch die sittlichen Ideen von der allgemeinen Weltbewegung nicht ausgeschlossen; allein ihr Weiterrücken wird wie das der Fixsterne dem Auge erst nach Jahrhunderten erkennbar. Wäre es dem Tragiker möglich, das Ewige festzubannen und in eine ewige Form zu kleiden, so würde er von Geschlecht zu Geschlecht fortleben wie bei seinem eigenen. Aber seine Sprache und Kunstform sind dem unerbittlichen Gesetze der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit unterworfen, und auch er verfällt schliesslich jenem gelehrten Prozess, der uns das Verständniss der Vergangenheit vermittelt. Dass Lustspiele bei weitem schneller veralten als Trauerspiele, ist in ihrem Wesen so tief begründet, dass über die Thatsache selbst kein Streit sein kann. Das Lustspiel steht auf dem Boden des gesellschaftlichen Lebens, es schildert die gesellschaftlichen Zustände mit ihren

Moden, Thorheiten und Auswüchsen, und hier gilt im vollsten Maasse der Satz des alten Weisen, dass Alles fliesst. Die einzige Schwierigkeit liegt nur in der Anwendung dieser allgemeinen Sätze auf den einzelnen Fall, in der Beantwortung der Frage, wann ein bestimmtes Stück als veraltet, d. h. als nicht mehr dem unmittelbaren, nicht philologisch vermittelten Verständniss und Genuss zugänglich zu betrachten ist. Wir bewegen uns dabei freilich in einer Art von fehlerhaftem Cirkel, indem wir antworten können: so lange die Gebildeten eben einer künstlichen Vermittlung des Verständnisses und Genusses eines Dichtwerkes nicht bedürfen, so lange ist dasselbe nicht als veraltet anzusehen. Kleine Beihülfen in der Bühnenbearbeitung und Inscenirung — denn die theatralische Darstellung ist eben der unmittelbarste Genuss einer dramatischen Dichtung — sind dabei nicht ausgeschlossen, und wir werden auf diesen Punkt zurückzukommen haben. Der Kern der Frage ist der, dass ein Verständniss ohne gelehrte Vermittlung so lange möglich ist, als die religiösen, politischen, intellektuellen und ästhetischen Grundlagen, auf denen die Werke eines Dichters beruhen, keine wesentliche oder begriffliche Umgestaltung erlitten haben.

Machen wir uns an einem Beispiel deutlich. Wir brauchen nicht bis zur Sakuntala und Urwasi zurückzugreifen, um uns in eine fremde, nicht unmittelbar verständliche Welt versetzt zu sehen. Auch der uns zeitlich wie räumlich näher liegende geistige Boden, auf dem die griechische Tragödie erwachsen ist, ist uns ein so fremder geworden, dass wir uns nicht ohne gelehrte Führung auf demselben zurecht zu finden vermögen. Der griechische Polytheismus, die politischen wie die gesellschaftlichen Zustände des Landes, die dramatische Kunstform wie die Einrichtung der Bühne — alles gehört einem Kulturstadium an, für welches unsere Gebildeten keine Fühlfäden des Verständnisses noch der Sympathie mehr besitzen, und in dem sich nur die Gelehrten heimisch fühlen. In welchem Lichte muss unserem Theaterpublikum der Altar auf der Bühne — „auf dem Theater sogar sprachen die Griechen zu Gott", wie Platen schön sagt — und der Chor erscheinen? Wie kann es von einer auf drei oder vier Personen zugeschnittenen Handlung oder von den Botenberichten über die Katastrophe ergriffen und — nach Aristoteles' Lehre — zu Furcht und Mitleid bewegt werden? Wie sehr namentlich die der griechischen Tragödie zu Grunde liegende Schicksalsidee unserm modernen Bewusstsein widerstrebt, hat sich deutlich an den Versuchen unserer eigenen Schicksalsdichter gezeigt. Selbst ihre unbestreitbare dichterische Begabung ist nicht im Stande ge-

wesen, diese antike Weltanschauung in unserer Literatur einzubürgern. Die Aufführung der Antigone zu Potsdam war demgemäss nichts als ein antiquarisches Curiosum und ohne die vermittelnde Mendelssohn'sche Musik würde die erhabene und herrliche Poesie des grössten griechischen Tragikers völlig kalt und spurlos an uns vorübergegangen sein, soweit nicht die Sitze des Theaters mit Gelehrten gefüllt waren[1]). Von dem antiken Lustspiele wollen wir gar nicht sprechen; hier ist die Kluft noch unendlich grösser, und wir zweifeln, ob es selbst dem ausschweifendsten Romantiker beikommen würde, uns durch eine theatralische Wiederbelebung der Wespen oder der Wolken zu erheitern. Platen hat in seiner Nachahmung der Aristophanischen Komödie ihr mit richtigem Takte und unverkennbarem Geschick einen modernen und nationalen Inhalt gegeben. Dessenungeachtet sind seine Gabel und sein Oedipus zwar dramatische Dichtungen, aber keine wirklichen modernen Dramen; sie sind nichts weniger als aufführbar und schliessen wie ihre antiken Vorbilder das Geheimniss ihres Verständnisses und ihrer Würdigung nur den Gelehrten auf. Selbst die metrischen Zauber ihrer Sprache sind nur für die Kenner erfassbar.

Nicht viel anders als mit der altklassischen steht es mit unserer eigenen mittelalterlichen Poesie. Erst wirkliches Studium giebt uns den Schlüssel zu dem Sinn und den Schönheiten der Nibelungen oder der Minnesinger. So beruht beispielsweise die Fabel im Armen Heinrich auf den Schrecknissen der uns bis auf den Namen fremd gewordenen Miselsucht wie auf dem Glauben an Heilmittel, welche heut zu Tage selbst aus dem Bereich des crassesten Aberglaubens verschwunden sind, und deren Anwendung mit unsern gegenwärtigen Rechtsbegriffen völlig unvereinbar ist. Es war daher ein augenscheinlicher Missgriff Longfellow's, dass er diesen Stoff in seiner Goldenen Legende von neuem bearbeitet hat; denn wenn derselbe schon uns Deutschen ein unverständlicher und widerstreben-

---

[1]) Wir können diese Behauptung des geehrten Verfassers nicht unterschreiben. In München wenigstens haben wir andere Erfahrungen gemacht: hier war nicht blos bei den Aufführungen der Antigone, sondern auch bei denen des Oedipus auf Kolonos das grosse Haus immer bis auf den letzten Platz gefüllt. Eine ähnliche Wirkung wird sicher die Elektra des Sophokles bewähren, deren Aufführung in Aussicht gestellt ist. Anders verhält es sich mit der Aristophanischen Komödie, die entschieden nicht mehr für unsere Zeit passt und deren Nachahmung durch Platen schon deshalb unglücklich ausfallen musste, weil Platen zu einem Lustspieldichter so ziemlich Alles, und vor Allem der Witz fehlte. D. R.

der geworden ist, so darf er natürlicher Weise in Amerika und England noch viel weniger auf nationale Erfassung und Theilnahme rechnen. Es versteht sich, dass wir dabei immer wieder von demjenigen Theile der Nation absehen, welcher durch gelehrte Erziehung die Kenntniss dieser verschiedenen Kulturperioden und damit die Fähigkeit erworben hat, sich in dieselbe hineinzudenken und hineinzufühlen. Wir Deutschen namentlich sind bekannt wegen der kosmopolitischen Leichtigkeit, mit welcher wir uns in alle poetischen und andern Voraussetzungen und Standpunkte hineinzuleben verstehen; unser geistiges Auge vermag sich allen Sehweiten anzupassen, und unser Herz schlägt in allen poetischen Zonen mit gleicher Wärme.

Für Shakespeare bedürfen wir jedoch nur ein Minimum dieses Talentes. Hier ist die Sachlage eine ganz andere als bei den Dichtern des klassischen Alterthums oder des Mittelalters. Wir leben noch in derselben Kulturperiode wie Shakespeare. Shakespeare steht an der Schwelle der neuen Zeit, und sowohl die äusseren wie die inneren Bedingungen, aus denen er hervorgegangen ist, sind unsern eigenen Zuständen noch keineswegs so unähnlich, als dass wir an seine Poesie nur durch gelehrte Vermittelung hinanzureichen vermöchten, eine wie grosse Bedeutung wir auch für diese in Anspruch nehmen mögen. Einiger Unterschied muss allerdings für die Tragödien, die Historien und die Lustspiele zugestanden werden — doch davon nachher. Shakespeare lebte wie wir in einem beschränkt monarchischen Staate, und sogar der Kampf zwischen absoluter Königsgewalt und der in vollständiger Unantastbarkeit gesicherten Volksberechtigung war noch keineswegs ausgetragen — wie bei uns. Das Volk war aber durchdrungen von Liebe zum Vaterlande wie zur Freiheit und verlangte nach thatkräftiger Mitwirkung an der Leitung seiner Geschicke und der Verwaltung der Staatsangelegenheiten — wie bei uns. Dieser Volksgeist spiegelt sich auch in Shakespeare's Werken ab, und es giebt kaum einen Dichter, welcher der begeistertsten Vaterlandsliebe einen unsterblicheren Ausdruck geliehen und das politische Ringen und Kämpfen des Volkes mit hellerem und umfassenderem Ueberblick poetisch verklärt hat. Shakespeare stimmt ferner mit unsern religiösen Anschauungen überein. Er ist ein protestantischer Dichter, denn die verblendeten Versuche, ihn zu einem Katholiken zu stempeln, müssen als völlig abgethan betrachtet werden und sind namentlich von Bernays im ersten Jahrgange dieses Jahrbuches ein für allemal glänzend widerlegt. Gleich der überwiegenden Mehrheit unserer heutigen gebildeten

Stände hält sich aber Shakespeare von der dogmatischen Auffassung der Religion fern; Theologie und Kirchenlehre sind ihm gleichgültig, wenn nicht widerstrebend. Der Schwerpunkt seiner Religion liegt vielmehr in der Sittlichkeit, und seine Sittlichkeitslehre ist so umfassend, so erhaben und geläutert, so ächt menschlich, dass sich die vorurtheilsfreien Anhänger aller Religionsbekenntnisse in ihr vereinigen können. Der Aberglaube, den der Dichter so meisterhaft poetisch zu verwerthen verstanden hat, ist durchaus volksthümlich und unser eigenes Fleisch und Blut; er ist auch für uns noch nicht gänzlich vergessen, zum mindesten uns nicht widerstrebend oder unsern Genuss an des Dichters Werken beeinträchtigend.

Derjenige Punkt, in welchem der Abstand zwischen uns und Shakespeare am grössten sein dürfte, ist ohne Zweifel die seit seiner Zeit vor sich gegangene Entwickelung und Anwendung der Wissenschaft. Shakespeare hatte allerdings noch keine Ahnung von Sanskrit und comparativer Philologie oder von dem Aufschwunge der Naturwissenschaften, so wenig wie von Dampfschiffen und Eisenbahnen, Telegraphen und Jacquardstühlen. Aber welche Bedeutung haben diese im Reiche der Poesie? „Mit Chemie, mit Mechanik, mit Manufakturen, mit Land- und Staatswirthschaft macht man keine Gedichte," sagt schon Schlegel (Sämmtl. W. 6, 169). Es ist keine Frage, dass Shakespeare, wenn auch kein Gelehrter, doch auch in Bezug auf seine allgemeine Bildung und seine Kenntnisse auf der Höhe seiner Zeit stand und, wie bereits bemerkt, nichts weniger als unwissend war, wie Rümelin ihn darstellen möchte. Von seinem umfassenden und grossartigen historischen Sinne zu sprechen, hiesse nach dem, was namentlich Gervinus darüber gesagt hat, Eulen nach Athen tragen. Den eigensinnigen Zweiflern empfehlen wir namentlich eine Vergleichung zwischen Shakespeare's Römerdramen und Addison's Cato, obwohl bei absichtlich Blinden auch dieses Mittel nicht verfangen dürfte. An äusserlichen Kleinigkeiten, wie die, dass im Julius Cäsar die Uhr schlägt, darf man freilich so wenig wie an den bekannten geographischen und chronologischen Schnitzern — die böhmische Küste u. dgl. — Anstoss nehmen. Wer, wie Rümelin, diese Dinge dem Dichter zum Vorwurf macht, beweist nur, dass er den Kern nicht von der Schale zu sondern vermag[1]). Es darf dabei nicht ausser Acht gelassen

---

[1]) Ich kann nicht unterlassen, hieran zwar nicht eine *oratio*, aber doch eine *notula pro domo* zu knüpfen. Rümelin nimmt S. 89 u. a. grosses Aergerniss an dem Widerspruche, der darin liegen soll, dass Hamlet von dem

werden, dass diese *licentia geographica et historica* — denn es ist entschieden eine Licenz und nicht eine Unwissenheit — hauptsächlich in der Mährchenwelt der Lustspiele ihre Stelle hat, sowie dass bei etwaigen heutigen Aufführungen sich Manches davon mit leichter Hand beseitigen lässt, damit auch peinlichen Geistern kein Anstoss gegeben werde. Auf keinen Fall stehen Shakespeare's Vorstellungen und Kenntnisse von Welt und Erde im Widerspruch mit den unsrigen, etwa wie die homerische Weltkunde. Durch die Entdeckung von Amerika war der Ausschlag für den gegenwärtigen Stand unserer Erdkunde, soweit sie für die Poesie in Betracht kommt, gegeben, und wir vermögen auch in dieser Beziehung keine Gründe zu entdecken, warum Shakespeare veraltet oder für unsere Gebildeten ungeniessbar sein sollte. Noch Niemand hat an Schiller's sieben Kurfürsten Anstoss genommen, die sich wie die sieben Planeten um die Sonne stellen, obwohl wir heutzutage beinahe neunzig Planeten kennen; warum sollen wir Shakespeare geringere Nachsicht angedeihen lassen?

Von grösserem Belange, als diese Dinge, sind Shakespeare's Kunstform und seine Bühne. Dass schon die Kunstform hinreichend ist, uns den Geschmack an Werken der dramatischen Poesie zu verleiden, beweisen die französischen Tragiker. Ihre Zwangsjacke der aristotelischen Einheiten und das ermüdende Einerlei ihrer Alexan-

---

unbekannten Lande spricht, von dem Niemand zurückkehrt, während er doch eben erst seines Vaters Geist gesehen hat. Prof. Hebler in seinen jüngst erschienenen Aufsätzen über Shakespeare S. 148 meint, man brauche bloss zu unterscheiden zwischen gespenstischer und leibhafter Wiederkehr, und der Widerspruch sei gehoben. Diese Lösung ist mindestens sehr ungenau gefasst. Der Tadel des angeblichen Widerspruches selbst ist bereits 100 Jahre alt, und es sind mehrfache Versuche zur Beseitigung desselben gemacht worden, von denen Rümelin entweder keine Kenntniss besitzt oder die er absichtlich verschweigt. Für den zutreffendsten halte ich noch immer den in meinem Hamlet S. 185 vorgeschlagenen. Prof. Hebler erörtert S. 99 fg. auch ausführlich das Verhältniss des Belleforest zu der prosaischen *Hystorie of Hamblet* und kommt, theilweise genau aus den von mir S. XVI. und 267 angeführten Gründen, zu dem meines Wissens zuerst von mir gezogenen Schlusse, dass der *Hystorie of Hamblet* bereits eine dramatische englische Bearbeitung vorangegangen sei. Nur darin weicht er von mir ab, dass er noch an den sogenannten Vor-Shakespeare'schen Hamlet glaubt, dessen Existenz er sogar für ausgemacht erklärt (S. 102). In seiner Vorrede S. IV. bemerkt Prof. Hebler, dass er um der Kürze willen seine zahlreichen Vorgänger nicht so oft genannt habe, als er sonst gern gethan hätte; manche hätten ihm aber auch nicht zu Gebote gestanden. Zu welcher dieser beiden Kategorien ich gehöre, vermag ich natürlich nicht zu sagen.

driner würde an sich schon genügen, um sie von unserer heutigen Bühne auszuschliessen, selbst wenn nicht der bei Weitem gewichtigere Mangel an nationalen Stoffen und nationalem Sinne, an psychologischer Vertiefung der Charaktere und an Entwickelung der Handlung hinzuträte. Wie anders Shakespeare. An die Stelle der schlecht verstandenen und schlecht angewandten aristotelischen Einheiten hat er bekanntlich die höhere, innerliche Einheit der Idee gesetzt, womit unsere heutige Auffassung vom Wesen eines dramatischen Kunstwerkes noch vollständig übereinstimmt. Auch das Auf- und Absteigen der Handlung durch die fünf Akte und das Spiegelbild der Gegenhandlung, welches er die Haupthandlung werfen lässt, gelten noch heute für wesentliche Erfordernisse und Schönheiten des Dramas. Anstatt des gereimten Alexandriners bedient er sich des Fünffüsslers, und wir wüssten nicht zu sagen, welcher Vers sich auch bei uns besser für die dramatische Poesie eignen möchte als dieser, der von der Sprache des täglichen Lebens bis hinauf zum höchsten Gedankenfluge jeder Stimmung und jedem Gefühl Ausdruck zu leihen fähig und überdies wie kein andrer den Uebergang zu den prosaischen Partien Shakespeare's zu vermitteln geeignet ist. Es ist wahr, dass die Mischung von gebundener und ungebundener Rede und Hand in Hand damit die Mischung des Tragischen und Komischen den strengen Anforderungen, welche die Poetik an ein vollendetes Kunstwerk zu stellen hat, nicht entsprechen mag, und dass die moderne Tragödie, wenn in ihr nach Vischer's Ausspruch Shakespeare's Stil durch wahre und freie Aneignung des Antiken geläutert werden soll, diese Freiheit wird beschränken müssen; allein Shakespeare hat uns so an sie gewöhnt, dass wir keinen Anstoss daran nehmen, sondern auch hier die Hand des gewaltigen, bahnbrechenden Künstlers erkennen, welcher diese Abweichung von der strengen Regel zur Charakteristik von Personen und Ständen zu benutzen verstanden hat. Ein andrer Punkt, über welchen öfters und, wie Schlegel (6, 322) hinzusetzt, mit Recht Klage geführt worden ist, ist der häufige und springende Scenenwechsel, welcher für Shakespeare's Publikum wenig Störendes hatte, da auf seiner Bühne der Scenenwechsel bekanntermassen eigentlich nur dem Namen nach vor sich ging. Es mag sein, dass dieser Wechsel unsere Aufmerksamkeit bisweilen stärker in Anspruch nimmt als wir gewohnt sind, wie denn Shakespeare überhaupt in Bezug auf das Ineinandergreifen und die Motivirung des Einzelnen den Zuschauern manches zur Ergänzung überlässt und auf ihre eindringende Aufmerksamkeit rechnet. Dass man in dem Verlangen

einer sorgfältigen Motivirung auch zu weit gehen könne, giebt Gottschall selbst zu (Bl. f. lit. U. 1856, S. 165). Shakespeare's Stücke sind allerdings auf nichts weniger berechnet als auf die Denkfaulheit des Verdauungsschlafes, und wir würden uns nur ein Armuthszeugniss ausstellen, wenn wir, in unserm Verständniss obenein durch den modernen Bühnenapparat unterstützt, den Anforderungen des Dichters hierin weniger Genüge leisten sollten als seine Zeitgenossen. Beiläufig bemerkt, erblicken wir hierin auch ein Argument, wenn es dessen bedürfte, gegen die von Rümelin breitgetretene Behauptung, dass Shakespeare nur für die lüderliche adlige Jugend auf der einen und für den süssen Pöbel auf der andern Seite gedichtet habe. Was übrigens Shakespeare's Bühne anlangt, so widerspricht sie, trotz des unendlichen Abstandes ihrer immerhin halbbarbarischen Dürftigkeit gegen unsere scenische Ueberfülle und Ueberbildung, in ihrem Begriffe und Wesen keineswegs dem heutigen Theater. Sie ist eben der Ort, wo die Handlung sich abspielt, gleichviel ob in oder ausser dem Hause, in welchem Lande oder gar auf welchem Meere, und sie ist nicht wie bei den Griechen an den der Gottheit geweihten Vorplatz des Hauses oder wie bei den französischen Klassikern an das Vorzimmer (oder höchstens den Saal) des Palastes gebannt. Sie bestand auch nicht, wie die Bühne der französischen Mysterien, aus einem unabänderlichen, symbolischen Aufbau von Hölle, Erde und Himmel mit Seitengerüsten für die augenblicklich unbeschäftigten Darsteller[1]). Diese Bühnen sind von der unsrigen begrifflich verschieden; diejenige Shakespeare's ist es nicht. Shakespeare's Scene folgt wie die unsrige der Handlung, während bei den Griechen und Franzosen die Handlung an die Scene gebunden war und sich ihr anzupassen hatte.

Der Gang unserer Betrachtung führt uns jetzt auf dasjenige Feld, auf welchem vielleicht die meisten und heftigsten Vorwürfe und Angriffe gegen Shakespeare erhoben worden sind, wir meinen seine künstlerische Behandlung der Stoffe und das sprachliche Gewand, in das er sie gekleidet hat, seine Diction. Hier hat man ihm übertriebenes Pathos, Vorliebe für das Grelle und Grässliche, Unzüchtigkeit der Rede und des Scherzes, euphuistische Witzhascherei u. a. Schuld gegeben. Unsere Absicht ist es keineswegs, diese Seiten der Shakespeareschen Dichtweise zu rechtfertigen und ihnen die richtige Stellung im Organismus seiner Poesie anzuweisen — das haben bessere Männer vor uns mit unwiderleglichem Erfolge

[1]) *Demogeot, Histoire de la Littérature Française p.* 226 *sq.*

gethan. Unsere Aufgabe ist lediglich, zu untersuchen, ob hierdurch eine Ungeniessbarkeit Shakespeare's für unsere Gebildeten bedingt wird und ob hier der Richterspruch, dass er veraltet sei, gefällt werden müsse. Geben wir einmal zu, dass diese Vorwürfe ein gewisses Maass der Begründung besitzen. Mag sein, dass Shakespeare's Pathos an einzelnen Stellen (aber auch nur an einzelnen Stellen) übergewaltig ist und sich in Schwulst und Dunkelheit verirrt; mag sein, dass unser zarter oder schwächer besaitetes Nervensystem sich entsetzt von dem Augenausreissen Gloster's auf der Bühne abwendet und bei Shylock's Messerwetzen erbebt; zugegeben, dass unser feineres Anstandsgefühl — nicht unsere höhere Sittlichkeit — durch den zotenhaften Ton der damaligen, keineswegs Shakespeare allein angehörigen Unterhaltung beleidigt wird; zugegeben endlich, dass die Wortspiele und Witzgefechte wenigstens in dieser Ausdehnung unserm Geschmacke nicht mehr zusagen. Aber alles das trifft noch nicht den Kern der Shakespeareschen Poesie, und es hiesse das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn wir sie deshalb verwerfen und das Verdammungsurtheil über sie aussprechen wollten. Schlummert doch bisweilen auch der gute Homer. Hier ist vielmehr das Feld, wo der heutige Bühnenbearbeiter einzutreten und Shakespeare's Eigenheiten — oder vielmehr die Eigenheiten seiner Zeit — mit dem heutigen Zeitgeschmacke auszugleichen hat. Er mag, ja er muss, das Augenausreissen hinter die Scene verlegen und von einem Boten berichten lassen; er mag die Zoten streichen und die Wortspiele und Witzgefechte auf ein entsprechendes Maass zurückführen. Es wird damit dem Shakespeare nicht anders angerichtet als unsern eigenen Dramatikern, als Göthe und Schiller, von denen uns ja auch nur einmal als Curiosum ein Stück unzugerichtet vorgeführt wird. Ob es rhetorische oder euphuistische Längen, politische oder zotige Anstössigkeiten sind, welche vom Dramaturgen oder Regisseur als nicht zeit- oder bühnengemäss beseitigt werden, das ist von diesem Standpunkte aus einerlei. Nur Eins möchten wir dabei den Dramaturgen dringend an's Herz legen, dass sie nämlich lieber zu wenig als zu viel thun und stets der grossen Darsteller und Bühnenkenner Garrick und F. L. Schröder eingedenk sein mögen, welche Shakespeare auf der englischen und deutschen Bühne wieder eingebürgert und im Verlaufe ihrer Aufführungen sich den Originalen stetig genähert haben. Damit stimmen auch Schlegel's ausdrückliche Ansichten überein. „Lege doch Niemand," so äussert er sich 6, 253, „Hand an Shakespeare's Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern:

es bestraft sich immer selbst.“ „Mir scheint,“ so bemerkt er bei einer andern Gelegenheit 6, 272, „bei Shakespeare durchaus keine Veränderung zulässig, ausser einigen geringen Auslassungen, die der Zeitgeschmack erfordert.“ Geneigt, wie wir sind, zu Gunsten des Zeitgeschmackes einen Schritt weiter zu gehen, können wir doch die Frage nicht abweisen, ob es denn eine so ausgemachte Sache ist, dass bei einer Discrepanz zwischen Shakespeare und dem heutigen Publikum das letztere überall und immer in seinem Rechte ist, und dass sich Shakespeare ihm unbedingt anbequemen muss. Der umgekehrte Fall hat nicht mindere Berechtigung. Shakespeare, der König aller Dichter, hat ein königliches Recht darauf, dass sich die Nachwelt in ihn hineinlebt, auch da, wo die augenblickliche Geschmacksrichtung ihm entgegenläuft. In den Shylock z. B. kann man sich bei gutem Willen recht wohl hineindenken, und das Messerwetzen geht nicht weiter über das gewöhnliche Maass des Tragischen hinaus als Tell's Apfelschuss. Allerdings sind diese Situationen insofern verschieden, als Shylock darauf ausgeht, an seinem Feinde eine fast an Mord streifende Rache zu üben, während Tell im Vertrauen auf seine Geschicklichkeit sich überzeugt hält, dass er seinem Kinde kein Haar krümmen werde. Shylock's grässliches Vorhaben wird jedoch für den Zuschauer dadurch gemildert, dass es vor versammeltem Gerichtshofe vor sich geht; wir haben die Beruhigung, dass die waltende Justiz den Ingrimm des blutdürstigen Wucherers in Schranken halten werde. Im Tell hingegen zittern unsere Nerven vor Furcht, dass die leiseste Zuckung des von den widerstrebendsten Empfindungen bestürmten Vaters „in jenes Augenblickes Höllenqualen“ den Pfeil in das Haupt des eigenen Kindes ablenken könne. Offenbar thut hier auch die Gewöhnung das Ihrige; mit dem Motiv des Apfelschusses sind wir von Kindheit auf vertraut, und es hat daher für uns sein Grässliches verloren. In derselben Lage waren aber Shakespeare's Zeitgenossen bezüglich der Fabel von der Verpfändung des Pfundes Fleisch, und ihnen möchte vielleicht der Apfelschuss als das Grellere erschienen sein, wenn er ihnen in einem fremden Dichter entgegen getreten wäre. Sie waren freilich ein starknerviges Geschlecht.

Bei dem Hineindenken in Shakespeare kommt uns noch ein Umstand zu Statten, dass nämlich manche dramatische Figuren und Motive, obwohl im Leben ausgestorben, uns doch durch ununterbrochene Ueberlieferung völlig geläufig bleiben. Schon Schlegel hat es hervorgehoben (6, 216), dass es namentlich komische Motive

giebt, die sehr alt sind, ohne je veralten zu können, und vom Hanswurst bemerkt er (6, 404), dass er als allegorische Person unsterblich ist und unversehens in irgend einer gravitätischen Amtskleidung wieder zum Vorschein kommt, wenn man ihn noch so sicher begraben zu haben glaubt. Noch Niemand hat dem entsprechend an der Figur des Narren bei Shakespeare Anstoss genommen, wenngleich wir ihn nur vom Hörensagen kennen. Der Kreis unserer poetischen Erfahrung reicht eben räumlich und zeitlich weiter als der unserer Lebenserfahrung, eine Thatsache, die keineswegs bloss zu Shakespeare's Gunsten geltend gemacht werden soll, sondern die sich schon zu Shakespeare's eigener Zeit hinlänglich bewährt hat. So ist es, um nur Ein Beispiel anzuführen, allbekannt, dass die Blutrache in der Elisabethanischen Periode ein von den Tragikern vielfach bearbeitetes, ja geradeswegs ein Lieblingsthema war, trotzdem das englische Publikum keine andere als eine poetische Vertrautheit damit besass.

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen, so führen uns alle Erwägungen dahin, dass wir im Wesen der Shakespeare'schen Poesie Nichts zu entdecken vermögen, was sie für unsere Zeit veraltet oder für unsere Bühne ungeeignet erscheinen lassen könnte. Vielmehr weist Alles darauf hin, dass wir uns in allem Wesentlichen noch in voller Uebereinstimmung mit Shakespeare befinden, und dass seine grossen Dramen für die heutige Aufführung nur in verhältnissmässig unbedeutenden Nebendingen die vermittelnde Hand des Dramaturgen erfordern. Gottschall bringt aber noch ein Argument für Shakespeare's Veraltung bei, welches nicht aus dem Wesen seiner Poesie selbst geschöpft ist; das ist Shakespeare's gegenwärtige Stellung zur Bühne seines Vaterlandes. „Die im Ganzen spärlichen Aufführungen Shakespeare'scher Dramen auf den englischen Theatern," sagt er, „beweisen zur Genüge, dass der volksthümliche Theaterdirektor des Globetheaters für die Gegenwart in England seine Volksthümlichkeit eingebüsst hat und als ein aparter Besitz der gelehrten Welt betrachtet wird." Und wenn dem so wäre, ist es nothwendiger Weise die Schuld Shakespeare's? Ist es ein Beweis, dass Shakespeare nicht mehr für die gegenwärtige englische Bühne taugt, dass sie ihn überflügelt hat? Werden etwa die Lustspiele von Farquhar und Congreve, welche Gottschall unserem Geschmacke bei weitem entsprechender findet, häufiger aufgeführt? Im Gegentheil, etwa mit Ausnahme des *Double-Dealer*, kommen sie fast gar nicht mehr zur Darstellung, und eine Bühne, die uns damit zu erfreuen gedächte, würde von unserm Sittlichkeitsgefühl in die Acht

erklärt werden. Hat Gottschall vergessen, dass Farquhar und Congreve fast das äusserste Maass der auf der Bühne aufgetretenen Sittenlosigkeit erreichen? An ihnen sieht man erst, wie sittlich und gross Shakespeare ist. Der wahre Grund, warum Shakespeare gegenwärtig nicht häufiger aufgeführt wird, liegt in der noch immer andauernden puritanischen Abwendung vom Theater, die gerade in denjenigen Ständen Englands herrscht, welche zu Trägern der Bildung und Intelligenz bestimmt sind. Bühne und Theaterbesuch gelten ihnen für nicht wohlanständig, für freigeistig, für unvereinbar mit strenger Ehrbarkeit und gottgefälligem Wandel. Von diesem Standpunkte aus wird natürlich Milton über Shakespeare gestellt, und die Dissenters sind hierin fast noch unduldsamer und verrannter als die Hochkirche. Wie kann in einer mit so dicken theologischen Dünsten geschwängerten Atmosphäre dramatische Poesie und Kunst gedeihen? Von der Oper abgesehen, die in England wie überall eine eigene Stellung einnimmt, werden allerdings die englischen Theater vorwiegend von den untern oder losern Schichten der Gesellschaft besucht, die sich natürlich mehr an Sensationsdramen, niedrig komischen Lustspielen, witzigen Blüetten u. dgl. als an Shakespeare's erhabenen Gebilden ergötzen. Innere Gründe und die Erfahrung aller Zeiten beweisen, dass dramatische Dichtung, Schauspielkunst und Theaterpublikum Hand in Hand mit einander gehen, mit einander steigen und fallen. Wie ein grosser Theil des Publikums, so wendet sich auch der Hauptstrom der englischen Poesie selbst gegenwärtig von der Bühne ab. Die Dramatiker dieser Richtung schreiben mehr für Salon und Closet als für die Bühne; sie haben ein Stubendrama geschaffen, das uns unwillkürlich an die Stubenfliege erinnert. Schauspiele, welche wirklich zur Aufführung bestimmt sind, werden ausdrücklich als *acting plays* oder *for representation* bezeichnet. Die meisten heutigen Dramatiker wollen nicht wie Shakespeare nur gesehen, sondern im Gegentheil nur gelesen sein; sie arbeiten für das unsichtbare Theater, wie es Göthe genannt hat, aber ihr unsichtbares Theater liegt nicht, wie das Göthe'sche, im Reiche der freien, sondern der unfreien Geister. Göthe überflog im Faust die wirkliche Bühne, weil sie ihm zu viele Schranken auferlegte; diese englischen Dramatiker entfliehen ihr, weil sie ihnen zu frei ist. Oft hat es den Anschein, als machten sie aus der Noth eine Tugend und schrieben nur aus Unvermögen nicht für die Aufführung. Die in England alles überwuchernde Reflexion erstickt auch die höhere dramatische Dichtung. Joanna Baillie, die bedeutendste dramatische Dichterin des gegenwärtigen Jahrhunderts, be-

deutender selbst als die Mehrzahl ihrer männlichen Mitbewerber, verdankt ihre Bildung dem Studium Shakespeare's, so sehr, dass Walter Scott sie als den wiedergeborenen Schwan vom Avon besingen konnte. Aber auch ihre Stücke, obwohl für das wirkliche Theater bestimmt, konnten auf der Bühne nicht Fuss fassen, weil die Dichterin tendentiös zu Werke ging und es ihr an der lebendigen Kenntniss der Bühne und an Verbindung mit derselben gebrach. Wie irrig von vielen englischen Dichtern das Wesen der dramatischen Poesie aufgefasst wird, beweist die Thatsache, dass Wordsworth, Southey u. a. ihre erzählenden oder reflektirenden Dichtungen durch Einmengung des dramatischen oder richtiger dialogischen Elementes zu zieren und zu erhöhen geglaubt haben.

Bei so bewandten Umständen muss man sich nicht mit Gottschall wundern, dass Shakespeare bei seinen Landsleuten so wenig, sondern im Gegentheil, dass er so häufig aufgeführt wird. In der That haben bis heute alle Bühnen, die sich über das Maass des Gewöhnlichen zu erheben strebten, und alle Schauspieler, welche ihren Beruf wahrhaft als Kunst erfassten, sich vorzugsweise Shakespeare gewidmet, sich an seinem Marke genährt und an seiner Flamme entzündet. Zugleich haben sie durch ihre Shakespeare-Darstellungen stets ein gebildeteres Publikum herbeigezogen und sich der Theilnahme und Anerkennung der besten Geister zu erfreuen gehabt. Brauchen wir *Drurylane, Princess's Theatre* und *Sadler's Wells,* brauchen wir die Familie Kemble (mit Mrs. Siddons), die beiden Kean, Macready, Phelps, Fechter u. a. ausdrücklich namhaft zu machen? Es ist kein Zweifel, dass wenn die dramatische Dichtung und Kunst sich in England wieder zur vollen Höhe emporschwingen wollen, sie dies nur dadurch erreichen können, dass sie immer wieder an Shakespeare anknüpfen. Dabei muss ihnen freilich eine Aenderung in den gesellschaftlichen Zuständen zu Hülfe kommen; die theologischen Spinngewebe müssen ausgefegt und die beiden Popanze „*Cant*“ und „*Respectability*“ beseitigt werden.

Die uns gesteckten Gränzen gestatten uns nicht, die einzelnen Stücke durchzugehen und nachzuweisen, welche sich vorzugsweise noch für unsere Bühne eignen oder welche Abänderungen zu diesem Behuf mit ihnen vorzunehmen sind. Man könnte ein Buch darüber schreiben. Gottschall bezeichnet dies Geschäft als eine Aufgabe der Shakespeare-Gesellschaft, wie uns scheint, sehr mit Unrecht. Die Shakespeare-Gesellschaft würde sich damit eine sehr pedantische Bevormundung anmassen, gegen welche sich alle Betheiligten mit Recht auflehnen würden. Sie kann doch nur die Aufmerksam-

keit auf dieses oder jenes Stück lenken und zu Aufführungen oder beziehentlich Bühnenbearbeitungen anregen. Die Entscheidung steht bei den Theaterleitungen und schliesslich beim Geschmacke des Publikums. Es kommt uns auch gar nicht in den Sinn, wie Gottschall dies von der Shakespeare-Gesellschaft zu befürchten scheint, unserer Bühne den ganzen Shakespeare mit Haut und Haar aufmassregeln zu wollen. Damit sprechen wir keineswegs gegen Shakespeare, denn die Sache steht mit unsern eigenen, noch dazu viel jüngern Klassikern nicht um ein Haar anders. Wo werden denn Göthe's und Schiller's Lustspiele noch aufgeführt? Wie selten gehen selbst ihre Tragödien und Dramen, wie Clavigo, die natürliche Tochter, Götz, Tasso und Iphigenie oder Fiesco, Kabale und Liebe und die Braut von Messina über die Bretter? Wir kommen hier auf die bereits angedeutete Unterscheidung zwischen Tragödien, Historien und Lustspielen zurück. Dass es vor Allem Shakespeare's grosse Trauerspiele sind, welche wir auch unserer Bühne als höchste Aufgaben und Zierden erhalten wissen wollen, bedarf nach dem Bisherigen eben so wenig der ausdrücklichen Hervorhebung wie die Ausschliessung von Titus Andronicus, Timon von Athen und ein oder zwei anderen Tragödien. Was die von den Gegnern als „verzierte Chroniken" gekennzeichneten Historien anlangt, so wäre es ein überflüssiges, weil schon wiederholt vortrefflich gethanes Werk, nachzuweisen, wie sehr in ihnen Geschichte und Poesie zu einem künstlerischen Ganzen verschmolzen sind, obschon wir zugeben, dass nicht alle auf gleicher Höhe der Komposition stehen. Die auch von Gottschall gewürdigte unvergessliche Gesammtdarstellung der Historien beim Shakespeare-Jubiläum zu Weimar hat gewiss bewiesen, dass ein wahrhaft gebildetes Publikum trotz des uns ferner liegenden Inhaltes von der geschichtlichen Grossartigkeit und poetischen Fülle dieser Stücke zu nachhaltiger Theilnahme begeistert zu werden vermag. Bringen wir auch die durch das Jubiläum erzeugte erhöhte Stimmung in Abzug, so bleibt doch so viel gewiss, dass die Historien noch keineswegs in die dramatische Rumpelkammer gehören. Richard III. wird beispielsweise noch lange ein Zugstück bleiben. Es kommt hierbei freilich Alles darauf an, ob man das Theater als eine blosse Amüsir- und Zeittödtungsanstalt, oder als ein nationales Bildungsmittel und einen Tempel der Kunst betrachtet. Von den Lustspielen endlich entspricht aus den entwickelten Gründen eine verhältnissmässig geringere Zahl als von den Tragödien den Anforderungen und Neigungen des heutigen Geschmacks, zumal von den italienisirenden Lustspielen aus des Dichters früherer

Periode. Es kann von den Zuschauern nicht erwartet werden, dass sie sich die philosophische oder ästhetische Erfassung dieser Schöpfungen in ihrer ganzen Tiefe zu eigen machen; allein zu einem unbefangenen Genusse ist dies auch keineswegs ein unentbehrliches Erforderniss. Was hindert die empfänglichen Zuschauer, dieselben als heitere und sinnige Gebilde einer tiefpoetischen, vielgestaltigen Mährchenwelt an sich vorübergehen zu lassen und sich an ihren bunten Elfen- und Menschenspielen zu erfreuen? Gerade das idealistische Lustspiel Shakespeare's scheint uns im Ganzen der Veraltung weniger ausgesetzt als gewöhnliche Intriguen- oder Charakterstücke. Man halte nur z. B. Molière's Geizigen, den Tartüffe u. a. dagegen. Die beiden Pole der Shakespeare'schen Lustspiele, der Sommernachtstraum und die Lustigen Weiber, sind uns bekanntlich durch ihre musikalische Ausstattung, beziehentlich Bearbeitung, ganz besonders nahe gebracht, und es ist schwer abzusehen, warum sie ohne dies dem Zeitgeschmacke gemachte Zugeständniss für ein gebildetes Publikum weniger willkommene Bestandtheile eines guten Repertoirs sein sollten. Einen polarischen Gegensatz erkennen wir in ihnen, insofern das erste sich fast ganz im luftigen Reiche der Geister, das zweite aber mehr als irgend ein anderes Shakespearesches Stück auf dem Boden der gemeinen Wirklichkeit bewegt. Wenn Gottschall meint, dass es in der Regel die derb possenhaften Stellen sind, welche eine Wirkung auf unser Publikum ausüben, während die feinen Nüancen der Charakteristik oder die lyrischen Stellen spurlos vorüber gehen, und dass Shakespeare's Stücke diesen Erfolg mit den Rüpelkomödien unserer Vorstadttheater zu theilen haben, so thut er sehr Unrecht, die Spitze dieses Vorwurfs gegen Shakespeare anstatt gegen das Theaterpublikum zu kehren. Seine Bemerkung ist sehr richtig in Bezug auf die poetische Empfänglichkeit der Gründlinge oder nach heutiger Terminologie der Paradiesbewohner. Das Verhalten der Gründlinge ist aber Shakespeare gegenüber kein anderes als allen andern Bühnendichtern gegenüber; im Faust nehmen auch die Kellerscene und die Hexenküche die lebendige Theilnahme des Heubodens in weit höherem Maasse in Anspruch als Faust's erhabenste Monologe. Sogar in Pitt und Fox ergötzen sich die Gründlinge mehr an der Unterhaltung des Herrn Snoughton mit seinem Papagai als an der Charakteristik der beiden Helden des Stückes. Soll man daraus folgern, dass Pitt und Fox als nicht mehr zeitgemäss von der Bühne verschwinden und *ad acta* gelegt werden müsse? Seit wann bilden denn die Gründlinge den

Maassstab, nach welchem die dramatischen Dichter und die Aufführbarkeit und Bühnenwirkung ihrer Werke bemessen werden?

Da nach dem Sprichworte Zahlen beweisen, so dürfen wir uns die im ersten Jahrgange dieses Jahrbuches mitgetheilten statistischen Angaben über die während des Jubeljahres 1864 stattgefundenen Shakespeare-Aufführungen nicht entgehen lassen. Leider beziehen sich diese Angaben nur auf die acht Theater zu München, Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, Hannover, Karlsruhe und Weimar. Das Ergebniss derselben lässt sich am besten in folgende Tabelle zusammenfassen. Es wurden aufgeführt:

1. Macbeth, in München, Berlin (2), Dresden, Wien (2) = 6 Mal.
2. König Lear, München, Berlin (3), Dresden (2), Stuttgart (2), Hannover, Weimar = 10 Mal.
3. Othello, Berlin (3), Dresden (2), Wien (2), Hannover, Karlsruhe, Weimar = 10 Mal.
4. Hamlet, Berlin (4), Dresden (2), Wien (2), Stuttgart (2), Hannover (3), Karlsruhe, Weimar = 15 Mal.
5. Romeo und Julie, München (3), Berlin (6), Hannover (3), Karlsruhe = 13 Mal.
6. Julius Cäsar, Berlin (4), Wien, Stuttgart, Karlsruhe = 7 Mal.
7. Coriolan, München, Wien, Karlsruhe = 3 Mal.

---

8. König Johann, Berlin (4) = 4 Mal.
9. Richard II., Karlsruhe (2), Weimar = 3 Mal.

10a. Heinrich IV., Berlin, Wien, Hannover (2), Weimar = 5 Mal.

10b. Zweiter Theil, Weimar = 1 Mal.

11. Heinrich V., Weimar (2) = 2 Mal.

12a. Heinrich VI., Weimar (2) = 2 Mal.

12b. Zweiter Theil, Weimar (2) = 2 Mal.

13. Richard III., München, Berlin (4), Dresden, Wien (3), Stuttgart, Weimar (2) = 12 Mal.

---

14. Der Sturm, Karlsruhe (2) = 2 Mal.
15. Komödie der Irrungen, München, Berlin (8), Weimar = 10 Mal.
16. Viel Lärmen um Nichts, München, Berlin, Dresden, Wien, Stuttgart, Hannover, Karlsruhe, Weimar = 8 Mal.
17. Sommernachtstraum, Berlin (6), Dresden (5), Wien (4), Stuttgart, Hannover = 17 Mal.
18. Kaufmann von Venedig, München (2), Berlin (5), Wien, Stuttgart, Hannover (3), Karlsruhe (3), Weimar = 16 Mal.

19. Wie es Euch gefällt, Dresden (3) = 3 Mal.
20. Was Ihr wollt, Berlin (3), Dresden, Wien (2), Karlsruhe (2) = 8 Mal.
21. Der Widerspänstigen Zähmung, München (2), Berlin (4), Dresden, Stuttgart, Hannover (2), Karlsruhe, Weimar = 12 Mal.
22. Wintermährchen, München, Dresden (3), Wien (3), Karlsruhe = 8 Mal.

Das ergiebt zusammen 22 Stücke und zwar 7 Trauerspiele, 6 Historien (wobei die zweiten Theile nicht besonders gezählt sind) und 9 Lustspiele mit einer Gesammtzahl von 181 Vorstellungen, wovon auf München 16, auf Berlin 58, auf Dresden 22, auf Wien 23, auf Stuttgart 10, auf Hannover 17, auf Karlsruhe 17 und auf Weimar 18 Vorstellungen entfallen. Wenn wir schon hierdurch einen ziemlich sichern Maassstab für den Geschmack unseres Publikums wie für die von Shakespeare auf der heutigen Bühne behauptete Stellung gewinnen, so würde doch eine Fortführung und Erweiterung dieser Statistik ohne Zweifel zu noch weit anziehenderen Ergebnissen führen. Wie tief z. B. der Hamlet in's Volk eingedrungen ist, wird durch die Thatsache bewiesen, dass er sich, freilich in sehr verstümmelter Form, sogar auf umherziehenden Marionettentheatern findet. Sehr lehrreich würde es auch sein, hiermit eine statistische Uebersicht über die Aufführungen Göthe'scher und Schiller'scher Stücke zu vergleichen.

So dienen also auch die äusseren Gründe zur Bestätigung der innern, aus Shakespeare's Poesie selbst hergeleiteten und befestigen ihrerseits unsere allseitig erwogene Ueberzeugung, dass Shakespeare noch immer als ein für unsere Gebildeten und unsere Bühne lebendiger Dichter betrachtet werden muss, und dass weder ein Grund vorhanden ist, ihn aus dieser Stellung zu verdrängen, noch auch eine Kraft, die das zu thun im Stande wäre. Es mögen immerhin Zeiten denkbar sein, zu denen er dermaleinst in dasselbe Verhältniss treten kann, in welchem die Klassiker des Alterthums zu der unsrigen stehen. Dass die sittlichen und ästhetischen Grundlagen der Poesie je über den Haufen gestürzt und durch andere ersetzt werden sollten, erscheint uns zwar schwer glaublich. Eben so wenig können wir uns mit dem Gedanken vertraut machen, dass die Formen, Mittel und Absichten der dramatischen Dichtung eine begriffliche Umgestaltung erfahren sollten. Aber die beiden Sprachen, denen Shakespeare jetzt angehört, können bei ihrer tagtäglich fortschreitenden unmerklichen Wandlung in ein völlig verändertes Sta-

dium ihres Daseins treten oder durch eine neue Völkerwanderung in die Reihen der todten Sprachen hinabgestossen werden, so dass auch er mit ihnen aus den Sprachen und von den Schaubühnen der Lebenden verschwindet. Dergleichen ist möglich, wiewohl wir uns keine klare Vorstellung davon zu machen vermögen. Eines aber ist für alle Fälle sicher, dass Shakespeare selbst bei solchen möglichen Phasen der Kultur für Wissenschaft und Gelehrsamkeit niemals untergehen, sondern für sie ein Besitz auf immer bleiben wird. Theilen sich doch schon jetzt die Gelehrten mit den Gebildeten in ihn und weit entfernt, ihn nach Gottschall's Worten als einen „aparten Besitz" für sich zu beanspruchen, folgen sie im Gegentheile dem Sprichworte, dass getheilter Genuss doppelter Genuss ist. Die Früchte der gelehrten Beschäftigung mit Shakespeare kommen selbst Denen zu Gute, die sie verschmähen. Der Zweck dieser philologischen Behandlung ist einmal, die Werke Shakespeare's wo möglich in ihrer ächten Urform herzustellen — ein Approximativverfahren, für das allerdings kein Ende abzusehen ist, weil es an einem Richter fehlt, der über die Erreichung des Ziels endgültig entscheiden könnte — sodann aber das Verständniss herbeizuführen, welches die Zeitgenossen des Dichters von seinen Werken besassen und den Sinn aufzuschliessen, den dieser selbst in sie gelegt hat. Dazu kommt als eine weitere Aufgabe der literaturgeschichtliche Nachweis, in welchem Verhältniss Shakespeare zu seinen Vorgängern, seinen Zeitgenossen und seinen Nachfolgern steht, oder mit andern Worten, welche Stellung er in der Entwickelung der englischen Literatur einnimmt. Seine Quellen müssen nachgewiesen, seine Einwirkungen auf Bühne und Poesie dargethan und die Zeitbeziehungen in seinen Werken aufgehellt werden. Dass namentlich bei der Textkritik viel Spreu von der Tenne abfliegt, ist gewiss; allein das darf den Shakespeare-Gelehrten um so weniger zum Vorwurf gemacht werden, als uns auf Seiten der ästhetischen Erklärung und Kritik des Dichters der nämliche Uebelstand in kaum geringerem Maasse entgegentritt. Ueberdies wird dadurch wenig oder gar kein Schaden angerichtet; die Zeit ist ein mächtiger Worfler, und alle diese Spreu wird von ihr zu rechter Zeit in Vergessenheit verweht. Wollte Jemand den Einwand erheben, dass das philologische Studium Shakespeare's seinen Landsleuten zu überlassen, da wir Deutschen ohnehin schon mit philologischen Lasten überbürdet seien, so hiesse das eben so viel, als wenn man das gelehrte Studium des Sophokles oder des Homer den Griechen als ausschliessliches Recht oder ausschliessliche Pflicht zuweisen wollte. Wie das klassische Alter-

thum ein gemeinsamer Besitz aller gebildeten Nationen geworden ist, so auch Shakespeare. Das deutsche Volk aber ist der Atlas, welcher die Philologie der Welt auf seinen Schultern trägt. Wir Deutschen können Shakespeare nicht entbehren, ja wir können uns seiner nicht entäussern, selbst wenn wir wollten. Durch den Einfluss, den er auf unsere Literatur ausgeübt hat und fortwährend ausübt, ist er ohne Widerrede einer der Unsrigen geworden. Gottschall bezeichnet diesen Einfluss sehr richtig als einen rothen Faden in unsrer Literatur; er fügt aber hinzu, es sei nicht zu leugnen, dass derselbe im Ganzen kein heilsamer gewesen sei und beruft sich zum Beweise auf die Stürmer und Dränger, welche seiner Ansicht nach an Shakespeare untergegangen sind. Für jeden Unbefangenen ist im Gegentheil wiederholt und unwiderleglich der Beweis geführt worden, dass Shakespeare's Einfluss ein wohlthätiger gewesen ist, und dass unsere gegenwärtige dramatische Poesie auf seinen Schultern steht. Ohne Shakespeare wären selbst Göthe und Schiller nicht geworden was sie sind, und Göthe's allbekannte Selbstbekenntnisse stehen uns bei dieser Behauptung unangreifbar zur Seite. Sogar unsere zukünftige Bühnendichtung wird sich dem Studium Shakespeare's nicht entziehen können, und namentlich für die zu erhoffende Ausbildung eines nationalen geschichtlichen Dramas wird Shakespeare der sicherste und bedeutungsvollste Führer sein. Damit soll keinesweges einer sklavischen Nachahmung das Wort geredet werden, die mit dem Begriffe der Fortentwickelung an und für sich unvereinbar ist.

Wir kehren nach dieser Abschweifung nochmals zur Texterklärung und Textkritik zurück. Ein eingehendes Studium ergiebt die unzweifelhafte Thatsache, dass in der Reinigung, Herstellung und Erklärung des Textes seit der ersten Folio entschiedene und stetige Fortschritte gemacht worden sind, so dass der heutige Text der Urschrift Shakespeare's unbedingt näher kommt, als der von seinen Collegen Heminge und Condell veröffentlichte. Dass eine Thätigkeit, der ein solches Ergebniss verdankt wird, mehr ist als eine blosse „dilettantische Beschäftigung" — wie Gottschall will — und dass ihre Uebung auf streng methodischer Grundlage ruhen muss, wird gewiss kein vorurtheilsfreier Beurtheiler in Abrede stellen. Ueberdies haben wir in unmittelbarster Nähe Beispiele, aus denen die hohe Wichtigkeit dieser Textkritik auf das Schlagendste erhellt. So gut wie Shakespeare sind auch Lessing, Göthe, Schiller u. a. bereits Gegenstand der philologischen Behandlung geworden. Die anerkannt vorzüglichste Ausgabe von Lessing's Werken wird einem

unserer ausgezeichnetsten Philologen verdankt. Ist Lessing dadurch etwa zu einem „aparten Besitz der gelehrten Welt“ gestempelt worden? Haben sich etwa unsere Bühnendichter und Aesthetiker desshalb von Lessing abgewandt und sich gegen den gelehrten Herausgeber und seine Thätigkeit erklärt? Im Gegentheil haben sich vielmehr alle in einmüthigem Dankgefühl gegen ihn vereinigt und die dargebotene Gabe bestens in ihren Nutzen verwandt. Ebenso sind die Bemühungen des verstorbenen Professor Joachim Meyer um den Schiller'schen Text mit allseitiger Dankbarkeit aufgenommen und es ist allgemein bedauert worden, dass ihn der Tod vor der Vollendung der kritischen Ausgabe Schiller's abgerufen hat, deren Bearbeitung er sich zur Lebensaufgabe gestellt hatte. Dass diese kritische Textbehandlung sowohl dem Aesthetiker wie dem Darsteller die unentbehrliche Unterlage für ihre Thätigkeit liefert, liegt auf der Hand; aber auch umgekehrt wirken die letztern förderlich auf die Arbeit der philologischen Kritiker ein. Das Licht, welches der Aesthetiker über die Absicht des Dichters, über die Idee und Composition seines Werkes verbreitet, strahlt auch auf das Verständniss des Einzelnen und auf die Berichtigung des Textes zurück, und die theatralische Aufführung liefert gar häufig eine entscheidende Probe auf die Erklärungs- und Berichtigungsversuche der Philologen.

Gelegentlich der Texterklärung muss noch Eines Punktes Erwähnung geschehen, auf welchem dieselbe eine unmittelbar praktische Bedeutung gewinnt. Für unsere moderne Bildung sind bekanntlich die drei Hauptsprachen der civilisirten Welt eines der vorzüglichsten Unterrichtsmittel geworden, namentlich aber ist die englische Sprache und Literatur für unsere Jugend ein unerschöpflicher Brunnen intellektueller und ethischer Bildung, dessen Wasser um so erfrischender und kräftigender wird, je tiefer wir in ihn hinabsteigen. Ich kann über diesen Punkt um so kürzer hinweggehen, als ich mich an einem andern Orte ausführlich darüber verbreitet habe, und es bedarf kaum des ausdrücklichen Hinweises, dass Shakespeare als einer der grössten Meister und Bildner seiner Sprache und als der unbestritten grösste Vertreter seiner Literatur eine nicht zu unterschätzende, wachsende Wichtigkeit für unsere Jugendbildung erlangt hat. Wo kann aber ein Dichter schöner und dauernder thronen als in den Herzen der Jugend? Wir wüssten nicht zu sagen, wer den grössten und edelsten Dichter der germanischen Nationen auch in Zukunft auf diesem Throne ersetzen sollte. Hier

also ist seiner Lesung und Erklärung ein Feld von unmittelbarster und segensreichster Fruchtbarkeit eröffnet.

Wir kommen schliesslich zur ästhetischen Betrachtung und Auslegung Shakespeare's und finden, wenn irgendwo, so hier den glänzendsten Beweis dafür, dass er nichts weniger als veraltet ist, dass er vielmehr für uns noch volle, ja vielleicht noch höhere Geltung besitzt als selbst für seine Zeitgenossen. Unsere Aesthetiker sind von den verschiedensten Standpunkten an Shakespeare herangetreten: Schlegel vom romantisch-poetischen, Ulrici vom systematisch-philosophischen, Gervinus vom historisch-politischen, und andere von anderen. Wenn wir diese Ausleger sämmtlich von einer gewissen Einseitigkeit, die am Ende jeder Individualität anhängt, nicht freisprechen wollen, so fällt es nur um so bedeutungsvoller in's Gewicht, dass sie jeder von seinem besondern Ausgangspunkte aus zu dem übereinstimmenden Ergebniss gelangt sind, in Shakespeare den grössten Dichter wenigstens der neuen, wenn nicht aller Zeit zu erkennen und zu bewundern. Nun vertritt aber jeder dieser Aesthetiker die Denk- und Anschauungsweise von Tausenden, welche mit ihm in Shakespeare den Dichter sehen, der ihrem poetischen Ideal am nächsten kommt. Kann es einen zwingendern Beweis geben, dass die verschiedenen Richtungen unserer gegenwärtigen Kunst- und Weltanschauung, die romantische, die schulphilosophische, die historisch-politische u. s. w. sämmtlich in Shakespeare Platz finden, ja ihn noch nicht einmal erschöpfen? dass der Gedankeninhalt unserer Zeit in Shakespeare noch immer seinen höchsten poetischen Ausdruck findet? Das ist eine Thatsache, die sich nicht umstossen lässt, und die sich in Bezug auf unsere eigenen Klassiker wenigstens nicht in gleichem Maasse herausgestellt hat.

Der deutschen Aesthetik gebührt das Verdienst, in Shakespeare einen Dichter erkannt zu haben, welcher zu gleicher Zeit „Schöpfer und Bild der Regel" ist. Den Genius Shakespeare haben auch Andere erkannt oder doch geahnt; die Erkenntniss des Künstlers Shakespeare verdankt die Welt den Deutschen. Unsere Wissenschaft hat die Gesetze seiner Kunst entdeckt, dargestellt und zugleich nachgewiesen, dass seine Kunstgesetze auch noch die unsrigen sind. „Shakespeare," sagt Freytag, selbst ein ausgezeichneter Bühnendichter, in seiner Technik des Dramas S. 5, „schuf das Drama der Germanen; seine Behandlung des Tragischen, Disposition der Handlung, Methode der Charakterbildung, Darstellung der Seelenprozesse bis zum Höhenpunkt, Einleitung und Katastrophe haben für diese Theile des Dramas die technischen Gesetze, welche noch uns leiten,

festgestellt.“ Er fusst daher fast überall auf Shakespeare und lässt seine Stücke als Beispiele und Muster für die Composition des Trauerspiels dienen, während er die Spanier und Franzosen nirgends heranzieht. „Schönheiten und Fehler des Calderon und Racine,“ fügt er hinzu, „sind nicht die unsern, wir haben von ihnen nichts mehr zu lernen und nichts zu fürchten.“ „Im Ganzen betrachtet,“ heisst es an einer andern Stelle S. 159, „hat Shakespeare die Form und den Inhalt auch unserer Stücke festgestellt. Auch in den folgenden Blättern muss immer wieder von ihm die Rede sein, deshalb werden hier nur einige Besonderheiten seiner Zeit und seines Wesens erwähnt, welche wir nicht mehr nachahmen dürfen.“

So zeigt es sich, dass Shakespeare auch für unsere Bühnendichter — selbstverständlich auch für unsere Bühnenkünstler[1]) — noch heute als Führer und Vorbild dient, und dass von ihm die Erneuerung und Weiterführung auch unserer — ja aller — dramatischen Poesie und Kunst auszugehen hat. Seine Bedeutung für uns ist nach allen Richtungen viel mehr im Steigen als im Sinken begriffen, und je eingehender sich unsere Gebildeten, unsere Gelehrten und unsere Dichter mit ihm beschäftigen, desto mehr werden sie von der Wahrheit dieser Thatsache durchdrungen werden, desto williger werden sie sich beugen vor dem Dichter, dessen Tragödien nach Gottschall's eigenen Worten (Poetik 452) „das Wesen der Menschheit in ihrer Totalität erschöpfen.“

---

[1]) Ueber das Verhältniss unserer Bühnenkünstler zu Shakespeare wollen wir einen der grössten unter ihnen für uns sprechen lassen. In dem kürzlich erschienenen Werke: „Heinrich Anschütz. Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken“ u. s. w. (Wien, 1866) wird berichtet, dass Ludwig Devrient Anschütz einst folgenden Rath gegeben: „Spiele Du Helden, auf meine Verantwortung. Spiele aber nicht zu lange Schiller und Liebhaber, sondern mache Dich so früh als möglich an den Shakespeare. Da kannst Du die Leidenschaften der Menschen am besten studiren, und zur Ausführung hat Dir die Natur das Mark des Geistes und Leibes gegeben. Auch findest Du durch Shakespeare am besten den Uebergang zu älteren Charakteren bei kräftigen Jahren. Denn nichts ist für den Schauspieler gefährlicher, als Liebhaber spielen bis man nicht mehr kann.“ Anschütz'es Entwickelungen Shakespeare'scher Charaktere werden von einem Recensenten der Allgem. Zeitung ganz besonders der Beachtung des Realisten empfohlen.

Nachschrift.

Die von der geehrten Redaktion auf S. 103 hinzugefügte Bemerkung nehmen wir im Interesse der verfochtenen Sache bestens an. Sie kommt uns wesentlich zu Hülfe. Denn wenn nach den Münchener Erfahrungen selbst die griechische Tragödie dem unmittelbaren Genusse unserer gebildeten Stände noch nicht völlig entrückt ist, wie viel weniger kann dann von einer Veraltung Shakespeare's die Rede sein! Eine Ausgleichung der von uns aufgestellten Ansicht mit derjenigen der geehrten Redaktion scheint uns darin zu liegen, dass wir von der Annahme eines lediglich modern gebildeten Publikums ohne allen gelehrten Anflug ausgehen, während wir freilich zugestehen müssen, dass wenigstens in Deutschland ein solches Publikum schwerlich vorhanden sein möchte. Was Platen angeht, so haben wir uns über seinen Mangel an Witz — übereinstimmend mit der geehrten Redaktion — bereits in Wolfsohn's Nordischer Revüe Bd. 4, Hft. 1, S. 97 ausgesprochen.