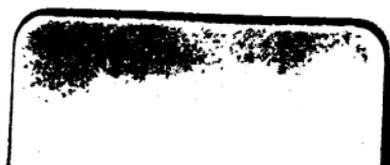


www.libtool.com.cn



www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

Aufsätze über Shakespeare

VON

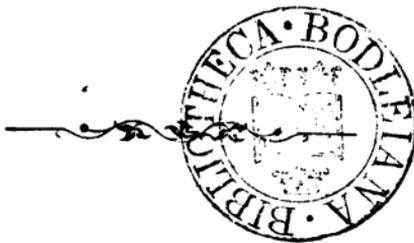
C. Gebler,

Professor an der Universität Bern.

13

~~~~~

Zweite, beträchtlich vermehrte, Ausgabe.



Bern.

Verlag der J. Dals'schen Buchhandlung (A. Schmid).

1874.

Malone I. 342.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## Inhaltsverzeichnis.

|                                                                                                                                                                               | Seite |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| I. Shakespeare in seinen Werken . . . . .                                                                                                                                     | 1     |
| II. Othello, der Mohr von Venedig . . . . .                                                                                                                                   | 24    |
| 1. Die Charaktere . . . . .                                                                                                                                                   | 24    |
| Othello — 25; Desdemona und Brabantio — 32;<br>Iago — 41; die übrigen Personen — 60; Analogien und Contraste — 63                                                             |       |
| 2. Der Gang der Handlung . . . . .                                                                                                                                            | 66    |
| III. Hamlet, Prinz von Dänemark . . . . .                                                                                                                                     | 83    |
| 1. Der Stoff in seinen frühern Gestalten . . . . .                                                                                                                            | 84    |
| Entfernte Parallelen — 84; Iago — 88; Belleforest — 96; der englische Uebersetzer — 99                                                                                        |       |
| 2. Die Tragödie . . . . .                                                                                                                                                     | 102   |
| Das Ganze — 102; Einzelnes: Hamlet's Mißgeschick — 124; Wittenberg — 133; der Geist — 135; die Schreibtafel — 137; Ophelia — 139; die Spione — 142; Sein oder Nichtsein — 143 |       |
| IV. Zwei Komödien . . . . .                                                                                                                                                   | 149   |
| 1. Maafß für Maafß . . . . .                                                                                                                                                  | 149   |
| 2. Ein Sommernachtstraum . . . . .                                                                                                                                            | 158   |
| V. Miscellen . . . . .                                                                                                                                                        | 177   |
| 1. Troilus und Cressida . . . . .                                                                                                                                             | 177   |
| 2. Zum Othello und zum Macbeth . . . . .                                                                                                                                      | 183   |
| 3. Die pierzehn Komödien . . . . .                                                                                                                                            | 189   |

|                                                           | Seite                          |
|-----------------------------------------------------------|--------------------------------|
| In der zweiten Ausgabe hinzugekommen (s. Vorwort S. XI):  |                                |
| <b>VI. Ueber den gegenwärtigen Stand der Hamlet-Frage</b> | 200                            |
| 1. Der Fehler des Helben (Goethe)                         | 201                            |
| 2. Der Fehler des Dichters (Kümelin)                      | 208                            |
| Der Sagen-Hamlet und der subjective —                     | 208;                           |
| Sein oder Nichtsein —                                     | 216                            |
| 3. Der Fehler der Kritik (Werder)                         | 228                            |
| Die unlösbare Aufgabe —                                   | 228; Da steht ihr,             |
| Oheim! —                                                  | 247; der verstellte Wahnsinn — |
| die Selbsterkenntniß und ein Zahlenbeweis —               | 268                            |
| <b>VII. Shakespeare und die Philosophie</b>               | 279                            |

---

## Vorrede.

Sprach- oder geschichtsforschende Arbeiten über Shakespeare dürfen sich heutzutage eine günstigere Aufnahme versprechen, als specifisch ästhetische. Daß sich nun die letztern auf die erstern stützen und, in ihrer Weise, auch der Genauigkeit, die man von diesen erwartet, befeißigen sollen, ist die gerechteste Forderung, und ich habe mich bestrebt, ihr in meinem Theile nachzukommen. Aber abgeschlossen kann die Shakespeare-Aesthetik ja schon eben darum nicht sein, weil sie von jener andern Seite immer neue Nahrung und Anregung erhält. Also wenigstens grundsätzlich wird sich gegen das Erscheinen einer neuen dahin einschlagenden Schrift nichts einwenden lassen. Ueber die Berechtigung der vorliegenden freilich muß ich den Kennern zu entscheiden überlassen.

Einige der nachfolgenden Aufsätze verlangen noch eine speciellere Bevormortung. No. I ist ein zur Feier des 23. April d. J. in der Aula unserer Hochschule geschriebener, aber nicht gehaltener Vortrag; auch im Drucke zunächst für die, welche ihn gehört haben würden, bestimmt, kann er zugleich die Stelle einer allgemeinen Einteilung, zu meiner Schrift versehen. Der erste Abschnitt von No. II ist schon im Neuen Schweizerischen Museum, 1863 er-

schienen; ich wage es, den Aufsatz den Freunden des Dichters wiederanzubieten, da er wohl nur wenigen derselben zu Gesicht gekommen. Noch umfangreicher ist leider meine dritte Nummer ausgefallen; aber es ist ja für den heutigen Leser schon Glückes genug, wenn ihm nur eine Abhandlung, nicht ein Buch, über den Hamlet geboten wird. Um der Kürze willen habe ich hier wie in der ganzen Schrift meine zahlreichen Vorgänger nicht so oft genannt, als ich sonst gern gethan hätte; manche haben mir aber auch nicht zu Gebot gestanden; besonders hinsichtlich der englischen Ausleger war ich ganz auf meine eigenen Hülfsmittel angewiesen.

Eben jedoch, wie ich die Feder aus der Hand legen zu dürfen glaube, erscheinen im Morgenblatt anonyme „Shakespearestudien eines Realisten“, welche mir zu wohl gefallen, als daß ich der Versuchung widerstehen könnte, mit ihrem Verfasser noch wenigstens auf die meine Schrift näher angehenden Punkte seiner Arbeit einzutreten. Wenn der Widerwille gegen „ästhetische Salbaderei“ und gegen bloße „philosophische Phrasen“, wenn die Bemühung, ob der Größe des Dichters die Bedingungen und Schranken seines Wirkens nicht zu übersehen — wann hieß vor Allem es ist, was hier den „Realisten“ macht, so darf ich mich gleichfalls einen solchen nennen. Uebrigens hält sich meine Arbeit im Ganzen diesseit der Grenzen, wo die des „Realisten“ beginnt, indem sie sich nicht sowohl, wie diese, mit dem Dichter im Allgemeinen und mit Kritik im engerm Sinne, als vielmehr nur mit einzelnen Worten und deren Auslegung befaßt. Hier kommt es wohl am meisten auf denjenigen Realismus an, welcher in sorgfältigem Zusammenhalten der Werke mit ihren Quellen besteht. — ein kräftiger Schutz und Selbstschutz gegen willkürliche Einlagerung, wie zugleich der einzige sichere Weg

um die Entstehung dieser Werke einigermaßen zu begreifen und das eigenthümliche Verdienst ihres Dichters zu würdigen.

Der „Realist“ macht sich unter Andern über das Suchen der „deutschen Professoren“ nach den „Grundideen“ unserer Dramen lustig. In der That, die Gründlinge des Shakespeare'schen Parterre schnappten nach andern Dingen, und — ohne mich weiter auf deren Autorität stützen zu wollen — auch der Aesthetiker darf nie meinen, mit der Zurückführung eines solchen Werkes auf eine allgemeine Idee (Begriff oder Lehre) den Kern desselben herauszuschälen. Kunst (wie Natur) ist weder Kern noch Schale, Alles ist sie mit Einem Male, nur Philister begnügen sich mit — dem Kerne. Ich trete der Polemik des „Realisten“ in diesem Punkte völlig bei, indem ich es als selbstverständlich betrachte, daß er damit nicht verwehren will, eine innere Einheit anzuerkennen und nachzuweisen, wo und in welcher Form sie wirklich vorhanden ist, ja auch fernerhin von einer Grundidee zu reden, wofern man weiter nichts im Schilde führt, als dieß, den Hergang, den der Dichter dargestellt, oder den Gesichtspunkt, unter dem er seinen Stoff aufgefaßt, oder die Stimmung, worin er gebichtet hat, im Allgemeinen anzugeben. Selbst Goethe, so entschieden er sich gegen das übliche Ideenstücken in des Sophokles und seinen eigenen Werken ausdrückt und es in demselben Sinne sicher auch in Betreff Shakespeare's verwarf, scheut sich doch hinwieder nicht, diesem nachzurühmen: „Schwerlich wird man einen Dichter finden, dessen einzelnen Werken jedesmal ein anderer Begriff zu Grunde liegt und im Ganzen wirksam ist, wie an den seinigen sich nachweisen läßt.“ Hier ist also sogar der verpönte Ausdruck „Begriff“ gebraucht, der nur in der ihm hier von Goethe gegebenen, ohne Zweifel mit dem Obigen übereinstimmenden Bedeutung unanfechtbar ist. „So geht,“ fährt

Goethe nämlich fort, „durch den ganzen Coriolan der Aerger durch, daß die Volksmasse den Vorzug der Bessern nicht anerkennen will“ u. s. w. Ein Begriff, der auch wohl Aerger sein kann, ist ebendamit kein Begriff in dem abstracten Sinne, an welchem sich der Aesthetiker zu stoßen hätte. — Nur beiläufig, weil denn doch von den Gründlingen die Rede war, die Bemerkung, daß mir der „Realist“ den Gegensatz zwischen den beiden Bestandtheilen des Shakespeare'schen Publicum's, Adel und Volk, sowie die Abhängigkeit des Dichters von denselben etwas zu übertreiben scheint. Wie jene doch Gemeinsames genug hatten, um sich an eben denselben Dingen zu ergötzen, so gab hinwieder gerade ihr Gegensatz dem Dichter eine gewisse Unabhängigkeit, ähnlich wie die Zweifelt der Kammermännern einem constitutionellen Fürsten — wiewohl in England der König selbst einen Theil des Parlaments ausmacht und etwas Aehnliches von unserm Dichter im Verhältniß zu seinem Publicum gilt.

Zwei Forderungen, woran der „Realist“ unsern Dichter mißt, möchte ich noch etwas strenger auseinander halten: den Anschluß an die wirkliche, vergangene oder noch gegenwärtige, Welt, wie sie sich unserer heutigen besten Kenntniß und Einsicht darbietet, und das folgerichtige Festhalten an der einmal, wenn auch vielleicht noch so willkürlich, gewählten Grundlage. Ich bestreite nicht, daß der Realismus auch im erstern Sinne seine gute Berechtigung in der dramatischen Poesie und ihrer geschichtlichen Fortentwicklung hat, und daß hier dem Shakespeare'schen Genius eine Schranke gezogen ist. Hinwieder aber können wir uns im Theater z. B. ein nach unsern Begriffen abenteuerliches Gesez, wie das in „Maaz für Maaz“, oder die Verhältnisse im „Kaufmann von Venedig“ ebenso gut gefallen lassen, als andere wunderliche oder sogar wunderbare Voraussetzungen, gegen

welche bei'm „Sommernachtstraum“ auch unser Realist nichts einwendet, und welche sich im „Sturm“ auch mit ernstern und rührenden Vorgängen sehr wohl verträglich zeigen. Eine so strenge Scheidung, wie sie der „Realist“ zwischen Phantasie und wirklicher Welt macht, läßt sich in Werken der Phantasie kaum durchführen. Haben wir uns doch selbst bei den geschichtlichen Dramen, z. B. den römischen, in erster Linie rein nicht um dasjenige Rom zu bekümmern, welches uns ein Rommisen kennen lehrt, sondern nur um das, in welchem uns Shakespeare herumführt, und also auch nur solche Widersprüche zu rügen, in welche sich der Dichter mit diesem seinem eigenen Rom verwickelt. Ich verkenne hiermit gar nicht das Recht des „Realisten“ auch in diesem Punkte gegenüber denen, welche den großen Dichter überflüssigerweise auch als Geschichtschreiber bewundern zu müssen glauben. So viel jedoch wird man ohne Uebertreibung sagen können, daß Shakespeare mit seinen vaterländischen Dramen das Leben seines Volkes in ähnlicher Weise verklärt und verewigt habe, wie Goethe mit seinen Dichtungen sein eigenes. Ferner, daß er die politisch-geschichtlichen Stoffe in geringerem Maaße, als Goethe und Schiller, verhäußlichte. Im Egmont z. B. ist zwar wohl die Rede von dem Helben von Gravelingen, aber zu Gesicht bekommen wir nur denjenigen, von welchem er selbst zu Klärchen sagt: „das ist dein Egmont!“ Sogar im Wallenstein ist der Pulvergeruch stark mit häuslicher Atmosphäre verseht. — Den größeren Realismus Goethe's in der ersteren der vorhin unterschiedenen Bedeutungen des Wortes, sowie auch im Sinn der folgenden treffenden Stelle gestehe ich unbedingt zu: „Shakespeare zeichnet die psychologischen Urphänomene, die in der Wirklichkeit in solcher Reinheit und Stärke nicht vorkommen, Goethe die complicirteren Gebilde des realen gesellschaftlichen Lebens.“

Aber der „wunderbare Verwandlungsprozeß der Handlung,“ welchen der „Realist“ dem deutschen Dichter mit gutem Grunde nachrühmt, ist doch auch mit einer entsprechenden Verengung der Stoffwelt und näheren Heranziehung an die große Persönlichkeit des Dichters verbunden.

Bei'm Othello widerspreche ich den „Shakespearestudien“ nicht, wenn sie die plötzliche Ersetzung des Mohren durch Cassio unmotivirt und Desdemona's Freudenbezeugung darüber ungereimt finden. Wenn hingegen die Ermordung Emiliens durch Jago „eine von seinem Standpunkt aus und für seinen Charakter unbegreifliche Handlung“ genannt wird, so habe ich die Antwort auf diesen Einwurf noch in meine Schrift selbst (S. 58) eingeschoben, nicht ohne zugleich meine eigene frühere Ansicht zu verbessern \*). Die Worte: „Es konnte ja nichts gegen ihn (Jago) aufgebracht werden, als daß er Othello's Eifersucht rege gemacht habe, was noch lange kein Capitalverbrechen war,“ werden zur Bestätigung und Erläuterung einer vorhin gemachten Bemerkung dienen. Einmal handelt es sich hier nicht um bloße Eifersuchtserrregung, sondern auch um Mithschuld an Mord, und nicht um rein gerichtliche, sondern auch um sonstige Ahndung. Ferner, woher weiß der „Realist“, was in unserer Tragödie ein Capitalverbrechen ist, als aus ihr selbst, d. h. den Aeußerungen und dem Verhalten der dramatischen Personen? Er schließt: weil, nach „realem“ Criminalrecht, Jago kein Capitalverbrechen begangen hat, handelt er, beziehungsweise sein Dichter, kopflos; ich halte

---

\*) Jede andere Stelle hingegen, worin ich mit dem „Realisten“ zusammentreffe, lautete ganz ebenso wie jetzt, schon ehe die „Shakespearestudien“ herauskamen, was ich besonders wegen S. 18, Z. 12 ff., vgl. Morgenblatt v. 29. Jan. 1865, bemerke. (Nachträgliche Anmerkung.)

folgenden Schluß für billiger und richtiger: weil Jago nur unter der Einen Voraussetzung nicht kopflos handelt, daß er den Kopf ohnehin schon vermischt hat, so wird sich dieß so verhalten.

Die Hamletsage, erklärt der „Realist“, habe der Dichter, dem Stoffe zuwider, zum Gefäß seiner eigenen Lebensweisheit machen wollen. Eine so selbstständig persönliche Tendenz ist diesem Dramatiker sonst fremd. Zwar daß der Hamlet eine gewisse Ausnahme unter den Shakespeare'schen Dramen bilde, und nicht zum Wenigsten durch eine persönliche Färbung, habe ich selbst hervorgehoben; aber etwas Anderes ist es, dieses Persönliche, noch dazu die Lebensweisheit des Dichters, für den beabsichtigten Hauptinhalt des Werkes zu erklären. Schon das Persönliche des Helden pflegt von den neueren Auslegern mehr als billig betont zu werden. Der Stoff hatte schon als eine Variation des damals so beliebten Thema's der Blutrache etwas Anziehendes für den Dichter. „Schöne Thaten, birgt sie die Erd' auch, müssen sich verrathen,“ dieser Ton klingt völlig ebenso stark und ursprünglich durch das Ganze hindurch, wie der andere: „Die Zeit ist aus den Fugen, Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam.“ Wenn uns moderne Leser am meisten das Persönliche und s. z. f. Formale: die „große That, auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist,“ interessirt (abgesehen jetzt von sonstigen Einwendungen des „Realisten“ gegen die Goethe'sche Auffassung), so drängte sich dieß bei dem Dichter und seinem Publicum schwerlich ebenso sehr hervor. Vollends aber das Persönliche des Dichters selbst scheint mir nur als ein Secundäres mitzuspielen und nur in den dramaturgischen Gesprächen etwas selbstständiger, wiewohl auch da nicht eben auf Kosten der Sache, sich geltend zu machen. Es fehlt auch nicht an Spuren, daß sich der Dichter den wunderlichen Bluträcher

erst allmählig näher assimilirt habe. Im Wesentlichen darf und muß ich jedoch einstweilen in Betreff des fraglichen Punkts auf meine Arbeit (verglichen mit Nr. I) verweisen. Ebenso in Bezug auf den vom „Realisten“ vermischten Grund von Hamlet's Verstellung. Der Widerspruch soann zwischen Polonius' Hanswurstiaden und Klugheit dürfte so ziemlich verschwinden, wenn man die ersteren auf Absicht (nämlich sich angenehm zu machen, besonders dem Collegen, dem „Hanswurst von König“, und sein gutes Gewissen bei der Liebesangelegenheit zu zeigen) und die Klugheit auf ihr wirkliches Maaß zurückführt. Der ferner gerügte Widerspruch zwischen des Laertes Schurkerei und Ritterlichkeit wäre unstreitig vorhanden, wenn der junge Cavalier nicht zugleich ein Brausekopf wäre, der auch nur, um den Vater und die Schwester zu rächen, sich so weit vergift und bald genug seine Unthat bereut. Am wenigsten kann ich zugeben, daß der Wahnsinn Opheliens „nicht deutlich genug motivirt“ sei. Nichts scheint mir deutlicher, als daß sie deshalb wahnsinnig wird, weil mit dem Tod des Vaters von der Hand des Geliebten ihre letzte Hoffnung auf diesen zerstört ist. Ich wüßte auch nicht, wie die bezweifelte Tiefe und Innigkeit ihres Wesens und Stärke ihrer Liebe sich, bei aller Wortkargheit, entschiedener und rührender kundgeben könnte, als in dem letzten Gespräch mit dem Prinzen und dem sich daran schließenden Monolog. Nun aber wirklich für dieses Jahr Hamlet und Shakespeare ein Ende!

Bern, Ende Dec. 1864.

Der Verfasser.

## Vorwort zur zweiten Ausgabe.

Die zwei neuen Aufsätze sind nicht dazu geschrieben worden, um die alten wieder in Gang zu bringen, sondern die alten müssen noch einmal ausziehen, um die neuen und jungen zu begleiten, von denen zwar der kleinere hätte einstweilen daheim bleiben können, der größere aber sich nicht länger im Hause halten läßt. Wenn das nun ein Unglück ist, so ist daran niemand Anderes Schuld, als Herr Professor Werder in Berlin, durch seine lezthin veröffentlichten Vorlesungen über Hamlet. Er hat mich angegriffen, und ich habe mich vertheidigt; er hat mich vernichtet, und ich glaube noch zu leben. Noch mehr: wenn er von meiner Antwort Kenntniß nimmt, so rechne ich mit Bestimmtheit auf das Zugeständniß von seiner Seite, daß ich wenigstens seinen Hauptangriff vollständig abgeschlagen habe (S. 253 ff.). Ich werde dennoch im Nachtheil bleiben. Denn es schallt lange nicht so derb aus meinem Walde heraus, als hinein gerufen worden ist; ferner müßte ich, um mich ebenso weit hörbar zu machen, wie mein Gegner, aus meiner Erde ja wohl mehr als zwanzigmal so laut sprechen, als er von einem Lehrstuhl und in einer angesehenen Zeitschrift der deutschen Kaiserstadt. Ich habe nicht einmal dawider etwas einzuwenden, wenn man finden sollte, meine Vertheidigung

selbst beweise, daß ich dem Angriffe die gebührende Bedeutung beilege; ich will noch hinzufügen, daß ich mir sogar dessen Herbigkeit aus einem großen Verdienste erkläre, der unverkennbaren vieljährigen Beschäftigung des Verfassers mit seinem Gegenstande, welche seine Arbeit auch dem zu andern Ergebnissen Gelangten durchaus anregend und lehrreich macht. Kurz und gut, wenn ich unser Beider Verhalten gehörig übertreiben darf —

ich werb' um seine Gunst,  
Doch wirklich, seines Schmerzes Prahlerei  
Empörte mich zu wilder Leidenschaft.

Ich habe indessen gesucht auch solchen Lesern etwas zu bieten, die an unserm Zwiste wenig Antheil nehmen. Die Ausführlichkeit in einigen Punkten wird sich rechtfertigen lassen, theils durch das Gewicht, welches ihnen zukommt oder beigemessen worden ist, theils durch die Hoffnung, daß sie es meinen Nachfolgern ermöglichen werde, sich desto kürzer zu fassen.

Bern, Ende Mai 1874.

C. S.

I.

## Shakespeare in seinen Werken.

---

Wir haben seiner Zeit den hundertsten Geburtstag Goethe's nicht gefeiert. Glücklicher war der Dichter des Wilhelm Tell. Wessen sich Shakespeare an seinem Ehrentage von uns zu versehen haben würde, war mir ungewiß. Einerseits ließ der erwähnte Vorangang Gutes erwarten; andererseits — für Schiller geschmaust und getanz't worden wäre doch vielleicht nicht, wenn er uns nicht durch jenes Drama verpflichtet hätte, womit er uns die Ehre eines, bei gehöriger Bearbeitung, brauchbaren Stoffs zuerkannt hat. In dieser Ungewißheit habe ich mich entschlossen, auch von meiner Seite dazu beizutragen, daß unter den Festen, die wir alljährlich begehen, das des Genius seinen Platz behaupte. In unbillig einfacher Weise freilich ist dieß auf heute gelungen. Wenn Perikles bei Thukydides von seinen Landsleuten sagt: „Wir lieben das Schöne, mit mäßigem Aufwand, und wir philosophiren, ohne Weichlichkeit,“ so können wir's mit den Athenern aufnehmen; denn auch wir lieben für das Schöne nicht viel auszugeben, und auch wir lassen uns nicht geschwind durch Philosophie erweichen. Da drüben im Theater, oder vielmehr in einem stattlichem, sollten wir sitzen und eine der großen Tragödien unsers Dichters in würdiger

Darstellung über die Bretter schreiten sehen. Statt dessen haben wir uns zu Ehren des großen Komödianten in eine Aula zurückziehen müssen, die mit seiner ursprünglichen Bühne dieß gemein hat, daß sie sich in einem alten Kloster befindet. Doch mir liegt jetzt näher die andere Sorge, wie ich es angreifen soll, mich einer Aufgabe zu entledigen, deren Lösung im besten Falle nur Surrogat einer rechten Feier sein kann.

Bloßer Theatergenuß würde auch nicht alle unsere heutigen Wünsche befriedigen. Am Geburtstag eines großen Menschen genügt es uns nicht, seine Werke von Neuem zu beschauen: wir möchten uns seiner Person annähern, ihn, wie er lebte und lehte, uns vergegenwärtigen. Aber das Leben Shakespeare's geht für uns fast auf in seinen Werken. Ziehen wir alles bloß Anekdotenhafte, alles Unsichere oder gar Mythische ab, so hat seine Lebensgeschichte eine auffallende Ähnlichkeit mit der jenes berühmten Mannes, von welchem die Nachwelt soviel erfuhr: er ward geboren, er lebte, nahm ein Weib und starb. William Shakespeare wurde heute — doch nicht einmal dieser Tag ist sicher — vor 300 Jahren, in der kleinen englischen Stadt Stratford am Flüßchen Avon, in mittelmäßigen Glücksumständen geboren. Bereits Gatte und Vater, wiewohl nur wenige Jahre über zwanzig alt, begab er sich, unter Zurücklassung der Familie, nach London und wurde daselbst Schauspieler und Dichter, dann auch Miteigenthümer des Theaters, an dem er wirkte. Nach 2 bis 3 Jahrzehnten zog er sich, ein geachteter und wohlhabender Mann, von der Bühne, doch nicht vom Drama zurück, verbrachte die letzten Jahre seines Lebens wieder in der Vaterstadt, und starb dort 52jährig, am 23. April 1616. Wir feiern also zugleich seinen Geburts- und Todestag. Passend, da unser Dichter ja wirklich mit seinem Tod nur ein neues und länger dauerndes Leben, in der Nachwelt, angetreten hat. Die altchristliche Kirche ließ aus einem

ähnlichen Grunde beide Tage bei ihren Märtyrern zusammenfallen — ob nicht auch Shakespeare Etwas von einem Märtyrer war? — Sehr viel mehr als das Mitgetheilte ist uns von seinem Leben, wenn wir von dem in seinen Werken absehen, nicht bekannt.

Lassen Sie mich, anknüpfend an eben diesen Uebelstand, bei einem Gesichtspunkt verweilen, welcher tauglich scheint, unsere Erinnerung gleichmäßig nach der künstlerischen wie der biographischen Seite aufzufrischen. Die Dürftigkeit unserer Kenntnisse in der letztern Hinsicht läßt begreiflich auch in unserm Verständniß der Werke manche Lücke. Doch keine so große und fühlbare, als sie z. B. bei Goethe sein würden, wenn wir von seinem Leben ebenso wenig wüßten. Dieß könnte auffallen, da die Werke Shakespeare's, wenigstens die aus der Zeit seiner Reife, so kenntlich und bis in's Einzelste wie kaum die eines andern Dichters den Stempel ihres Urhebers tragen, und also gerade in besondrem Maasse den Aesthetiker an den Biographen verweisen zu müssen scheinen; indessen könnte jene Eigenthümlichkeit auch rein künstlerischer Art sein. Wie es sich nun auch hiermit verhalte, die Frage, wie sich Shakespeare persönlich in seinen Werken zeige, wird unserer Aufmerksamkeit nicht unwerth sein, einer weit eingehendern, als wir ihr in einer Stunde widmen können.

Goethe — da wir ihn vor 15 Jahren vergessen haben, so werden Sie sich's gefallen lassen, daß ich wiederholt auf ihn zurückkomme — Goethe, dieser große Gelegenheitsdichter, stellt in der Regel Selbsterlebtes, Wahres in diesem engern und zugleich persönlichen Sinne des Wortes, dar. Nicht daß er wie ein kleines Subject unfähig wäre, von sich selbst loszukommen, und eben damit auch, ein ächtes Kunstwerk zu liefern, sondern umgekehrt, er ist ein so großer Mensch, daß er, um das Beste zu leisten, fast nur sich selbst abzuzeichnen braucht. Er beschränkt sich indessen hierauf selbst da nicht,

wo er ausdrücklich sein Leben erzählen will; auch dieses wird ihm zu Dichtung und Wahrheit. Noch weniger läßt er es in seinen eigentlichen Dichtungen an einer künstlerischen Verkörperung des Wahren fehlen. Und eine epische oder dramatische Gestalt, auch eine ihm nahe gehende, weiß er so gegenständlich hinzupflanzen, als ob er zu ihr sagte: daß du ich selbst bist, was kümmert's mich? Sie ist ein Stück von ihm, aber auch nur ein Stück, und zwar ein solches, das, einmal abgelöst, ein eigen Leben führt und viele Züge trägt, die dem Dichter persönlich fremd sind. Darf man doch selbst von ihm als Lyriker so wenig wie von Horaz meinen, daß er „alle Gläser geleert und alle Mädchen geküßt, die er geleert und geküßt zu haben vorgibt.“ Nichtsdestoweniger bleibt das Selbsterlebte der Kern, woran sich der anderweitige Inhalt anlegt.

Die Dichtungen Schiller's sind, von Seiten ihres Inhalts, weniger persönlich als die Goethe's. Nicht an sein Individuum, nur an den Staat oder vielmehr die Menschheit, und weniger an das, was sie ist, als an das, was sie sein soll, scheint er zu denken. Doch finden wir auch bei ihm die gewichtigsten seiner dramatischen Personen von demjenigen Leben beseelt, welches er selbst athmet. Ja, sie verbergen unter ihrer Maske die trauten Züge ihres Dichters oft so wenig, sie verrathen den Antheil, den er an ihnen nimmt, nicht selten so sprechend, daß daneben selbst Goethe zurückhaltend erscheint. In der That zeigt sich hierin nur die künstlerische Ueberlegenheit des älteren der beiden Freunde. Während die Gestalten Goethe's, obgleich Wein von seinem Wein und Fleisch von seinem Fleisch, doch reden und handeln, als ob sie aus der ersten Hand der schaffenden Natur kämen, so empfangen wir bei Schiller häufig den Eindruck, daß er selbst hinter seinen Figuren stecke und aus ihnen heraus spreche. Eine Bemerkung, die sich wenigstens

dann ergibt, wenn man den höchsten Maßstab anlegt, wie ihn uns der heutige Tag in die Hand drückt. Hinwieder hat die Muse Schiller's Aehnlichkeit mit seinem Mädchen aus der Fremde: was sie an ächten „Blumen“ zu wenig gibt, ersetzt sie reichlich durch die „Früchte“ und „Gaben“, welche sie spendet.

Ich hoffe hiermit hinlänglich dem Verdachte vorgebeugt zu haben, als wolle ich unsere großen Dichter als bloße Staffeln gebrauchen, um Sie zu dem Briten hinaufzuleiten. Wir können Goethe und Schiller, selbst auf dem Gebiete des Drama's, so wenig neben Shakespeare als diesen neben jenen missen; eine absolute dramatische Poesie existirt so wenig als eine absolute Philosophie. Obgleich aber Shakespeare seine Einseitigkeiten und Fehler hat, so ist es doch nicht nothwendig, daß wir sie gerade zum Geburtstag ihm vorhalten; und Etwas ist nun doch daran, wenn der Dichter des Faust sich noch am Ende seiner Laufbahn nicht mit dem Liebling seiner Jugend zu vergleichen wagte, sondern ihn für „ein Wesen höherer Art“ erklärte, „zu dem er hinaufblicke und das er zu verehren habe\*.“ Wir wollen es darauf ankommen lassen, ob sich uns diese Größe Shakespeare's auch von der besondern Seite, von der wir ihn diesmal ansehen wollen, zu erkennen gibt.

Es ist merkwürdig, wie wenig er, vorerst was die Wahl der Stoffe betrifft, eine persönliche Liebhaberei verräth. Gegenwart und Vergangenheit, Mittelalter und Alterthum, geschichtliche Zeit und vorgeschichtliche, Einheimisches und Auswärtiges; öffentliches Leben und privates, das letztere nach den verschiedensten Seiten — Allem sehen wir ihn gleiche Theilnahme

---

\*) Was der „Realist“ im Morgenblatt gegen die Ueberspannung dieses Ausspruches bemerkt, wird mich, nach der vorangegangenen Einschränkung desselben, schwerlich treffen. (Nachträgliche Anmerkung.)

zuwenden, für Alles weis er gleiche Theilnahme zu erwecken. Dabei zeigt er sich überall weniger darauf bedacht, Eigenes in seine Stoffe hineinzulegen, als das, was er daran fand, in's hellste Licht zu stellen, den Gegenstand von der besondern Seite, von der er ihn ansprach, aus dem besondern Gesichtspunkt, unter dem er ihm erschien, zu möglichst voller Bähitenwirkung zu bringen. Das Publicum, für das er schrieb, verlangte von seinen Dramatikern nicht sowohl Erfindung oder eine ganz eigenthümliche Behandlung der Stoffe, als vielmehr die ihm bekannten und beliebten, oft wunderlichen Stoffe selbst, lebendigst vergegenwärtigt. Shakespeare fügte sich diesem Wunsche, oder richtiger, auch bei ihm war offenbar die Freude am Stoffe in viel höherem Maas das erregende Moment seiner Kunstthätigkeit, als bei Goethe und Schiller. Eine einfache und nahe liegende Bemerkung, aber geeignet, unendlich vielem unnützen Spintistikern den Mangel zu schieben.

Nicht minder unpersönlich erscheint unser Dichter in der Charakteristik. Die Charaktere Goethe's weisen auf ihn selbst zurück, die Schiller's zunächst über ihn hinaus, auf seine Ideale, aber auf diesem kurzen Umweg gleichfalls auf den persönlich von ihnen erfüllten Dichter: über den Charakteren Shakespeare's können wir wirklich ihn selbst vergessen. Er gibt im Großen und Ganzen weder Selbsterlebtes, wie Goethe, noch tritt er als diese gemüth- und gedankendolle Persönlichkeit vor uns hin, wie Schiller: dafür macht er den Eindruck, als habe er das Leben eines jeden beliebigen fremden Menschen als sein eigenes durchzuleben verstanden. Wir wissen nicht genau, wie's ihm als Scharfspieler auf den Brettern glückte; aber als Dichter zeigt er eine Fähigkeit der Verwandlung und Selbstentäußerung, worin es ihm kein Garrick nachthun kann. Die eigene Person scheint bei ihm nur dazu da, die erste beste andere darauf zu pfeifen. Er

Könnte von seinen Charakteren sagen, was er seinem Antonius vor der Schlacht bei Philippi in Bezug auf eine gewisse Bewegung der Feinde in den Mund legt: „Ich bin in ihrem Herzen, und weiß, warum sie's thun.“ Wir dürfen befigleichen auf ihn anwenden, was in seiner Weise der Erzbischof von Canterbury im König Heinrich V. von diesem Fürsten sagt:

Hört ihn nur über Gottselahrtheit reden,  
Und, ganz Bewundrung, werdet ihr den Wunsch  
Im Innern hegen, der König wär' Prälat;  
Hört ihn verhandeln über Staatsgeschäfte,  
So glaubt ihr, daß er einzig das studirt;  
Hört auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten  
Vernehm't ihr vorgetragen in Rufft;  
Bringt ihn auf einen Fall der Politik,  
Er wird desselben Gord'schen Knoten lösen  
Vertraulich wie sein Knieband; daß, wenn er spricht,  
Die Luft, der ungebund'ne Wüßling, schweigt,  
Und stumm' Erstaunen lauscht in Aller Ohren,  
Die honigsüßen Sprüche zu erhaschen.

So wenig als in der Charakteristik, verräth dieser Dichter eine persönliche Parteilichkeit in dem geringern oder größern Spielraum, den er einer Gestalt gibt, in einseitiger Vorliebe für eine gewisse Art von Personen oder Abneigung gegen eine andere, in den Schicksalen, die er ihnen zutheilt. Der ganze Gang der Handlung zweckt bei ihm nur darauf ab, die Begebenheit von der bestimmten Seite, von der er sie einmal gefaßt, zu vollkommenem Austrag zu bringen. Keine Idealisierung, die eine lügenhafte Verschönerung oder Beschönigung des Weltlaufs wäre, sondern nur eine solche, welche demselben von einer besondern Seite in einem bestimmten Hergange seinen vollen und unverblümten Ausdruck gibt. Keine andere Gerechtigkeit und keine andere Gnade, als wie sie unter Menschen von dieser Natur und in Verhältnissen von dieser Beschaffenheit zu erwarten ist. Selbst

dem Bösewicht wird sein kurzes Scheinglück gegönnt, wie die Handlung es mit sich bringt; und die Unschuld wird in Elend, Wahnsinn und Tod gestürzt, wenn nur ein Wunder, ein willkürlicher Eingriff des Künstlers, sie retten könnte. „Es sind“ — daß ich die unvergänglich schönen Worte Wilhelm Meister's wiederhole — „es sind keine Gedichte! Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuren Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens haust, und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert.“

Wir können uns bei der Gelegenheit auch dazu Glück wünschen, daß der Wind diese Blätter nicht verweht hat; denn es paßt nicht übel zu der sonstigen Selbstverläugnung unsers Dichters, daß er um die litterarische Fortdauer seiner Dramen so unbekümmert war, und wir dieselbe nicht ihm, sondern speculativen Buchhändlern, besonders aber zweien seiner Bühnencollegen zu danken haben.

Gleichwohl, so ganz ohne Antwort auf biographische Nachfragen, als es nach dem Bisherigen scheinen könnte, lassen auch Shakespeare's Werke uns nicht. Zwar kein Geringerer als Schiller will uns verwehren, solche Nachfrage auch nur zu halten. Er bezeichnet Shakespeare wie Homer als einen naiven Dichter und sagt von einem solchen: „Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk; er ist das Werk, und das Werk ist er; man muß des erstern schon nicht werth oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach ihm auch nur zu fragen.“ Aber wenigstens zu fragen wird auch hier erlaubt und unsere Sorge nur die sein, ob wir Antwort bekommen. Es läßt sich jedoch schon im Voraus annehmen, daß auch Shakespeare bei Gelegenheit, wo es ohne Schaden oder gar mit Vortheil für den Kunstzweck geschehen konnte, Persönliches, eigene Ansichten und Schicksale, in die Darstellung werde verwoben

haben. Freilich kann er dieß nach der Beschaffenheit seiner Stücke nur sehr sparsam und verdeckt gethan haben, namentlich was äußere Schicksale betrifft, da das Dargestellte durchgängig weit abliegt von dem, was ihm begegnet sein kann. Ferner ist damit allein, daß dergleichen drin ist, wenig geholfen, wenn uns die Mittel fehlen, es herauszubekommen. Um diesen oder jenen persönlichen Zug als solchen zu erkennen, sollten wir schon im Besiz der Biographie sein, die wir suchen. Wir befinden uns gegenüber diesen Werken durchschnittlich in dem Falle, worin wir mit den Leiden des jungen Werther sein würden, wenn wir daraus Geschichte machen sollten, ohne die bekannten Briefe und Berichte über die Wehlarer Hergänge zu haben. Oder vielmehr in einem noch schlimmeren, da kein einziges größeres Werk Shakespeare's so bestimmt zu einer biographischen Deutung auch nur auffordert. In den seltenen Fällen jedoch, wo wirklich ein Zusammentreffen der bezeichneten Art stattfindet, wo sich ein gewisser Inhalt mit unsern sonstigen Nachrichten begegnet, da können wir wenigstens einen persönlichen Antheil des Dichters an demselben annehmen, vielleicht auch mit diesem oder jenem Zug unser biographisches Bild bereichern; dieß jedoch nur mit einer Wahrscheinlichkeit, die um so kleiner ist, je genügender sich der fragliche Zug aus rein künstlerischen Gründen erklären läßt. Nur die lyrischen Sachen und von den Dramen höchstens Eines versprechen eine etwas reichere Ausbeute. Bevor ich das Wenige, was sich daraus gewinnen läßt, andeute, muß ich einige verfehlte Versuche zurückweisen.

Vor Allem die, den Werken Shakespeare's eine gut prosaische Weltanschauung, ja eine Philosophie oder auch Theologie zu entlocken. Solche Versuche sind bis jetzt immer gescheitert, und werden auch ferner scheitern, sobald sie über gewisse Allgemeinheiten hinaus zielen, wie sie sich so ziemlich jedem wackern, geschickten und gebildeten Unterthan der

Königin Elisabeth zutrauen lassen. Ich meine hiermit nicht eben wenig zu sagen. Denn außerdem daß auch Allgemeinheiten in's Gewicht fallen, wo es um die Unterscheidung ganzer Zeitalter zu thun ist, pflegen ja Menschen von jenen Eigenschaften nie dicht gesäet zu sein. Nur um so eher aber könnte man sich zufrieden geben, wenn einer derselben noch obendrein durch die seltenste Kunstbegabung hervortragt. Es ist eine Zubringlichkeit der wunderbarlichsten Art, einem Manne, der fast nichts als Dramen, und zwar nicht Lesedramen, sondern Theaterstücke geschrieben; der zudem als Schauspieler das Seinige geleistet hat und der Nachwelt wahrlich keinen Pfennig schuldig geblieben ist — einem solchen Manne keine Ruhe lassen zu wollen, bis daß er auch auf einem Ratheder oder einer Kanzel Rede gestanden. Genug daß Shakespeare die Welt so anschaute, wie er's brauchte, um diese Dramen zu machen, um so bessere, je weniger sie von einer Weltanschauung, wie man sie oft bei ihm sucht, verrathen. Weltanschauung — man bleibe bei diesem Worte, so trifft man's am richtigsten.

Man hat gemeint, wenigstens eine Art Ethik aus diesen Werken ziehen zu können. Aber mich dünkt, die Ethik, die in ihnen enthalten ist, sei die beste und kräftigste gerade so, wie sie in ihnen vorliegt, und man würde also bei der ästhetischen wie bei der bloß gesehenden Betrachtung besser thun, sie darin zu lassen, als sie herauszuziehen, besser thun, sie mit und in dem Kunstwert selber aufzuzeigen, als sie mit prosaischer Absichtlichkeit daraus zu fällen. Es ist ein unlängbarer Vorzug moderner Auslegungen, daß sie den sittlichen Geist dieser Werke besser zu würdigen wissen, als früherhin oft geschehen ist; aber die Fähigkeit unbefangener Eingabe an reine Kunstwirkungen scheint nicht in demselben Maße Fortschritte gemacht zu haben; Manche namentlich, die über die Lustspiele reden, scheinen nicht einmal Spaß zu

verstehen. Gewiß ist, daß unsere Dramen eine überreiche sittliche Belehrung darbieten, theils durch eine Menge treffender Aussprüche über die verschiedensten Verhältnisse und Ereignisse des Lebens, theils durch die Art, wie sie menschliche Thaten und Schicksale schildern, erklären und mit einander verknüpfen, theils durch ihre Behandlung der je ein Drama ausfüllenden Begebenheit im Ganzen. Bei vielen jener Aussprüche lassen wir uns gern bereben, Meinungsäußerungen des Dichters selbst vor uns zu haben. Viel weniger will es uns gefallen, wenn diese Perlen auf Schnüre gezogen, die einzelnen auf denselben Gegenstand bezüglichen Sprüche aneinander gereiht werden. Schon die Auswahl für ein solches Spruchbuch geschieht doch durchgehends nach keinem andern Grundsatz als dem, daß der Leser jeden ihm geschieht und gut vorkommenden Gedanken dem Dichter anrechnet, die andern hingegen den betreffenden dramatischen Personen überläßt. Sammt und sonders werden von unserm Dichter solche Sentenzen doch nur da angebracht, wo sie aus Situationen und Charakteren ungesucht hervorspringen, und etwa einmal zugleich um auf einen verborgenern Gesichtspunkt, aus dem die dramatische Begebenheit gefaßt ist, hinzuweisen, welchen man denn auch wohl in der Form einer Lehre ausdrücken kann: nie aber ist die Belehrung und Besserung ein selbstständig, neben dem künstlerischen, verfolgter Zweck, so wenig auch gewiß unser Dichter beiderlei Wirkungen mit romantischer oder pedantischer Grundfäßlichkeit für unvereinbar ansah. Wenn wir ferner in Betreff des sittlichen Urtheils unseres Dichters über so viele Handlungen und deren Folgen für den Thäter kaum fehlgehen können, so hat man sich doch vor der Meinung zu hüten, als habe er jeder seiner Personen ihr Glück und Unglück nach einem festen Vergeltungstarif zuwägen wollen. Es ist endlich überhaupt weniger diese oder jene Einzelheit, als die Gesamtwirkung, welche

in sittlicher wie in künstlerischer Hinsicht hier in Betracht kommt. Jedes dieser Dramen ist ein kleines Gesamtbild des Weltlaufs, ein Mikrokosmos des menschlichen Lebens, oder, wenn gleich zunächst nur ein Ausschnitt desselben, ein solcher, welcher kunstgerecht zu einem selbstgenugsamen Ganzen abgerundet ist. Eine solche Begebenheit nun, falls sie nicht auf der obersten Fläche des Lebens spielt, müßte ja wider ihre eigene Natur behandelt sein, wenn sie nicht die sittlichen Gesetze und ihre Gültigkeit mit zur Anschauung brächte. Shakespeare müßte nicht der große Realist sein, als den man ihn kennt, wenn er nicht gerade auch in diesem Punkte eine vorzügliche Stärke hätte. Aber er hat diese doch unmittelbar nur in künstlerischer Form; und der große Ethiker läßt sich nicht vollständiger und nicht besser erkennen und würdigen, als indem man den großen Dramatiker recht versteht. Kurz: die Werke Shakespeare's belehren uns über die sittlichen Dinge weit mehr in der kräftig eindringlichen Weise, wie das Leben selbst, als nach Art eines Moralsystems, indem sie, wie er selbst ganz präcis sagt, „der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild zeigen.“

Wie nach Systemen und Ansichten, hat man auch nach Erlebnissen unseres Dichters in seinen Werken geforscht. Von Zeit zu Zeit tritt so ein Forscher auf und verkündigt, er habe so erstaunliche Kenntnisse, etwa in der Rechtswissenschaft, bei Shakespeare entdeckt, daß derselbe nothwendig einmal — Fürsprecher? nein, so viel doch nicht, aber Schreiber bei einem solchen gewesen sein müsse. Ein Anderer kommt und findet ihn mit dem Jagdwesen so verdächtig vertraut, daß fortan leider die Sage von einer Wildddieberei des jungen Dichters keinem Zweifel mehr unterliege. Ein Dritter kann gar nicht begreifen, woher derselbe so viel von Italien zu berichten haben sollte, wenn er nicht eine

Weise dahin gethan hätte. Ei! so sagt doch lieber gleich, er müsse auf einem Thron gesessen haben, weil er so manche Zärtstengeheimnisse ausschwaht; er müsse ein Weib gewesen sein, weil er den Schönen einen treuern Spiegel vorhält, als vielen Lieb ist; er müsse das Feenland durchschwärmt haben, weil er sonst keinen Sommernachtstraum hätte träumen können. Und ihr würdet noch dazu vollkommen Recht haben mit allen diesen Behauptungen.

Es wird jedoch Zeit sein, mit etwas Ernsthafterm hervorzurücken. Am ergiebigsten für unsern Zweck sind die Sonette. Diese Gedichte, zwar noch bei Lebzeiten des Dichters, aber so wenig als die Dramen von ihm selbst herausgegeben, die meisten wohl seinen dreißiger Jahren angehörend, sind zum größten Theil an einen Freund, zum kleinern an eine Freundin gerichtet. Der Freund jung, schön, vornehm, auch geistig reich ausgestattet, von dem etwas ältern Dichter leidenschaftlich geliebt. Ja, seine Hingebung ist eine so unbedingte und aufopferungslustige, und mit einer so starken Betonung des großen gesellschaftlichen Abstands zwischen ihnen verbunden, daß wir fast diejenige Gleichheit, die zu einer Freundschaft gehört, vermiffen. Aber dieses Ueberschwängliche in Zärtlichkeit und Unterwürfigkeit kommt zu großem Theil auf die Rechnung der Zeitsitte. Und wenn wir, von unserm Standpunkt aus, nicht den Dichter durch den Umgang mit dem Edelmann, sondern den Edelmann durch den Umgang mit dem Dichter geehrt und beglückt finden, so hat sich die Sache in den Augen der Zeitgenossen und schon bestwegen auch in der Wirklichkeit etwas anders verhalten; selbst ein Mann wie Shakespeare konnte sich — bei den damaligen gesellschaftlichen Zuständen — durch die Neigung eines solchen Abeltigen geehrt und durch die äußere Ungleichheit bei innerer Gleichstellung gedrückt finden. Vielleicht auch, daß der Dichter seinen Gefinnungen erst dann diesen besondern Ausdruck gab,

als der Freund ihm den in jener Blüthezeit des englischen Sonetts natürlichen Wunsch geäußert, ihn auch einmal in dieser Gattung sich versuchen zu sehen. Wer der Freund war, ist nicht ausgemacht; am wahrscheinlichsten Henry Wriothesly\*), Graf von Southampton, welchem schon die zwei epischen Jugendgedichte: Venus und Adonis, und Lucretia gewidmet sind. In dem der letztern vorgedruckten Schreiben lesen wir: „Die Liebe, die ich Eurer Lordschaft widme, ist ohne Ende. . . . Was ich gethan habe, ist Euer; was mir zu thun bleibt, ist Euer, als inbegriffen in dem Allen, was ich zu Eurem Eigenthum gelobt habe.“ Die Sonette sind eine bloße Erweiterung und selbstständige Ausführung dieser Widmung, eine Selbstdedication, womit der Dichter nicht eine Schrift, sondern sein ganzes Leben und Streben dem Freunde weihet, den wir uns seinerseits als die personificirte ideale Mit- und Nachwelt des Dichters denken mögen. Der Dichter selbst denkt sich ihn mitunter so, hat aber unstreitig eine wirkliche Person im Auge; an eine fingirte richtet man nicht leicht hundert Sonette und darüber, am wenigstens so lebensvolle, und das Ganze wäre dann auch wohl künstlicher abgerundet, obgleich hier zu berücksichtigen, daß die Anordnung zum Theil vermuthlich von fremder Hand herührt, und wahrscheinlich auch manche weggelassen sind. Viele derselben sind bloße Freundschaftsergüsse allgemeineren Inhalts, doch auch sie keineswegs der Wärme und Innigkeit entbehrend. Eine gute Anzahl zeichnet sich aus durch die Zuversicht, womit der Dichter seinem Gegenstande Unsterblichkeit vermöge seines Liebs verheißt — gleichfalls nur eine Steigerung der schon in jenem Widmungs-

---

\*) Die Buchstaben H. W. werden in der vom Verleger herrührenden Widmung der Sonette (an Mr. W. H.) in ähnlicher Absicht umgestellt sein, wie z. B. in dem fingirten Briefe Olivens an Malvolto der Name des Letztern durch M, O, A, J angedeutet ist.

schreiben enthaltenen Anwünschung langen und glücklichen Lebens. Eigenthümlich ist's, daß daneben der Dichter dem Freunde doch in nicht weniger als 17 Sonetten dringend an's Herz legt, auch selbst für seine Fortdauer zu sorgen, aber auf die bequemste und gebräuchlichste Art, durch Heirath; vermuthlich liegt hier ein ganz bestimmter Anlaß zu Grunde, den wir nicht kennen, wiewohl sich dafür in der Lebensgeschichte des Grafen ein Ort fände. Manche Sonette drücken Schmerz und Trost, oder Versuch des Trosts, bei Abwesenheit des Freundes aus. Aber auch innere Entfremdung wird befürchtet und findet vorübergehend Statt. Der Freund setzt sich üblem Scheine aus und thut Fehltritte. Er raubt sogar dem Dichter eine Geliebte, die dieser jedoch mehr um den Freund, als ihn um sie beneidet. Auch poetische Nebenbuhler um dessen Gunst machen ihm zu schaffen. Die Gedichte an die Geliebte, sehr wahrscheinlich die so eben erwähnte, lassen sie als in seinen eigenen Augen gar wenig liebenswerth erscheinen. Das alles kommt nun zwar gewiß dem Dichter vom Herzen, ist aber doch eigentlich wenig greifbar, und klingt für uns größtentheils wie ein fesselndes Gespräch, dessen Anfang wir nicht gehört haben, oder wie eine entzückende Musik ohne den Text, zu dem sie gesetzt worden. Nur einige wenige Sonette enthalten individuellere Fingerzeige auf äußere und innere Zustände des Dichters; man könnte sie Charakter-Sonette, gegenüber jenen als bloßen Liebhaber-Sonetten, nennen. Ich will aus ihnen — sämmtlich an den Freund gerichtet — wenigstens das Wichtigste mittheilen. Da preist der Dichter, im Gegensatz zu den ihm versagten Ehren und Titeln, zu dem so unsichern Glück eines Höflings oder Kriegers, die Seligkeit, zu lieben und geliebt zu werden, ohne Gefahr des Verdrängens oder Verdrängtwerdens —. Wenn er, in Ungnade bei Fortuna und den Menschen, seine ausgestoßene Lage beweint, sein Geschick verwünscht und fast sich selbst

verachtet, so bedarf's nur eines Gedankens an den Geliebten, und er würde mit keinem König tauschen —. Gelähmt durch den ärgsten Groll der Glücksgöttin, arm und verachtet, tröstet er sich damit, daß die Liebe ihn an den Vorzügen des Freundes theilnehmen lasse —. Aller Schmerz um entschwundene Lebensgüter und verlorene Freunde hört auf bei dem Gedanken an diesen einzigen —; er das Grab, worin die andern bestattet sind und worin sie ihm zugleich fortleben —. Er allein auch vermag die Tobessehnsucht des Dichters zu beschwichtigen; denn müde des schönen Weltlaufs, wo Verdienst zum Bettler geboren und eine elende Null glänzend ausstaffirt wird, wo reinste Treue jämmerlich verschworen, gold'ne Ehre schmachvoll vergeudet, Kunst von Gewalt und Weisheit von Narrheit gemeistert wird — —, müde von all dem wünscht er sich den Tod, wenn er nur nicht sterbend den Geliebten allein ließe —. Aber ach, selbst dieses seines einzigen Guts kann er nicht völlig froh werden. Obgleich Beide Eins, müssen sie doch vor den Leuten getrennt sein, damit die Flecken des Dichters ihm allein verbleiben, und nicht seine beklagte Schuld [die nicht näher bezeichnet wird] Schande auf den Gefährten bringe —. Selbst über seinen Tod hinaus ist er in diesem Sinn besorgt; wenn er diese schlechte Welt verlasse, so solle der Freund nicht um ihn klagen, nicht seinen Namen nennen, um nicht von den Leuten verspottet zu werden —; was könnte er ihnen doch sagen, wenn sie nach den Verdiensten des Todten fragten —? Noch tiefer gehen die folgenden Bekenntnisse: Leider ist es wahr, ich bin hin und her gelaufen, habe mich in einem Narrenkleid gezeigt, meine eigenen Gedanken entstellt, das Theuerste wohlfeil verkauft, alte Sünden aus neuen Neigungen gemacht, die Wahrheit schief und fremd angesehen; doch, bei Allem droben, diese Verirrungen haben meinem Herzen eine neue Jugend hinterlassen, und schlimmere Versuche mir Dich als den besten Liebesgegenstand erprobt —.

Schilt Fortunen wegen meiner, die Göttin, die mein schlimmes  
 Thun verschuldet: die mich darauf angewiesen hat, vom  
 Publicum zu leben und so auch dessen Sitten zu theilen, woher  
 mein Name ein Brandmal trägt; und mein Wesen beinahe  
 seinem Handwerk unterthan ist, wie des Färbers Hand —.  
 Deine Liebe und Dein Mitleid schließt die Wunde wieder,  
 die niederer Unglück auf die Stirn mir drückte; denn was  
 kümmert's mich, wer gut oder übel von mir redet, wenn  
 Du mein Schlechtes übergrünst, mein Gutes anerkennst?  
 Du bist meine ganze Welt, und ich muß trachten, meine  
 Schmach und meinen Preis von Deiner Zunge zu erfahren —.  
 So werthvoll diese Bekenntnisse sind, so unverkennbar sie  
 insbesondere einen Ueberdruß des Dichters an seinem Schau-  
 spielerberuf ausdrücken, der seinen frühen Rücktritt davon be-  
 greiflich macht, so bleibt doch auch hier im Einzelnen manches  
 Räthsel übrig; an einer bestimmtern Deutung wird sich mit  
 höhern Glück ein Novellist, als ein Biograph, versuchen.

Unter den Dramen ist Cines, aber auch nur Cines,  
 welches einigermaßen persönlich aussteht, daselbe, welches  
 auch in anderem Betracht so eigenthümlich dasteht und,  
 bezeichnend genug, mit dem Namen Goethe's so eng ver-  
 knüpft ist — der Hamlet. Auf eine persönliche Beziehung  
 deutet schon der Umstand, daß sich der Dichter ungewöhnlich  
 lange mit dem Stücke getragen, es mehrmals bearbeitet und  
 erst allmählig mit dem Reichthum ausgestattet zu haben scheint,  
 welcher für die Bühne fast zu groß ist und theilweise eben  
 daher kommt, daß der Dichter hier Eigenes eingewoben hat.  
 Dieß findet in der auffälligsten und anerkanntesten Weise  
 bei den berühmten dramaturgischen Urtheilern des Prinzen  
 Statt. Man hat auch in dem Monolog: „Sein oder Nicht-  
 sein“ etwas Persönliches gesehen. Mit Grund insofern, als  
 der Dichter gewiß — auch ohne die Sonette würden wir's  
 glauben — die hier aufgezählten Uebel ebenso tief empfand,

als sein Heil. Man ist jedoch weiter gegangen und hat in dem Monolog eine Phantastiefurcht, nicht etwa bloß des Prinzen, sondern des Dichters selbst, vor dem Jenseits gefunden und sich dafür auf die Stelle in Maaf für Maaf berufen, wo sich der zum Tod verurtheilte Claudio das Drüben auf's Graufigste ausmalt. Dieß ist jedoch bei dem jungen Blut sehr natürlich, und bildet einen offenbar beabsichtigten starken Contrast mit der kurz vorhergegangenen Ergebung des Jünglings in den Tod, auf eine Rede des weisen Herzogs, die — gleichfalls Tod und Schlaf zusammenstellend — mir eher, als jenes Gejammer, einen Blick in das Innere unsers Dichters zu eröffnen scheint. Hingegen möchte der ganze Charakter Hamlet's, und namentlich auch das unglückselige Nicht-Zusammenpiel von Blut und Urtheil, worauf sein Mißgeschick beruht, unserm Dichter weniger fremd gewesen sein, als man sich bei unverständiger Idealisierung seiner Persönlichkeit gern vorstellt. Sogar die Frage liegt nicht fern, ob er sich nicht mit diesem Stück geradezu in Goethe'scher Weise einmal etwas habe vom Hals schaffen wollen. Ich sage mit Börne: „Hamlet ist nicht das bewundernswürdigste Werk Shakspeare's; aber Shakspeare ist am bewundernswürdigsten im Hamlet.“ Börne meint dieß so: es stehe bei diesem Dichter in seinen Tragödien sonst überall der Heroismus, hier dagegen die blöde Mentalität im Vordergrund. Allein der Dichter von Heroen ist nicht selbst ein Hero, Homer kein Achilles, und Shakspeare ist am größten im Hamlet auch darum, weil er eine ihm so verwandte Natur so parteilos in aller ihrer Schwäche wie Stärke zu schildern vermocht hat.

Ich habe die Frage, wie sich Shakspeare persönlich in seinen Werken zeige, bis jetzt nur in dem Sinne besprochen, ob und welche Züge darin sich als eine Selbstdarstellung des Dichters betrachten lassen. Man könnte nun noch versuchen,

durch Rückschluß aus den Werken auf gewisse bei ihrem Urheber vorauszuiehende Eigenschaften etwas herauszubringen. Aber wenn wir uns, wie billig, den ganz überflüssigen Nachweis ersparen wollen, daß es mit Shakespeares Kenntnissen und Bildung weit besser bestellt war, als man früher gewöhnlich meinte, so habe ich nur sehr Weniges beizufügen, und nur Solches, was ihn mehr dem Grade als der Art nach vor andern Künstlern und Dramatikern auszeichnet. Er muß Lust und Leid von der untersten bis zur obersten Stufe der Gefühlslitter durchgenossen und durchgelitten und so, wenn nicht Vieles, doch viel erlebt haben. Er hat ferner gewiß das menschliche Treiben mit einer Lebhaftigkeit und einem Scharfblick, einem Auge für das Kleinste wie Größte, und einer Gegenständlichkeit beobachtet, wovon wir Andern durchschnittlich keine Ahnung haben. Es ist aber endlich — womit ich auf eine frühere, und jetzt durch die Sonette bestärkte Anekdote zurückkomme — es ist zu befürchten, daß auch bei ihm der Lorbear Franz ein Zeichen nicht bloß des Glücks gewesen. Die reichste und gebildetste Phantasie ist nicht das geeignetste Werkzeug zur Auf- und Auffassung des wirklichen Lebens. Shakespeare wird die Personen, mit denen er umging, nicht selten idealisirt haben, bald in's Gute, bald in's Schlechte, und sich aus einem einzelnen Zug, der ihm an Jemandem auffiel, gern den ganzen Menschen s. s. konstruirt, und darob andere Züge desselben zu wenig beachtet haben — eine Gewohnheit, die Einem recht gut in der Kunst, recht schlecht im Leben zu Statte kommt. Auch der nächstbeste Theil seiner geistigen Mitgift, jene Beobachtungsgabe, kennen wir an ihm zunächst doch nur als eine in den Dienst der Phantasie gestellte; das Erlebte hatte ihm da keine andere Bedeutung, als der erste beste Fund in einer Chronik oder Novelle.; er war bald Himmelweit dem Boden, auf dem es zuerst stand, entrückt. —

... D eine Feuermaße, die hien  
... Den hellsten Himmel her, Erfindung steigt!

... Wann wir nun aber auch ein viel vollständigeres  
Charakterbild gewonnen hätten, als wir uns rühmen können,  
so würde es sich noch immer nach dem, was ja auch in Dramen  
das Merkwürdigste ist, nach der Entwicklung des Charakters,  
fragen, wovon wir nun vollends so gut wie nichts wissen.

... Unser Trost in aller dieser Unwissenheit ist der, daß  
das Verschwinden des Mannes in seinen Werken selbst mit  
zu seinem Charakter gehört, wie daß auch jede andere Denkmä-  
ner von ihm als Künstler zugleich eine von ihm als Menschen  
ist — sofern das Leben in der Phantasie und Kunst schon  
als solches kein geringes Stück Leben ist. Bei einem Shaka-  
speare besonders ist ja der Künstler nicht ein bloßer Anhang  
zum Menschen; ein bloßes Accidens desselben: der gewissen-  
haft schaffende Künstler — das ist die Substanz eines solchen  
Mannes; er lebt nicht neben seinen Werken her, wie ein  
Geschäftsmensch neben seiner Schreiberei, sondern hat in  
ihnen, in ihrem Hervorbringen, sein eigentliches Leben. Dieses  
ist denn in Betreff Shakespeares auch für uns; die wir hier  
sind, so wenig ein unbekanntes, daß es nicht einmal ein ver-  
gangenes oder abwesendes, sondern, fortwirkend, ein guter  
Theil unseres eigenen Lebens ist:

... Je unvollständiger ich hiervon habe Zeugniß ablegen  
können, desto mehr drängt es mich, zum Schluß darauf  
hinzuwiesen, wie viel überhaupt noch in Bezug auf unsern  
Dichter zu thun bleibt. Vorerst von denen, welche sich  
ein eigentliches Studium aus ihm machen. Außerdem daß  
für die Feststellung des Texts und die Einzelerklärung, für  
die Bestimmung der Abfassungszeit der verschiedenen Werke  
und die Ermittlung der geschichtlichen Beziehungen (auch ab-  
gesehen von dem Biographischen) ein unendliches Feld ist,  
will ich jetzt nur bemerken, daß die so verdienstlichen Arbeiten

über den Dichter, die wir besitzen, in der Regel gerade über den Dichter als solchen zu wenig geben. Insbesondere das Verhältniß der Werke zu ihren Quellen und die Composition pflegt gar zu kurz wegzukommen. Also wirklich „Shakespeare und kein Ende“? Man kann darauf nur antworten: Shakespeare und ein Anfang. Es würde sich ja auch schlecht verlohnen, so viel Besens mit ihm gemacht zu haben, wenn's nun schon fertig sein sollte. Die Abmahnung von der Beschäftigung mit ihm würde einen Sinn haben, wenn es sich um eine Modelleshaberei und nicht vielmehr um die treue Bewahrung und Pflege eines Guts handelte, wie es der Menschheit etwa Einmal in tausend Jahren zufällt. Daß sich schon unsere Vorfahren — und wie lange her denn eigentlich? — daran erlabt haben, kann kein Grund für uns sein, mit Schlechterem vorkieb zu nehmen. Auch für das größere Publicum ist Shakespeare noch lange nicht, was er sein könnte. Hier und da einmal ein Stück von ihm dar- oder entstellen sehen, will sehr wenig heißen; es gilt heute von den Aufführungen Shakespeare'scher Stücke nur zu oft etwas Aehnliches, wie von der Sprache: die Gedanken des Dichters werden dadurch mehr verhüllt als geoffenbart. Und das Besen, wie es in der Regel betrieben wird, hilft nicht viel mehr. Das einmalige Besen — und dabei bleibt's doch wohl in Betreff der meisten Stücke — ist wie das bloße Vorübergehen an einem bedeutenden Gemälde in einer Galerie, und hinterläßt bald wenig mehr als die äußerst wichtige Kenntniß, ob Er und Sie einander kriegen oder nicht kriegen. Manche halten sich von genauerer Befassung mit ihm durch seine Fehler dispensirt, von welchen ein Bessing gesagt hat: „Von Shakespeare's Fehlern getraue ich mir fast immer einen Grund angeben zu können. Er begeht sie, um die Hauptsache zu befördern, und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren.“ Noch Andere möchten unsere Vorliebe für

ihn durch die schuldige Rücksicht auf die lebenden Dichter möglichem. Als ob die nicht schon von selbst einen natürlichen Vorzug in unserer Gunst hätten, und jener nicht doch viel mehr gerühmt als gelesen würde. Gar manche Shakespeares Verehrer treiben doch eigentlich Handel mit ihrem Verehrtesten, und rühmen ihn nur, weil sie es, und das mit Recht, für eine Schande halten, ihn nicht rühmenswerth zu finden, nicht aber weil er wirklich ihrem Geschmacke zusägte, und es ihnen bei ihm wesentlich wohlth oder auch nur ebenso wohl wäre, als bei dem ersten besten heutigen Bühnenschauspieler. In erfreulichem Gegensatz zu Solchen habe ich neulich einen mastern Mann nach erster (vermuthlich auch letzter) Besichtigung einer der vollendetsten Komödien des Dichters sagen hören: das sei doch Unstnn. Man möchte jenen Andern zurufen: So ihr nicht werdet wie dieses Kindlein, so werdet ihr nicht zu Kunstverstand kommen!

Lassen Sie uns denn, jeder in seinem Theile, daran fortarbeiten, daß es vor Allem mit der Aufrichtigkeit und dann auch mit der Richtigkeit unserer Urtheile über Shakespeare besser werde, daß überhaupt künstlerischer und wissenschaftlicher Sinn, und eine dadurch geförderte und bedingte gegenständliche Betrachtung und Behandlung auch der praktischen Dinge, je länger desto mehr über das kleinliche und niedrige Getreibe des gewöhnlichen Lebens obstege. Unser Lohn wird sein, daß wir — in 100 Jahren einer glänzenderen Feier beugehen können. Keine Gefahr wenigstens, daß Er nicht auch alsdann noch lebe, wie er es, in gerechtestem Selbstgefühl, dem Freunde und sich selbst für die fernste Zukunft vorausverkündet hat: \*)

---

\*) Theilweise nach der Uebersetzung von Regis.

Nicht Marmor, nicht ein sarklich Monument  
In Gold, wird überbauern dieses Lieb,  
Das Dich mit reinerm Glanz der Nachwelt nennt,  
Als schnellbeschmutztem Stein die Zeit beschied.  
Wenn wüster Krieg und blinde Höllewuth  
Standbilder stürzt und Mauerwerk zerstört,  
So wird durch keine Schwerter, keine Blut  
Dein — lebendes — Gedächtnißmal verfehrt,  
Durch Lob, durch feindliche Vergessenheit  
Dringst Du hindurch; Dein Ruhm wankt ewig nicht,  
Selbst in den Augen aller Folgezeit,  
Die diese Welt abnutzt bis zum Gericht.

So, bis Du selbst entsteigst her Grabesruh,  
Lebst in dem Lieb und unsrer Liebe Du,

---

## II.

# Othello, der Mohr von Venedig.

### 1. Die Charaktere.

Der Stoff der Tragödie Othello ist, wie bekannt, einer, zuerst 1565 erschienenen, italienischen Novellensammlung, Giraldi Cinthio's Hecatommiti, entnommen \*). Der eifersüchtige, aber sonst wackere Mohr, die schöne und tugendhafte Desdemona, der schurkische und heuchlerische Jähndrich, dessen etwas zweideutige Gattin, der zum Verdächtigwerden geeignete Offizier — alle diese Personen, mithin die wichtigsten des Drama's, sammt den auffälligsten Strichen ihrer Charakteristik, präexistiren schon in der Novelle. Indem diese von Eltern oder Verwandten des Fräuleins redet, die der Heirath abhold sind, deutet sie auch den Brabantio an. Die Signori, die Gönner des Mohren, spielen schon in der Novelle diese Rolle. Sogar die Buhlerin des Cassio ist vorgebildet; dergleichen eine (in der Novelle von ihr verschiedene) Person, die das Schnupftuch nachsticht. Auch der Hergang scheint nur wenig verändert. Die Entstehung der Liebe zuerst in Desdemona, und zwar um des ächten Manneswerthes des Mohren willen, die Schwierigkeiten, welche der Verbindung

---

\*) Der Kürze wegen verweise ich auf Collier, Shakespeare's Library, Vol. II, und Göttermeyer, Henschel und Simrock, Die Quellen des Shakespeare, Th. I.

entgegenstehen, die Sendung des Mohren nach Spanien und die freiwillige Mitreise seiner Gattin sind beiden Darstellungen gemein. Schon in der Novelle wird dann der Mohr von dem Fährdich aus Neid und Mißgunst zum Argwohn gegen Desdemona und den Offizier und zur Ermordung der Weiben aufgereizt und hierin von ihm unterstützt. Der Verläumber gebraucht beide Male die Verwendung Desdemona's für den Offizier, nachdem dieser wegen einer auf der Wache verübten Gewaltthat (Ziehung des Degens und Verwundung) abgesetzt worden; — die Lüge, daß derselbe geplaudert habe; — ein vom Mohren seiner Gattin geschenktes werthvolles Schnupstuch, das ihr durch den Schurken entwendet, in das Zimmer des Offiziers, gebracht und dann dem Mohren in Besitz desselben gezeigt wird; — endlich eine Unterredung, die der Fährdich mit dem Verläumber veranstaltet, und die der Mohr sieht, aber nicht oder nur halb hört. Auch daß der Fährdich jenem das Bein spaltet, und zwar auf dem Heimweg von einer Buhlerin, dann davonläuft und sogleich wieder wie zur Hilfe kommt; — daß Desdemona über diesen Vorfall trauert und dadurch den Mohren noch mehr reizt; — die Weglassung von Dolch und Gift bei ihrer Tödtung; — daß der Mohr seine Schuld mit dem Tode büßt, nachdem er heftige Reue empfunden; — daß der Verläumber zu Tode gefoltert wird; — endlich, daß dessen Gattin auffallender Weise nicht thätiger zur Rettung ihrer Freundin ist — dieß alles hat Shakespeare in seiner Drame gefunden.

Wenn er gleichwohl mit demselben Stoffe eine ganz andere, durch den allgemeinen Unterschied von Novelle und Drama nicht erklärte Wirkung hervorbringt, so beruht dieß zunächst auf einer scheinbar sehr geringfügigen Aenderung: auf bloßer Verstärkung eines gewissen schon in der Novelle gelegenen Elements. Der Grundvorgang ist in beiden Darstellungen derselbe: ein Mohr wird auf seine Gattin so eifer-

schäftig gemacht, daß er sie ermordet. Und zwar ist es eine eigentliche, d. h. grundlose, Eifersucht, — grundlos nicht nur in Betreff der Gattin und ihres vermeintlichen Duhlen, sondern in gewissem Sinne auch hinsichtlich des Eifersüchtigen, sofern es einer besonderen künstlichen Veranstaltung bedarf, um ihn in diese Leidenschaft zu versetzen. Da er eifersüchtig gemacht wird, so braucht er es nicht schon von Natur zu sein. Die Leidenschaft wird nur eine um so furchtbarere sein, wenn sie einen Menschen überwältigt, der eine ihr keineswegs entgegenkommende, sondern wohl gar widerstrebende Natur besitzt; denn eine Kraft wird an der Gegenkraft gemessen, welche durch sie überwunden wird. Shakespeare gab daher — die erwähnte Verstärkung — seinem Mothron kühn einen dem Gang zur Eifersucht gerade entgegengesetzten Charakter, den Charakter großartigster Arglosigkeit. „Nicht leicht eifersüchtig“ nennt Othello sich selbst, und mit vollem Recht, obgleich der Schein gegen ihn spricht. — In einem Manne dieser Art kann die Eifersucht, wenn er ihr dennoch verfällt, wie in ihrer Entstehung, so auch in ihrem Verlauf und Wesen nicht die gewöhnliche sein. Sie kann nur ausnahmsweise, wohl nur ein einziges Mal, auch da nicht als eine dauernde und also, wenn man dieses Prädicat für wesentlich hält, überhaupt nicht als eigentliche Leidenschaft in ihm vorkommen. Von ihr befallen, wird er sich gegen sie sträuben und rasch und energisch vom Zweifel zur Gewißheit durchzubringen suchen. „Etamal zweifeln heißt zugleich entschlossen sein,“ sagt Othello von sich, und danach handelt er auch, ganz im Gegensatz zu der Eifersucht, wie sie gewöhnlich ist, „dem gränzüngen Ungeheuer, welches der Speise spottet, wovon es sich nährt,“ d. h. (wie ich diese Beschreibung verstehe) die Gründe, worauf sie sich stützt, doch auch wieder behandelt, als wären es keine, während sie andererseits mit viel schlechteren Gründen vorlieb nimmt, als wir den Othello in Wahrheit thun sehen.

Großartige Arglosigkeit paßt ohneblich auch besser, als Hang zur Eifersucht, zu den übrigen großen Eigenschaften, welche die Novelle vom Mähren zuschreibt, wiewohl auch diese einer entsprechenden bedeutenden Erhöhung und feinem Ausfühung fähig gewesen und theilhaft geworden sind. Es treten unsern Othello Tapferkeit, Geistesgegenwart, umfassender und tiefer Blick (nur nicht in kleineren Verhältnissen), mit Einem Worte Feldherrntugenden. Daß ihn die Tragödie aus einem Platzcommandanten, was er in der Novelle ist, zu einem gegen den Feind ausrückenden General und Helden mache, dient dazu, uns seine kriegerische Größe, in der sein ganzes geistiges Wesen so angemessen sich bethätigt, und die ihm auch das Herz seiner Desdemona gewinnen hilft, lebhafter vor die Augen zu stellen; dient ferner dazu, die Umgebung der Gattin, die ihrem Manne freiwillig in den Krieg folgt, glänzender zu zeigen; dient endlich dazu, dem Gemälde einen Rahmen zu geben, welcher vortrefflich paßt zu einer Tragödie, die zwar einen Stoff des Privatlebens, aber außerhalb der gewöhnlichen Schichten und Maße desselben behandelt und schon darum eine bürgerliche Tragödie nach dem sonstigen Gebrauch dieser Bezeichnung nicht ist. Das kriegerische und politische Element unseres Stückes ist ein Resonanzboden für das Spiel der Privatlebensschancen, welche uns vorgeführt werden. Der Mann, den wir so entsetzlich leiden sehen, ist Einer, auf welchen ein ganzer Staat als seinen Retter schaut. Auch als die Gefahr vorüber, bleibt der Gedanke in uns zurück, wie viel ein solcher Mann in solchen Lagen werth ist, wie viel also mit dessen innerer Nähe auf dem Spiele steht. Man denke an Othello's ergreifenden Abschied vom Kriegesleben. Dabei galt es, eine zweckwidrige Theilung des Interesses zu vermeiden: die öffentliche Gefahr hat aufgehört, als wir ernstlich für Othello und Desdemona zu fürchten anfangen; und diejenige Gefahr, welche den Weiben von

Brabantio weht; ist mit der ersten darart verflochten, daß wir durch die Ernennung des Mohren zum Feldherrn mit Einß aber beide beruhigt werden, oder vielmehr die Beruhigung über die eine Gesage, die private, unmittelbar durch die andere, die öffentliche, erhalten, weil diese den Othello seinen Richtigern nothwendig macht. Die Ruhe, welche er Roberigo's und Brabantio's Schmähungen entgegensetzt (deren erstere ihm durch Jago hinterbracht werden), die männlich schlichte und doch zugleich so zweckgemäße Art, wie er vor Senat seine Sache führt, die Selbstverläugnung, die der Neuvermählte durch die ungesäumte frohe Uebernahme seines Amtes beweist — in der Novelle; dagegen ist er nicht mehr ganz neuvermählt, ist er auch nicht zufrieden, bis er weiß, daß seine Frau ihn begleiten will, sie machen dann auch die Reise nicht getrennt, wie in der Tragödie — sein ebenso gerechtes und kraftvolles, als kluges Auftreten bei Cassio's Disciplinarvergehen, dazu die übereinstimmenden Urtheile über ihn von Feind und Freund, und daß er keine andere eigentliche Feinde zu haben scheint, als Durschen wie Jago — dieß alles gibt uns das Bild einer auch außer dem Feld höchst tüchtigen Persönlichkeit. Daß er insbesondere auch ein guter Gatte zu sein alle Fähigkeit besitzt, davon überzeugen wir uns theils durch das, was wir selbst beobachten, allerwenigstens bevor die Einwirkung des Verläumders beginnt, theils gleichfalls durch die Urtheile der anderen Personen und namentlich auch hier wieder des sonst so lästerfüchtigen Jago. Ein solcher Mann kann die Heimführung eines Weibes wie Desdemona nicht für einen Raub ansehen; er ist überhaupt gar nicht so einseitig der beglückte Theil, wie man es oft darstellt, und seine Freiheit ist ihm nur eben um einen solchen Preis feil\*).

\*) 1y 2, im Anfang. Ich citire hier und in meiner ganzen Schrift nach der Eintheilung von Schlegel und Tied.

Andrerseits scheint aber doch ein Charakter, der sich vorzugsweise dazu eignen soll, den Mittelpunkt einer Tragödie der Eifersucht abzugeben, dieser Leidenschaft einigermaßen gleichartige, sie begünstigende Eigenschaften besitzen zu müssen. Die Möglichkeit, diese mit jenen andern zu vereinigen, beruht darauf, daß dieselbe von Eifersucht und überhaupt Mißtrauen entfernte Natur, welche ein solches gegen eine Desdemona nicht aufkommen lassen zu können scheint, auch einem Jago die Arbeit erleichtern muß. Welcher Mensch scheint weniger zur Eifersucht geneigt und fähig, als der Othello der zwei ersten Acte, dieser großmüthige, arglose, Andern wie sich selbst vertrauende Kriegsmann? Aber gerade ein solches Vertrauen ist nöthig, um einem Jago nicht zu mißtrauen. Unser Drama kann ebensowohl oder besser eine Tragödie des Vertrauens, als der Eifersucht, heißen; auch an Desdemona's Schicksal ist ja das eigentlich Tragische dies, daß ihr Vertrauen zu dem Geliebten so fürchterlich getäuscht wird.

Es liegt schon in dem Vöthertigen, daß wir der Wahn- natur Othello's nicht eine so große Bedeutung zugestehen können, als ihr gewöhnlich beigelegt wird. Man pflegt anzunehmen, daß die Novelle mit ihrem Moro einen Mauren gemeint, und unser Dichter nur durch ein glückliches Mißverständnis einen Neger aus ihm gemacht habe. Wenn dem so ist — das Richtige ist übrigens wohl, daß er Beides nicht unterschied —, so hat dennoch der Neger im Drama wenigerzüge vom Neger, als der Maure in der Novelle. A. W. Schlegel spricht von einer nur scheinbar gezähmten wilden Naturanlage Othello's; Kenner erkennen an, sie sei wirklich gezähmt worden, lassen sie dann aber im rechten Moment, das wir hier sagen: zur höchsten Unzeit, wieder hervorbrechen — war die Zähmung doch nicht ganz gelungen? ist die Bestie zu früh von der Kette gelassen worden? In Bezug auf die Eifersucht, sagt übereinstimmend mit diesen Aesthetikern auch

ein Naturforscher<sup>\*)</sup>), „ist Othello der vollendete Ausdruck seiner Farbe; ebenso mißtrauisch, so leichtgläubig, so blindlings in Wuth gesetzt, wie alle seine Stammgenossen; ein gemeiner Mohr von dem Moment an, wo der teuflische Jago das Gift in seine Seele geträufelt hat.“ Aber der bloße gemeine Mohr — Mauer oder Reger oder überhaupt Wacuumensch — kommt in Othello nirgends, auch nicht in dessen tiefstem Vorfalle, zum Vorschein. Mißtrauisch schlechtweg kann man nur einen Solchen nennen, der die Gewohnheit oder den Gang des Mißtrauens hat, nicht aber Jemanden, der in einem einzelnen Falle mißtraut. Othello hat für die Untreue seiner Gattin allerdings nur scheinbare Beweise, aber so scheinbare, daß gar nicht die Leichtgläubigkeit eines Mohren dazu gehört, um auf dieselben zu bauen, und nicht die Wuth und Rachgier eines Mohren, um darauf hin sich zu benehmen, wie er sich benimmt. Von mohrenhafter Eitelkeit ohnehin darf man bei ihm nicht reden. Die unläugbar starke Wirkung, welche Jago's Ausmalungen auf ihn üben, hat so wenig etwas specifisch Mohrisches, als Jago selbst, weil er diese Wirkung aus eigener Erfahrung zu kennen scheint, deshalb ein Mohr ist. Das Hyperbolische überhaupt, das man in der Ausdrucks- und Empfindungsweise Othello's findet, entspricht sehr genau dem außerordentlichen Liebesglück und -unglück, welches er erfährt. Auch scheinen Manche für hyperbolisch zu halten, was vielmehr Shakespearisches ist. Wenn Jago in dem Morden Othello's Bombast findet, so ist zu bedenken, daß ihm auch die Größe Bombast ist; jeder Mensch hat seine eigene Synonymik. Wenn der Erziehungs- und Lebensgang Othello's — von Kindesbeinen an im Feld — wenig geeignet gewesen ist, ihn diejenige Menschenkenntniß erwerben zu lassen, deren er bedürfte, um seine Umgebung.

\*) Wurmtier, Geologische Bilder, II, 155 f. 2. Aufl.

zu durchschauen, so würde ohne Zweifel die gleiche Voraus-  
setzung auch bei einer Weißhaut das gleiche Resultat gehabt  
haben. Jago täuscht überdies nicht bloß den Mohren, sondern  
alle, auch die weisen und weisen Personen des Stück.  
Ein so außerlesenes Miltzeug wäre gar nicht nöthig, um den  
Othello in Eifersucht zu bringen, wenn dieser ihr von Natur  
so weit entgegenkäme, als man annimmt. Man darf nicht  
den Widerspruch begehen, die Kunst Jago's, vielleicht gar  
übertrieben, zu bewundern und zugleich den Othello als einen  
Solchen zu denken, welchen eifersüchtig zu machen keine Kunst  
wäre. Jago selbst, wo er überlegt, was für Aussichten auf  
Gelingen sein Plan von Seiten des Othello habe, rechnet nicht  
auf dessen allgemeine Mohrennatur, sondern nur darauf, daß  
derselbe ihm Vertrauen schenke und von einem freien und  
offenen Wesen sei, das ihn die Leute für ehrlich nehmen  
lasse, wenn sie es nur scheinen. Mit alle dem wollen wir  
unsern Mohren nicht weiß waschen. Es findet sich in ihm  
allerdings ein Analogon jener Untugenden der schwarzen  
Race, nur daß sie veredelt und hierdurch des specifisch Racen-  
haften entkleidet, ja gar nicht mehr schlechtweg Untugenden  
zu nennen sind. Der Leichtglaube ist zu Arglosigkeit, die  
Nachsicht zu Strafeifer, und auch die Eifersucht zu einer  
andern, als was man gewöhnlich unter diesem Wort versteht,  
geworden. Auch bleibt dem Othello ja jedenfalls das Äußere  
eines Mohren gewiß; und mehr als jene innere, ihrem be-  
sondern Wesen nach gar nicht bei ihm nachweisbare, dient  
diese äußere Seite der Mohrennatur, d. h. nicht sie als solche,  
sondern das Bewußtsein, das er von ihr hat, zur Erklärung  
seiner Eifersucht; sofern ihm nämlich unter Jago's Beihülfe  
glaublich wird, daß seine schwarze Farbe der Dämonen  
einen Widerwillen eingeflößt habe, wiewohl er in demselben  
Zusammenhang auch seiner vorgerückten Jahre und seines  
Mangels an bössichen Sitten gedenkt. Seine Augenseite

kennt. Aber dieß wesentlich für unser Verständniß der Handlungsweise der übrigen Personen in Betracht. Aber in seinem geistigen Wesen hat er ebensowenig specifisch Mohrisches, als z. B. Desdemona's Italienisches oder gar Venetianisches, am wenigsten; wenn man an die Superfeinheit und die andern Dinge denkt, welche Iago seinen Landsmänninnen nachsagt. Was wäre das auch für eine Tragik, wenn wir uns bei Othello's Reden und Handlungen sagen dürften: „Man muß ein Mohr sein, um sich so zu gebahren, wir Andern sind Gottlob schon durch unsere Race über dergleichen weg!“ Aber widersprechen wir nicht hiermit uns selbst, die wir vorhin so großes Gewicht sogar auf das bloße Aeußere Othello's gelegt haben? Nein; denn eben, daß er höchstens aussieht, nicht aber fühlt und handelt, wie ein gemeiner Mohr, macht den Unterschied, auch wenn wir noch die erwähnte geistige Mohrenfärbung hinzugeben. Die Fremdheit und Fremdartigkeit des Mannes, die es dem Iago möglich macht, von einem Barbaren zu reden, und die so wesentlich dessen Erfolg befördert, wird durch das Vorstehende nicht aufgehoben, sondern nur, zum Theil, an einen andern Ort verlegt, als wo man sie gewöhnlich sieht. Sie beruht wesentlich mit auf jenen großen Eigenschaften, welche auch jeden Europäer, der sie besitzt, zu einem seltenen Mann machen und etwas Fremdes im Vergleich mit dem Durchschnitt der gesammten Menschennatur haben.

Wie die Eigenschaften Othello's die Entstehung der Eifersucht in ihm zunächst erschweren, so finden wir eine solche Erschwerung auch auf der gegenständlichen Seite, im Charakter und Verhalten der Desdemona, angebracht. Sie ist in der Tragödie noch entschiedener, als in der Novelle, rein unschuldiges Opfer und nicht bloß nicht schuldig, sondern das

gerade Gegentheil eines zur Eifersucht berechtigenden Weibes. Sie ist so weit entfernt von allem Argen, daß sie nicht einmal versteht den bösen Schein zu melden oder den entstandenen zu beseitigen. Ein wenig schlechter, weiblicher, und sie wäre gerettet. Die Desdemona in der Novelle hat nur die negative Unschuld, nicht jene positive mit ihr gemein, und benimmt sich nicht anders, als sich in derselben Lage so ziemlich jedes Weib benehmen würde. Mit Absicht läßt Shakespeare wiederholt als Mittel zur Beargwöhnung Desdemona's gerade solche Handlungen derselben dienen, welche, richtig beurtheilt, den Verdacht auf's Ueberzeugendste widerlegen.

Hierher gehört vor Allem Desdemona's Ungehorsam gegen ihren Vater. Schon in der Novelle heißt es, daß die Familie Alles aufgeboten habe, um sie zu einer andern Wahl zu vermögen. Daß Shakespeare die Familie einzig durch ihr natürliches Oberhaupt vertreten werden läßt, erklärt sich aus dem Bedürfniß dramatischer Zuspitzung und dem Zwecke, dem Zwiespalt eine intensivere Form zu geben. Während die Novelle das Verhältniß zwischen der Vermählten und ihrer Familie nicht weiter gestört zeigt — die Verwandten erscheinen nur am Schlusse noch einmal, und zwar als Bluträcher der Ermordeten —, so grämt sich im Drama der Vater zu Tode. Die Tochter hat nicht bloß ohne seine Einwilligung, sondern auch ohne Bemühen darum, ohne ihn das Mindeste von ihrem Wunsche haben merken zu lassen, gehandelt und ihm den gethanen Schritt nach Kräften geheim gehalten. Je mehr sie hiermit dem Othello zulieb gethan, desto mehr erscheint dessen Eifersucht in ihrem wahren Lichte, d. h. in ihrer Grundlosigkeit, zumal da sie zum Theil eben auf diese ihre Handlungsweise sich stützt. Denn der Dichter rüstet in der Täuschung, die sich Desdemona gegen ihren Vater erlaubt, ein Werkzeug für Iago. Bei der Entdeckung der Flucht seiner Tochter ruft Brabantio:

O, unerhört  
Betrügt sie mich! . . . O Blutsverrath!  
Väter, hinfort traunt euren Töchtern nie  
Nach äußerlichem Thun!

Und dem Mohren ruft er zum Abschied nach: „Sie hat ihren Vater getäuscht und kann auch dich täuschen.“ Dieses Arguments bedient sich seiner Zeit Jago mit Erfolg.

Man sieht nicht sogleich, welches die Gründe des Vaters zu dem entschiedenen Widerwillen gegen die Verbindung sind, den die Tochter mit so großem Recht bei ihm voraussetzt. Er hat erst, als die Ehe schon geschlossen ist, Gelegenheit, sich dawider auszusprechen, und da zürnt er weniger über sie selbst, als über die Art ihrer Schließung. Er sagt nirgends geradezu, was er an der Ehe auszusetzen habe, sondern nur, was es ihm unbegreiflich erscheinen lasse, daß Desdemona sollte eingewilligt haben. Aber dieses ist gewiß dasselbe, was seine eigene Einwilligung verhindert haben würde, falls man ihn darum angegangen wäre. Es muß vor Allem, wie in der Novelle, an die Mohreneigenschaft des Liebhabers gedacht werden. Außer dessen Herkunft, Farbe und sonstiger Naturbeschaffenheit — wobei den Brabantio auch der Gedanke an die fatalen Enkel nicht kalt lassen wird, welche ihm der böshafte Jago wie Verberberöfchen vormalt — ist es die Rücksicht auf seinen Stand und Rang, weshalb der vornehme Mann, der kaum dem Dogen an Einfluß nachsteht, von einem solchen Eibam nichts wissen mag: die Mohren sind in Venedig wie Leibeigene und Heiden geachtet. Othello verschmäht es noch dazu, diejenigen äußern Vorzüge, die er wirklich besitzt, z. B. königliche Abkunft, geltend zu machen, so lange seine Verdienste laut genug für ihn sprechen. Von Eigenschaften, die nicht mit der Race zusammenhängen, führt Brabantio nur die vorgeschrittenen Jahre des Mannes an. Daß er keine gewichtigere Gründe gegen die Heirath hat, geht auch daraus

hervor, daß er bisher den Mohren liebte, was zwar nur dieser selbst sagt, was aber schon beßwegen ganz glaublich ist und durch die häufigen Einladungen bestätigt wird, welche die Annäherung an die Tochter möglich machten. Der Widerwille des Vaters könnte hiernach als ein rein unvernünftiger, auf bloßen Neuperlichkeiten und Vorurtheilen beruhender, erscheinen, wozu auch die Idee gut paßt, daß Desdemona durch den Mohren verzaubert sei, sowie die Leidenschaftlichkeit, womit der Alte auf denselben einstürmt. Indessen sagt er auch, was sich schon eher hören läßt: es wäre „wider alle Regeln der Natur“, wenn Desdemona den Mohren liebte. Er hat vielleicht auch die Erfahrung gemacht, daß Ehen zwischen so ungleichen Wesen wirklich in der Regel nichts taugen, und würde sich durch den Ausgang der in Rede stehenden, wenn er ihn erlebt hätte, schwerlich eines Andern belehrt gefunden haben. Etwas Weiteres als die ihm nicht zu verübelnde Ueberzeugung von der Naturwidrigkeit einer solchen Ehe ist im Grund auch jener Glaube an eine Verzauberung nicht. Wir dürfen diesen Glauben dem guten Alten, der vor dem Zeitalter der Aufklärung lebte, nicht hoch anrechnen und ihn um deswillen nicht für unvernünftiger halten, als einen modernen Vater, der in Millionen Fällen gegen Einen denselben Abscheu vor einer solchen Ehe empfinden und sie zwar vielleicht nicht verhegt, aber mit einem andern ver . . . betiteln und damit im vernünftigsten Falle auch eben weiter nichts als: „unnatürlich“ meinen würde. Unnatürlich kommt ihm nicht bloß vor, daß sein Kind aus freien Stücken den Mohren sollte liebgewonnen haben: am unnatürlichsten findet er das Verfahren, das sie gegen ihn selbst beobachtet hat. Eine geringere Unnatur würde es ihn dünken, wenn hier schwarze Künste des schwarzen Liebhabers im Spiel wären. Ueberdies, wenn man einmal von Aufklärung reden will, so ist darin auch der Schwiegersohn kein Held. Im Vergleich

Johann mit der Würde und Ruhe des Letzteren vor dem Senat und vorher bei dem Ueberfall auf der Straße beträgt sich der Andere allerdings etwas ungemäßig; aber Othello hat gut mäßig sein: *beati possidentes*; auch schon die Klugheit muß ihn zähmen; und was Brabantio mit all seinem Toben will, ist ja doch weiter nichts als das höchst Billige, daß sich jener über seinen Raub vor dem ordentlichen Gerichte verantworte. Sobald er diese Verantwortung und Desdemona's Erklärung gehört, gibt er seinen Widerstand sogleich auf und ist gefaßt genug, seine Tochter dem Mohren förmlich, ja „von ganzem Herzen“ abzutreten, was vollkommen aufrichtig gemeint ist, wenn gleich ebenso aufrichtig der Zusatz, derselbe würde sie nicht bekommen, wenn er sie nicht schon hätte. Ein so „guter Vater“ ist er nun freilich auch nicht, daß ihm das vielleicht unglückliche selbsterwählte Geschick der Tochter näher zu Herzen ginge, als sein eigenes, ihm von ihr bereitetes, gewisses Loos. Aber sein ganzes Verhalten berechtigt uns zu der Annahme, daß nicht, wie es bei einem beschränkteren oder niedriger gesintnen Manne der Fall wäre, der Aerger über den schwarzen Eidam, den Spott der Leute u. dgl., sondern der Gram über die ihm zugesügte Täuschung es ist, was ihn am tiefsten bewegt und vor der Zeit in's Grab stürzt. Von Tragödie des Vertrauens dürfen wir auch hier reden. — Mit dieser ganzen Schilderung Brabantio's beabsichtigte der Dichter offenbar, den Ungehorsam der Tochter einerseits als nothwendig, wenn die Heirath zu Stande kommen sollte, andererseits als ein großes Opfer zu Gunsten des Geliebten hinzustellen. Zum ersteren Zwecke mußte Brabantio als unbeugsam, zum andern als würdig und nicht unväterlich gezeichnet werden.

Einige Ausleger haben dem Ungehorsam Desdemona's noch die weitere Bedeutung zugeschrieben, ihren sonst allzu empörenden Tod als Strafe zu motiviren. Aber vorerst spricht Desdemona's eigenes Verhalten nicht für diese Ansicht. Sie

verrath kaum, daß sie eine Erinnerung an das Gethane bewahrt hat, geschweige daß sie dieser Erinnerung nachhängend oder Reue empfindend und eine Strafe zu verdienen glaubend erschiene. Entweder müssen wir ihr in dieser Hinsicht eine fittliche Hartföhligkeit zuschreiben, an die wir nicht glauben können, oder annehmen, der Dichter wolle ihre That auch vom Zuschauer nicht als eine bereuend- und strafwürdige angesehen wissen. Daß er Desdemona nur darum nicht ausdrücklich als bereuend zeige, weil er als selbstverständlich betrachte, daß sie es sei und dem Zuschauer so erscheine, wäre eine allzu gewagte Behauptung. Eine Spur solcher Reue würde den ganzen Charakter ändern; was die Novelle derartiges enthält, wie die Furcht, einst als Warnungsbeispiel für junge Mädchen dienen zu müssen, hat unser Dichter getilgt. Es würde seiner Desdemona, trotz der Art, wie ihr gelohnt wird, als ein wahrer Verrath an dem Gatten vorkommen, den Schritt, den sie aus Liebe und nur aus Liebe gethan, zu bereuen. Ihr Schritt ist auch abgesehen von ihrem eigenen Bewußtsein darüber nicht als ein strafwürdiger hingestellt. Wer diese Strafwürdigkeit darin und nicht darin findet, daß die Ehe gegen den väterlichen Willen geschlossen worden, müßte ja auch mehr diesen als jene tadeln, und also eher den Tod Brabantio's als den Desdemona's für Strafe ansehen, wenn er nicht noch größere Strenge am Ort findet und Vater und Tochter beide für todeswürdig erklären will, den Einen, weil er die Ehe nicht hat wollen eingehen lassen, die Andere, weil sie dieselbe eingegangen ist. Sie hätte aber doch, hat man gesagt, wenigstens einen Versuch machen sollen, den Vater für ihre Absicht zu stimmen, vielleicht würde sie doch etwas ausgerichtet haben, und wie gut wäre ihr ein Rückhalt am väterlichen Hause bekommen! Daß sie jenes unterließ, wird daher kommen, daß sie ihren Vater besser kannte, als wer ihr das zumuthet; und was den Rückhalt betrifft,

so ließ Desdemona, wenn sie eines solchen im moralischen Sinne zu bedürfen glaubte, die Heirath lieber gar sein; ist aber ein äußerlicher Rückhalt gemeint, so verdient die Verzäumung einer Klugheitsrückacht auf das eigene Wohl keine Strafe außer der, welche in der Entbehrung des betreffenden Wohlseins liegt. Wir wüßten nicht, wie Jemand auch nur die Bezeichnung des von Desdemona gethanen Schrittes als eines Irrthums, nach der Meinung des Dichters, begründen könnte. Ein Schritt, über dessen Folgen man sich irrt, ist darum noch nicht selbst ein Irrthum. Es mag wohl die Regel sein, daß Ehen zwischen zwei so ungleichen Wesen mißrathen; aber wer heißt uns, dramatische Personen als Regelbeispiele ansehen, und insbesondere der angeführten Regel zwei Menschen unterwerfen, die vielleicht Ausnahmen von derselben und trotz ihrer Ungleichheit Liebende solcher Art sind, bei welchen umgekehrt das Mißrathen der Ehe die Ausnahme ist? Dasselbe wird ja in unserem Falle wirklich — zum Beweis, daß wir uns mit diesen Reflexionen nicht von der Meinung unseres Dichters entfernen — nur durch ganz besondere, nur durch solche Veranstaltungen bewirkt, die selbst so unzweifelhaft zu einander gehörende Personen wie Posthumus und Imogen entzweien und jenem einen Mordbefehl gegen diese eingeben. (Auch zur Beurtheilung der That Othello's ist diese Parallele dienlich: Posthumus ist kein Mohr; der Dichter läßt ihn aber in die Fremde gehen, in ähnlicher Absicht, wie er den Othello aus der Fremde kommen läßt.) Ja, man kann auch sogar in unserem Falle nicht schlechtweg von einem Mißrathen reden, da unser Dichter eine Ehe bloß nach ihrem Ausgang oder ihrer Dauer schwerlich beurtheilt wissen wollte.

Demselben Zwecke, wie der Kindes-Ungehorsam Desdemona's, nämlich die Eifersucht ihres Gatten scheinbar zu begründen, in Wahrheit aber als desto grundloser darzuthun,

dient auch, was man Eüghenhaftigkeit und Leichtfinn bei ihr genannt hat. Sie antwortet dem Othello auf die Frage nach dem Tath: „Es ist nicht verloren.“ Aber augenblicklich vermisst ist ja in der That noch verloren; und auch das hinzugefügte: „wenn's aber wäre?“ ist nicht zu überhören, wie es denn auch Othello nur zu gut hört. Die berühmte Lüge, wodurch Desdemona, um den geliebten Mörder zu retten, sich als Selbstmörderin erklärt, wird zwar kaum hierher gezogen werden, weil es offenbar eine Lüge ist, die mehr werth ist, als wenn Jemand sein Leben lang keine sagt; wir führen sie aber als eine weitere Bestätigung dafür an, daß der Dichter bei Desdemona's Tod an etwas ganz Anderes denkt, als an Strafe, nämlich daran, die Liebe und Treue der Sterbenden und die Verblendung ihres Mörders in's hellste Licht zu stellen. Bei dieser Lüge, wie bei dem Ungehorsam gegen den Vater, ist gar nicht daran zu denken, daß oder ob Desdemona damit eine Sünde begehe, sondern es kommt einzig die sich darin ausdrückende Gesinnung gegen Othello in Betracht. Es gehört überall zum Verständniß eines Kunstwerks nicht bloß ein Bemerken dessen, was der Künstler hat zeigen wollen; man kann jenes die Reflexion, dieses die Abstraction der Phantasie nennen. Was man sodann Leichtfinn bei Desdemona genannt hat, ihre beharrliche Verwendung für Cassio, ist Herzensgüte und Arglosigkeit, ja sogar nur ein neuer Beweis ihrer Liebe zu ihrem Gatten: sie hält den Cassio vor Allem als Beförderer ihrer Heirath werth; sie weiß ferner, daß auch Othello ihn noch immer schätzt, einen treuen Freund und Diener an ihm hat und ihn selbst gern wieder einsetzen möchte \*). Man kann aus dem letzteren Grunde ihre Verwendung überflüssig, leichtsinnig aber so wenig

\*) Siehe was Emilie III, 1 zu Cassio, und Desdemona III, 3, im Anfang, zu Othello über ihn sagt.

nennen, als wenn sie ihrem Gatten riethe, sich wohl zu nähren oder sich warm zu halten (von ihr selbst gebrauchte Vergleichen). So besteht auch diese Sünde, bestehen überhaupt alle ihre Sünden in ihrer Liebe, wie sie selbst sagt auf ihrem Todtbette. Sie ist so ganz lautere Gattenliebe, daß diese auch das Einzige ist, woraus ihr der Ankläger eine Sünde wider dieselbe machen kann. Dieß zeigt sich sogar an dem Verlust des Schnupstuchs, während sie nämlich den Kopfschmerz des Gatten zu lindern bemüht ist; man erkennt hiermit auch den Zweck der Abweichung von der Novelle in diesem Punkt: in der letztern entwendet Jago der Desdemona das Tuch, während sie, nicht ihrem Gatten, sondern einem Kinde des Diebs sich freundlich erweist. Die Ausleger müssen sich hüten, dem Verläumder das, was er aus der Handlungsweise Desdemona's macht, nachzumachen; er selbst gesteht sich, daß es ihre Tugend ist, was er in Pech verwandelt, und daß er das Neß aus ihrer Güte slicht.

Man wird sich also schon darein schicken müssen, zwar nicht mit diesem oder jenem Ausleger, wohl aber mit jedem unbefangenen Zuschauer, in Desdemona eine gemordete Unschuld zu sehen. Bei dieser offenbaren Meinung des Dichters darf uns die vorgefaßte Ansicht über poetische und sonstige Gerechtigkeit, als ob Unglück durchaus von Schuld, Glück von Verdienst oder Unschuld, herkommen müßte, wenig kümmern. Unser Dichter läßt seine Personen diejenigen Schicksale finden, die ihn am geeignetsten dünken, seinen Stoff unter demjenigen Gesichtspunkte zu zeigen, unter welchem er ihn nun einmal zeigen will, und die zugleich natürliche Voraussetzungen des Nachfolgenden oder Folgen des Vorhergegangenen sind. Die einzelne Person kann da weiter nichts beanspruchen, als daß der Dichter, was er ihr auch zufüge, sie ihrem Charakter treu bleiben lasse. Ob es den wirklichen Personen auf der großen Weltbühne besser geht? und ob die

Aufgabe des Dichters darin besteht, den Weltlauf zu verbessern, oder vielmehr darin, ihn in einem einzelnen Theile und von einer bestimmten Seite, oder in einem gewissen Sinne, in voller Anschaulichkeit hinzustellen? In den angeführten Beziehungen ist es nicht im Geringsten weniger gerechtfertigt, daß Desdemona unschuldig erdroffelt wird, als daß Jago den Foltertob erleidet, was auch eine criminalistisch nicht unebene Strafe für ihn sein mag; hätte sich diese aber nur ebenso auf Kosten der genannten Rücksichten bewerkstelligen lassen, als dieß der Fall mit Desdemona's Rettung gewesen wäre — der Dichter wäre im Stand gewesen, den Schurken laufen und von seinen eigenen Furien zu Tod hegen zu lassen. An einem schuldigen Tod unter allen Umständen größeres Gefallen zu finden, als an einem unschuldigen, kam bekanntlich schon dem Sokrates als ein wunderlicher Geschmack vor.

---

Die aufgezählten Aenderungen in den Charakteren und dem Verhalten der beiden Gatten, gegenüber der Novelle, müssen nun zwar sehr dazu dienen, das Tragische der Eifersucht zu erhöhen, wenn sie einmal entstanden ist; aber die Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit dieser Entstehung ist durch dieselben vorerst eher ferner als näher gerückt. Othello selbst bietet einzig durch seine Arglosigkeit einen Anknüpfungspunkt; doch nur sofern dieselbe mißbraucht werden kann; an und für sich ist sie ja das gerade Gegentheil von Eifersucht. Auch Desdemona kann, so viel an ihr liegt, einen Mann dieser Art unmöglich eifersüchtig machen, so ungeschickt sie auch sein wird, ihn, wenn er es dennoch einmal geworden ist, zu heilen. Das einfache Causalgesetz erfordert also, daß die Eifersucht in diese Ehe von außen hineinkomme; diese Nothwendigkeit ist aus den eben angedeuteten Gründen in der Tragödie noch

viel einleuchtender, als in der Novelle. Die äußere Ursache kann jedoch, wenigstens in jener, nicht ein bloßer Zufall sein, ein solcher würde denn auf die künstlichste Weise, wie eine Absicht, wirksam gedacht; nur so vermöchte er die ihm in den Charakteren der beiden Liebenden entgegenstehenden Hindernisse zu bekämpfen. Besser also eine wirkliche Absicht angenommen! Der Dichter hatte ja vollkommen freie Hand, die erforderliche Ursache so günstig zu wählen, als er sie nur ersinnen konnte. Er wählte oder bezieht bei, was er in der Novelle fand, einen das Uebel mit Willen anstiftenden Menschen, einen Bösewicht, welchem dann immerhin auch einiger Zufall zu Gebot gestellt werden konnte. Der Grund, welchem Jago seine Stelle in unserem Drama verdankt, ist also ungefähr derselbe, der auf religiösem Gebiet zur Annahme eines Universalbösewichts geführt hat, mit welchem denn auch unser „Halbteufel“, wofür Othello seinen „ehrlichen“ Jago endlich erkennt, mehrfach im Stücke zusammengestellt wird (man erinnere sich auch an die Bedeutung des Wortes „Diabolos“); und wenn alle Menschen so harmlos wären wie Othello und Desdemona, so würden die Teufeleien, die dennoch unter ihnen vorkommen, gar sehr für jene Annahme sprechen.

Der Verläumder ist in der Tragödie nicht bloß nothwendiger, als in der Novelle, sondern es kommt auch von dem Ergebnis viel mehr auf seine Rechnung. Natürlich; je weniger Stoff zur Eifersucht in dem Mohnen und seiner Gattin selbst liegt, ein desto größerer Beitrag muß von außen kommen. Hieraus ergab sich sogleich der auffallendste Unterschied zwischen Jago und seinem Vorbild: die ungleich größere Rührigkeit, welche jenen die seinem Zwecke dienenden Ereignisse nicht so gebuldig abpassen, sondern ihn dieselben zu großem Theile geflissentlich veranstalten, oder auch erdichten, und Alles geschickter benutzen läßt. So wird die Berauschung Cassio's, sein dadurch veranlaßtes Vergehen, um dessen willen

er abgesetzt wird, und die Verwendung Desdemona's für ihn von Jago absichtlich herbeigeführt, während sein Vorkäufer sich das Alles in den Mund fliegen läßt und auch an die Liebe Desdemona's zu dem Offizier, die der Andere erlügt, ernstlich glaubt. Der größeren Nähe, ja der Zusammennehmung aller seiner Kräfte, welche dem Jago erforderlich ist, um seine Absicht mit dem Mohren zu erreichen, entspricht die fernere Aenderung, daß er, während sein Vorgänger es vielmehr auf Desdemona und den Hauptmann, als auf den Mohren, abgesehen hat, vor Allem nach diesem zielt. Seine Ruchlosigkeit besteht zu ihrem nicht-geringsten Theile gerade darin, daß er um das Schicksal Desdemona's so unbekümmert ist. Bei'm Novellisten liebt er dieselbe, sie verschmäht ihn, er will sie deshalb verderben und auch keinem Andern gönnen. Also Rachsucht und Mißgunst treiben ihn, und zwar jene nur gegen Desdemona, diese mehr gegen den vermeintlich begünstigten Hauptmann, als gegen den Mohren, dessen er sich fast nur als eines Werkzeugs gegen die beiden andern Personen bedient. Auch im Drama ist zwar noch von einer Liebe Jago's zu Desdemona die Rede, aber so, daß man in der Motivirung seiner Handlungsweise kaum etwas vermissen würde, wenn sie fehlte. Eher in Bezug auf die Vollständigkeit seiner Charakteristik, da es von ihm zu verwundern wäre, wenn nicht gegenüber einer solchen Schönheit seine Lüsterheit rege würde. Aber seine Sache ist es doch nicht, einer Liebe nachzuhängen, bei der ihm kein Erfolg winkt, und sich der Leidenschaft für eine Einzige hinzugeben, die ihm nicht mehr leisten würde, als andere Weiber auch; seine Lebensweisheit in diesem Punkte wird ein gewisses Sprichwort von den Ragen sein. Die Verführung Desdemona's ist ihm von vorn herein ein Mittel, nämlich Othello's Ehe zu stören \*).

\*) „Jetzt liebe ich sie auch,“ sagt er (II, 1), „nicht aus unbeschränkter Lust, . . . sondern theilweise um meine Rache zu befriedigen.“

Da er diesen Zweck durch Erregung von Eifersucht in dem Mohnen gegen einen Dritten — sein erster Plan, wie es scheint \*) — eher erreichbar sieht, so läßt er das andere Project wieder fallen. Er braucht sich so auch persönlich weniger auszusetzen, und weniger zu scheuen, die Sache den Othello wissen zu lassen, und kann mit demselben Schläge zugleich den Lieutenant treffen. Er hat sein Gelüste in seiner Gewalt und handelt selber nach dem, was er dem Roderigo über Willenskraft predigt. Eine ernstliche Verliebtheit Jago's würde schon nicht zu dem außerordentlichen Maße kalter Berechnung, das ihm geliehn werden mußte, passen, wie z. B. den Roderigo seine Liebe noch einfältiger macht, als er ohnehin ist. Unser Dichter ließ daher diese Seite des Fähdrichs bis auf eine Spur weg, oder machte daraus, wenn wir so wollen, eine eigene Person, eben den Roderigo, wie ja eine solche Entstehungsweise — durch Theilung — bei niedrigen Thieren vorkommt.

Ein abstracterer, d. h. schlechterer, Dichter hätte nun vielleicht den Erreger der Eifersucht aus reiner Lust am Bösen oder an diesem besonderen Zweige desselben handeln lassen, ohne um einen Ersatz für das Liebesmotiv besorgt zu sein. Shakespeare wußte, daß auf diesem Wege zwar wohl ein Unmensch, aber kein Mensch heraus kommen würde. Niemand thut Böses, ohne vermeintlich gute Gründe dafür zu haben, d. h. der Handelnde steht zwar ein, daß die That, die er vorhat, im Allgemeinen und der Regel nach böse ist, glaubt jedoch, wenigstens vorübergehend, daß dieselbe unter den besonderen Umständen, worin er sich befindet, einigermassen zu rechtfertigen oder zu entschuldigen sei. In der ersteren Beziehung geschieht es, daß Jago selbst sich einen Schurken

---

\*) Er wird schon am Schluß des I. Actes, der andere erst am Schluß von II, 1 ausgesprochen.

nennt, und zwar nicht, wie man gemeint hat, bloß im Sprachgebrauch und Sinn der andern Leute, sondern auch im eigenen. Er weiß, daß sein Verfahren ein Schurkerei ist, meint aber diesmal — und freilich auch wohl noch andere Male — mit Ehren ein Schurke sein zu können; zwar nicht in demselben, aber einem vergleichbaren Sinne, wie Othello sich einen ehrenvollen Mörder nennt. Während der Letztere nach bestem Wissen seine That begeht und deshalb keineswegs ein Schurke genannt werden darf, so ist sich hingegen Jago seines gerechten Anspruchs auf diesen Titel bewußt, wenn gleich er sich in seiner Weise damit abfinden zu können meint. Zur Erklärung der fraglichen Selbstbezeichnung, sowie überhaupt der besonderen Offenheit seiner monologischen Ergüsse, kommt übrigens, um diesen Punkt hiermit abzuthun, noch das culturgeschichtliche Moment in Betracht, welches Wischer einmal in den Jahrbüchern der Gegenwart bei Richard III. geltend gemacht hat, ein „Rest Hans Sachs'scher Holzschnittmanier“, vermöge welcher der Dichter seine Personen dem Publicum herauszujagen läßt, sie seien böse, zornig u. s. w.

Welches sind denn nun die guten Gründe, die Jago zu haben glaubt? Wer einem Andern Böses zufügen will, wird dadurch entweder einen Vortheil zu erlangen, oder für Böses, das er erlitten zu haben glaubt, sich zu rächen suchen. Beides trifft bei Jago zusammen: er will Lieutenant werden und an Othello, nebenbei auch an Cassio, Rache üben. Das Zweite ist ihm jedoch weit das Wichtigste. Ein einziges Mal spricht er den ersteren Zweck aus, und auch da nur als einen untergeordneten \*), wie dann auch die Erreichung desselben ohne

---

\*) Monolog am Schluß des I. Act's. Jago gibt hier als seine Absicht an: „Seinen (Cassio's) Platz gewinnen, und meinen Willen thönen“, d. h. den Willen, sich an Othello zu rächen. An das Erstere ist dann auch wohl bei der Belohnung zu denken, die Jago (Schluß

Einfluß auf den weiteren Verlauf der Handlung bleibt und fast unmerklich vor sich geht, nur bedeutsam als ein Zeichen, wie sicher Othello gefangen ist. Man denke ferner an den Monolog am Schluß von II, 1, wo Iago noch jene zwei Wege vor sich sieht, auf deren einem, und zwar dem diesmal in erster Linie beliebten (Verführung Desdemona's), er der Lieutenantsstelle um keinen Schritt näher gekommen wäre. Natürlich will aber auch die Rachsucht wieder motivirt sein. Mußte es nun da unserem Dichter nicht das Angemessenste scheinen, den Iago dem Othello dasselbe Böse zufügen zu lassen, welches er von diesem vorher erlitten hatte? Ist es nicht, wenn Iago einmal nach dem Plan der Dichtung den Othello eifersüchtig machen soll, das Natürlichste, ihn seinerseits durch diesen eifersüchtig geworden sein zu lassen (sei's auch mit nicht besserem Grunde, als jenes)? Ob wirklich derlei Erwägungen unsern Dichter geleitet haben, muß etwas ausführlich untersucht werden, da man die Eifersucht Iago's nicht so wichtig zu nehmen pflegt. Zwar daß er den Othello im Verdacht mit Emilia habe und, unter Anderm wenigstens, aus diesem Grunde ihn wieder eifersüchtig machen wolle, sagt er selbst; aber weil er sonst viel lügt, so traut man ihm auch in diesem Punkte nicht; man meint, es sei ihm nicht Ernst mit diesem Verdachte, sein Hauptmotiv sei gekränkter Ehrgeiz wegen der Zurücksetzung bei der Bewerbung um die Lieutenantsstelle, daneben Mißgunst, Scheelsucht u. dgl. Sehen wir von den letzteren, abstracteren und zugleich lichtscheueren, Nachmotiven vorläufig ab und bleiben bei denen stehen, welche Iago selbst zu haben erklärt, so sind es jene zwei: Groll über die Zurücksetzung und Eifersucht auf die Gattin.

Gewiß ist das erstere dieser beiden Motive nicht gering

---

von II, 1) sich von Othello verspricht, aber auch hier bloß als eine angenehme Zugabe.

anzuschlagen. Beeinträchtigung im Avancement will für einen Soldaten um so mehr besagen, wenn er so ausschließlich sein Leben in diesem Berufe hat, wie Jago, obgleich ihn der Soldatenstand nicht eben von der besten Seite angelockt haben wird. Ob die Zurücksetzung eine verdiente oder unverdiente sei, darauf kommt für ihre Wirkung auf den davon Betroffenen nichts an: wenn dieser sie nur für eine unverdiente hält und so empfindet. Jago's Ansprüche sind überdies nicht ganz hohl. Zwar seine eigenen Aeußerungen darüber sind die eines Nennomnisten. Daß jedoch die Anciennetät für ihn sprach\*), wird richtig sein. Daß er sich auch Tapferkeit nicht mit Unrecht zuschreibt, dafür bürgt uns Othello's und der übrigen Personen Urtheil und Vertrauen, — eine Jago'sche Tapferkeit freilich, womit hinterlistige Bosheit nicht unvereinbar ist. Er mag in der ganzen Praxis des Kriegsdienstes besser zu Hause sein, als der jüngere Cassio, den er als einen Mägersoldaten verhöhnt, während umgekehrt dieser einmal von Jago zu Desdemona sagt, der Soldat werde ihr besser an ihm gefallen, als der Stubirte. Daß Jago überhaupt eine große praktische Tüchtigkeit besitzt, die er doch nicht immer nur, wo es einen Schurkenstreich galt, bewiesen haben kann, davon überzeugen wir uns mit eigenen Augen. Er ist wirklich eine eminent praktische Natur, und wer's nöthig hat, mag an diesem Beispiel lernen, daß praktisch zu sein nicht unbedingt ein Lob ist (was auch unsere modernen hyperpraktischen Hamlet-Erklärer bedenken mögen). Wir erfahren nicht, was den Othello bewog, ihm den Cassio vorzuziehen. Empfehlung und Gunst, wovon Jago redet, sprachen auch für ihn, und nach Othello's sonstigem Benehmen gegen ihn sollte man glauben, er besitze dessen Gunst sogar in noch höherem Maße, als Cassio. Othello wird nicht müde, die Brauch-

---

\*) I, 1, im Anfang.

harkeit und Redlichkeit des Menschen zu rühmen, er hat ihn in das Geheimniß seiner Liebe eingeweiht, und läßt Desdemona durch ihn nach Cypern bringen. (wovon die Novelle nichts weiß, da beide Gatten zusammen reisen), kurz er beweist ihm all das unbegrenzte Zutrauen, ohne welches er nicht so jämmerlich hätte betrogen werden können. Wenn nicht eben aus der Absicht des Dichters, diesen Betrug begreiflich und anschaulich zu machen, jene gehäuften Lobsprüche und Zutrauensbeweise sich hinreichend erklärten, so könnte man in denselben ein edles Bemühen Othello's finden, den Jago, welchen er in seiner Sphäre höchlich schätzt, die Zurücksetzung möglichst wenig empfinden zu lassen. Was für Cassio in dem Einen Falle entschied, das waren — wenn es erlaubt ist, hierüber Vermuthungen anzustellen — wohl gerade jene Eigenschaften, in welchen Jago von seinem Standpunkt aus bloße Unpraxis sieht, welche aber Bildung und Noblesse genannt werden müssen. Ferner der Umstand, daß Othello sich dem Cassio trotz alles Zutrauens, das er an den Jago verschwendet, gemüthlich näher als diesem fühlt; er sagt nirgends zu Jago wie zu Cassio: „Ich liebe dich.“ Auch daß dieser vermöge seiner feineren Sitten zum Verkehr mit Desdemona besser paßte und das Liebesverhältniß, um welches er von Anfang bis zu Ende wußte, beförderte, mußte ihn dem Othello empfehlen. Wenn Cassio an einer Stelle die Heirath erst durch Jago zu erfahren scheint, so kann man hierin entweder mit Servinus einen Beweis von des Ersteren Verschwiegenheit sehen, da er vielleicht den Jago nicht im Geheimniß weiß und sich deshalb gegen ihn verstellen zu müssen glaubt, oder, was näher liegt, eine kleine Nachlässigkeit des Dichters, welchem es in der einen Scene darauf ankommt, den Fähndrich, in der andern, den Lieutenant als Othello's Vertrauten zu zeigen. Man begreift aber leicht, daß dem Jago bei seiner Eigenliebe und Beschränktheit, womit große Pfliffigkeit so wenig

unvereinbar ist, daß diese vielmehr ohne solche Begleitung gar nicht vorkommt, keiner von jenen Gründen erleuchtet konnte und er sich also wirklich für unbillig zurückgesetzt halten mußte.

Das Zweite ist der geglaubte Umgang Othello's mit Emilianen. Man bestreitet jedoch, daß dieser wirklich von Jago geglaubt worden, und beruft sich auf die Unwahrscheinlichkeit dieses Verdachts, auf die Schlechtigkeit des Menschen, vermöge welcher er sich denselben gar wohl nur habe einreden können, und auf den Mangel an Beweisen für dessen Ernsthaftigkeit. Meint man mit dem ersten Einwurf, es sei unwahrscheinlich, daß Othello dessen schuldig sei, wessen Jago ihn verdächtigt, so hat man Recht; meint man hingegen, es sei nicht glaublich, daß Jago den an sich unwahrscheinlichen Verdacht wirklich hege, so kann ich nicht beistimmen. Dieselbe Schlechtigkeit, um deren willen man ihn für fähig hält, sich so etwas nur einzureden, läßt vermuthen, daß es hier gar nicht vielen Sich-Einredens bedarf. Was versteht man überhaupt unter einem bloßen Sich-Einreden? Wer fähig und genetigt ist, sich etwas weiß zu machen, ist auch im Stande, sich zu glauben. Ein Vorwand, dessen man vor sich selbst bedarf, ist nothwendig mehr als ein bloßer Vorwand. Es ist wahr, Jago weiß nichts, und weiß, daß er nichts weiß, sondern einen bloßen Verdacht hat; aber der ist so stark, als ein Verdacht sein kann. Damit dieser für Gewißheit auch nur genommen werden könne („ich will thun, als wär's gewiß“), muß er ihr nahe sein. Ich will mich an Othello rächen, sagt Jago in der monologischen Hauptstelle:

Weil ich vermuthe, daß der üpp'ge Mohr  
Mir in's Gehege kam, und der Gedanke  
Ragt wie ein fressend Gift an meinem Innern;  
Nichts kann und soll mein Herz beruhigen,  
Bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib.

Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Jago das nur so meinte

oder sagte, wenn ihm nicht wirklich so zu Muth wäre. Es ist ein großer Unterschied zwischen dem, was Servinus behauptet: „er selbst weiß wohl, daß das falsch ist“, und Jago's eigener Aussage: „ich weiß nicht, ob es wahr ist.“ Das Nichtwissen ist auch hier mit einem starken Glauben gar wohl vereinbar. Jago äußert diesen Glauben in den so eben angeführten Monologen, namentlich dem späteren — denn er scheint darin Fortschritte zu machen, ebenwie Othello — auf das Nachdrücklichste; und so wenig Grund wir haben, ihm nachzuglauben, was er glaubt, so wenig Grund ist vorhanden, ihm nicht zu glauben, daß er glaubt. Andere haben diesen Glauben \*), und was hätte er demselben entgegenzusetzen? Seine Ansicht von den Weibern? Emilie im Besondern ist leichtsinnig, und findet die Untreue einer Frau wenigstens unter einer gewissen Bedingung, falls nämlich der Mann mit seinem Beispiele voranginge, entschuldbar; diese Bedingung ist aber eine solche, welche ihr Gatte zu erfüllen nicht ermangelt \*\*). Den Mohren sodann hält er gewiß gleichfalls für fähig, wessen er ihn bezichtigt: er braucht nur an die bekannte Mohrennatur zu denken, er kann ferner sogar in dessen Liebe zu Desdemona bloße „Leppigkeit“ sehen, er kann auch nicht geneigt sein, Anderen Besseres zuzutrauen, als sich selbst. Jago ist überhaupt, ganz im Gegensatz zu Othello, entschieden geneigt zu Mißtrauen und Eifersucht. In unserer Tragödie ist nicht derjenige, dessen Eifersucht ihren Hauptgegenstand bildet, sondern derjenige, welcher jenen mit Absicht eifersüchtig macht, der von Natur Eifersüchtige, welchen fernerseits in diese Leidenschaft zu versetzen es ebendaher keines eigentlichen, absichtlichen Machens bedarf. Hat Jago doch auch den Cassio im Verdacht mit seiner Nachtmütze, wie er

---

\*) Monolog am Schluß des I. Act's.

\*\*\*) Monolog am Schluß von II, 1.

galant seine Frau nennt, und zwar während er denselben verliebt in Desdemona glaubt und um dessen Verhältniß mit Bianca weiß. Um so gewisser wird er den auch von Anderen gehegten Verdacht gegen Othello theilen, zumal da derselbe ohne Zweifel aus der Zeit vor der Verbindung mit Desdemona stammt. Es könnte zwar auffallen, daß Jago so verschlossen über den Punkt ist und sich darüber nur, wenn er allein ist, ausläßt. Aber eben dieß spricht für seine Aufrichtigkeit in dieser Hinsicht; und je weniger er sein Gift von sich geben kann, um so glaublicher ist es, daß es ihm die Eingeweide zerfriszt. Es kann ihm begreiflich nicht darum zu thun sein, das Gerücht noch weiter zu verbreiten und ihm durch seine Stimme Nahrung zu geben. So hat er es auch nicht gern, als seine Frau einmal vor Desdemona davon redet; beiläufig ein Beweis, daß dasselbe nicht sehr geheim war, sowie daß auch Emilie den Verdacht ihres Mannes für ernst ansah und darunter zu leiden hatte. Nicht einmal das ist richtig, was Servinus behauptet, daß das Letztere im Stücke selbst nicht der Fall sei. Nachdem Desdemona ihr Schnupftuch hat liegen lassen und mit dem Gemahl abgegangen ist, bleibt Emilie zurück und hebt das Tuch auf, Jago kommt herbei und fährt sie an:

Was gibt's? Was machst du hier allein?

Emilie: Nun zank' nur nicht; ich habe was für dich.

Jago: Hast was für mich? Das ist nun wohl nichts Neues —

Emilie: Nun?

Jago: Ein närrisch Weib zu haben.

Nicht nur die ersten dieser Worte sind offenbar eifersüchtig — was könnten sie sonst bedeuten? — sondern auch das „närrisch“ (foolish) ist so viel als „vernarrt.“ Darauf daß Jago von seiner Frau sogar den Ausdruck „Hure“ gebraucht, nachdem sie ihn verrathen hat, soll kein Gewicht gelegt werden. Es ist in seinem Munde und nach seiner Sinnesart gewisser-

maßen der Gattungsname des ganzen schönen Geschlechts. Daß Shakespeare sich an jener Eifersuchtszene zwischen dem Jago'schen Ehepaar genügen ließ, erklärt sich aus der immerhin verhältnißmäßig geringeren Bedeutung, welche diese Eifersucht in unserem Drama im Vergleich mit der Othello's hat. Dann ist es auch ein charakteristischer Gegensatz zu der Letzteren, daß Jago ungleich mehr dem vermeinten Verführer als der Verführten zürnt. Seine Eifersucht ist überhaupt eine andere als die Othello's, nicht, wie diese, eine „Eifersucht des Herzens“\*), sondern der Sinnlichkeit und des Meides, eine Eifersucht nicht sowohl der Liebe, als vielmehr der Eigenliebe, die gemeine Eifersucht, aber darum nicht weniger ernstlich, ja langwieriger und nagender, als jene, — eine chronische Krankheit, während die Othello's eine acute ist. Wer also der vorliegenden Auffassung entgegenhalten wollte, Jago könne schon deswegen nicht aus Eifersucht handeln, weil es ihm an eigentlicher Liebe fehle, der würde mit dem Letzteren Recht haben und dennoch keine Widerlegung geben. Wenn wir Jago als wirklich eifersüchtig betrachten, begreift sich endlich auch besser das ungemeine Geschick, womit er die Vergiftung Othello's bewerkstelligt: er hat alle die scheinbar so geringfügigen Mittelchen, die er anwendet, vorher am eigenen Leibe erprobt; auch in diesen Dingen, wie im Kriegshandwerk, ist er kein bloßer Theoretiker, der die Eifersucht nur vom Hörensagen oder aus Novellen à la Cinthio kenne\*).

Wird aber einmal die Eifersucht Jago's als eine ernsthafte anerkannt, so kann auch wohl kein Zweifel darüber sein,

---

\*) Vgl. Wischer gegen A. W. Schlegel, in einem im Winter 1856/7 in Zürich gehaltenen Vortrag, laut Bericht der Neuen Zürcher Zeitung vom 27. Jan. 1857, Beilage.

\*\*) Man erinnere sich an die bookish theorick Cassio's (I, 1) und die unbookish jealousy Othello's (IV, 1); im letzteren Sinne ist nun Jago doch ein scholar (vgl. oben S. 47).

welches der beiden Motive den Primat vor dem andern hat. Einzig auf die widerlegte Unwahrscheinlichkeit der Eifersucht ließe sich der Vorrang des Zurücksetzungsmotivs begründen. Wo Jago allein ist und also am aufrichtigsten, zeigt er sich nur von jener beseelt. So in den mehrerwähnten beiden Monologen, in deren zweitem namentlich die Eifersucht den gekränkten Ehrgeiz so entschieden übertönt, daß auch in Bezug auf Cassio nicht dieser, nur jene sich geltend macht, obgleich sie gegenüber dem Lieutenant auf noch schwächeren Füßen, als gegenüber dem General, steht und wohl nur auf die Zukunft sich bezieht. Zwar dem Roderigo nennt Jago als Grund seines Hasses gegen Othello einzig die Zurücksetzung, gewiß deshalb, weil er, wie er weiterhin sagt, es nicht im Brauch hat, sein Herz auf dem Armel zu tragen, daß Dohlen dran picken — ich setze hinzu: und Gimpel wie Roderigo hineingucken können, und er sich zu seinem Zwecke, diesen von der Aufrichtigkeit seines Hasses zu überzeugen, füglich mit der Zurücksetzung begnügen kann. Der Groll über diese erscheint so mehr nur als das offenste Motiv, das seiner Natur nach sich besser zeigen darf, als das andere, von welchem es gleichwohl erst seine rechte Kraft erhält. Man weiß ja, wie es geht, wenn man einmal einen Grund hat oder zu haben glaubt, Jemanden zu hassen: es stellt sich dann sehr bald ein zweiter, dritter u. s. w. ein, den man sonst gar nicht, oder nicht so gewichtig, gefunden hätte. Eine Rache, als solche, ist ferner um so vollkommener, eine je genauere Wiedervergeltung sie ist; auch dies spricht für die Vorherrschaft des Eifersuchtsmotivs. Jago zeigt auch sonst Geschmack für Wiedervergeltung: er rät dem Othello, die Gattin in demselben Bette zu erwürgen, welches sie besudelt habe, wovon auch dem Mohren „die Gerechtigkeit gefällt.“ Wenn Wischer \*), der die Eifersucht nicht für ernsthaft,

\*) A. a. O., womit die Aesthetik, III, S. 23 f. übereinstimmt; vgl. zum Nächstfolgenden auch S. 35 und 42.

sondern den Groll über die Zurücksetzung als das Hauptmotiv ansetzt, hierzu bemerkt: „dies hätte Shakespeare noch etwas stärker hervorheben können,“ so lese ich nach allem Obigen in diesen Worten jetzt nur noch das wichtige Zugeständniß, daß Shakespeare das angebliche Hauptmotiv nicht so stark hervorgehoben habe, als zu erwarten wäre, wenn er es wirklich als das Hauptmotiv hätte angesehen wissen wollen. Auch der Vorwurf einer „überfruchteten Motivirung“ läßt sich, scheint mir, ablehnen; die Rang-Eifersucht und Liebes-Eifersucht sind beide eben Eifersucht, zugleich aber ist hier die eine der anderen entschieden untergeordnet, und wir haben so nur einen weiteren Beleg vor uns, daß Shakespeare „vorzüglich es liebt, jeden wesentlichen Ton des Ganzen [und hier handelt es sich um den Grundton] durch eine Verdopplung, Verdreifachung in verwandten Tönen zu heben.“

Wir dürfen nun aber zum Verständniß von Jago's That nicht bei den eigentlichen, bewußten und bestimmten, Motiven stehen bleiben. Sie allein führen noch nicht die Nothwendigkeit mit sich, Rache und eine so furchtbare und unerbittliche Rache zu üben; sehr wenige Menschen würden sich durch das Gleiche so weit treiben lassen. Motive sind, was sie sind, immer nur unter der Voraussetzung eines so und so gearteten Menschen, wie auch jede andere Ursache dieß nur ist bei einer ganz bestimmten Beschaffenheit und Natur des Dings, auf welches sie wirkt. Jene Motive wären für Jago keine, oder keine so dringende, wenn er nicht ein Kerl danach wäre. Wir müssen, mit andern Worten, unterscheiden zwischen den Gründen, womit er seine That vor sich selbst rechtfertigt, und denjenigen, welche ihm diese Rechtfertigung möglich machen und nur in dem ganzen vorausgesetzten Wesen dieses Menschen gesucht werden können. Dieses Wesen ist dem Othello's vollkommen entgegengesetzt, und zwar so, daß die schwärzesten Seiten des Mohrennaturells weit mehr bei Jago anzutreffen

sind, als bei unserem Mohren. So arglos, offen, großherzig, edel der Eine, so argwöhnisch, versteckt, niedrig, gemein ist der Andere. Jedem Ding und jedem Menschen weiß er die schlechteste Seite abzugewinnen. Er liebt Scandal, ist ein Betrüger u. s. w. Eine wahre Harmonie konnte daher zwischen beiden Männern von Anfang an, schon bevor jene besondern Motive zu wirken begannen, nicht stattfinden. Der Mohr zwar, bei seiner großartigen Blindheit und Bereitwilligkeit, Alles, was er nur irgend Gutes an seinem Fährdrieh fand, anzuerkennen, konnte demselben gar wohl freundlich zugethan sein. Dieser seinerseits dagegen mußte sehr bald den großen Abstand zwischen sich und dem General empfinden und eine Gelegenheit herbeiwünschen, sich an diesem für dessen große, ihn so tief in den Schatten stellende Vorzüge zu rächen. Ein solcher Grundhaß äußert sich z. B. in den Worten: „Ich hasse den Mohren und die Leute glauben, er habe in meinem Bett mein Amt verwaltet“; ferner in dem: „Ich kann ihn nicht ausstehen.“ Noch mehr als die geistigen Vorzüge des Mohren wurmen den Jago ohne Zweifel die äußeren Güter, die jener sich durch dieselben errungen, er, der Angehörige einer verachteten Race, jetzt das Factotum des Senats, Freund der angesehensten Männer, im Besitz eines Weibes wie Desdemona, — und Jago, Gott besser's, Seiner Mohrschaft Fährdrieh und Backesel\*). Dieses Verhältniß muß ihm um so unerträglicher sein, und er sich um so mehr befugt glauben, dem Mohren dienend nur sich selbst zu dienen, als auch seine Anerkennung der geistigen Vorzüge desselben keine ungeschmälerte ist, sondern er sich ihm an Piffigkeit, die solchen Burschen für die höchste Geistes Eigenschaft gilt, überlegen weiß, ihn wiederholt einen Esel nennt u. dgl.

Wir wissen jetzt, warum und wofür sich Jago an Othello

---

\*) II, 1 läßt Othello sein Gepäck durch Jago an's Land schaffen.

rächen will; aber warum sucht er Desdemona und Cassio mit zu verderben? Die nächste Antwort ist: sein Plan gegen den Mohren bringt es mit sich. Und an dieser Auskunft werden wir uns in Bezug auf Desdemona genügen lassen müssen. Daß Scheelsucht über ihre Vollkommenheiten ihn gegen sie einnehme, wie bemerkt worden, ist darum weniger wahrscheinlich, weil er für diese Vollkommenheiten kaum ein Auge hat, was durch seine sogenannte Liebe zu ihr nicht widerlegt, sondern bestätigt wird, weil ferner Scheelsucht u. dgl. ihrer Natur nach mehr nur da wirksam ist, wo zwei Personen in einer gemeinsamen Sphäre sich bewegen. Nur um so mehr aber muß man fragen, wie Jago es habe über sich bringen können, Desdemona so schonungslos zu opfern. Er setzt sich auch wirklich ihren Untergang nicht zum Zweck, sondern läßt sich denselben nur als Nebenerfolg gefallen. Dann denkt er anfangs auch nicht, daß der Handel einen so mörderlichen Ausgang nehmen werde, und als er es merkt, da hat er nur noch die Wahl, entweder sich dem Othello als Verläumber zu bekennen, oder denselben in seinem Rachevorhaben zu bestärken und zu unterstützen, d. h. entweder sich selbst oder Desdemona zu opfern, und diese Wahl ist natürlich für ihn so gut als keine. Anders steht er zu Cassio. Gegen diesen hat er dieselben Motive wie gegen Othello, nur in geringerer Stärke, und es gefällt sich so zu der Abstufung der Motive auch eine in Bezug auf die Personen. Der Groll wegen der Zurücksetzung richtet sich begreiflich nicht bloß gegen den Bevorzugten, sondern auch gegen den Bevorzugten, und auch der Verdacht wegen Emiliens erstreckt sich auf Beide, doch gleichfalls weniger auf den Lieutenant als auf den General. Wichtig für diese Gradation ist ferner, daß Cassio ein Florentiner ist. Es ist himmelschreiend, daß Jago sich einen General aus dem Mohrenland gefallen lassen muß; schon das ist arg genug, daß er, ein venetianischer Bürger, sich in der

eigenen Vaterstadt einen Florentiner als Lieutenant vorgezogen sieht. Je weiter Einer her ist, im bildlichen und hier zugleich örtlichen Sinn, desto mehr ist er dem Jago zuwider. Und diese Hergelaufenen sollen ihn auch noch bei seinen Landsmänninnen, ja bei seiner Frau ausstechen! Auch Cassio ist dem Jago überdies schon abgesehen von solchen speciellen Collisionen im Weg, weil „er eine tägliche Schönheit in seinem Leben hat, die ihn (Jago) häßlich macht“ — wiewohl wir uns auch den Letzteren nicht ohne eine gewisse gemeine äußere Häßlichkeit denken dürfen. Aber den Entschluß, dem Cassio an's Leben zu gehen, faßt er doch erst, nachdem Othello ihn damit beauftragt hat und die Gefahr einer Verständigung zwischen Beiden nahe getreten ist.

Sein Plan ist überhaupt, wie er selbst gesteht, zuerst verworren, und entwickelt sich nur nach und nach, wobei sich ihm mancher Schritt als nothwendig ergeben mag, an den er ursprünglich nicht gedacht hat. Auch den Othello will er zunächst nur eifersüchtig machen, weil und wie er selbst es durch ihn geworden ist — man erinnere sich an das oben über den Unterschied der beiderseitigen Eifersucht Bemerkte — und hiermit eine zwar höchst boshafte und gemeine, aber doch nicht so beispiellose Rache üben, wie diese dann durch die trotz aller Schlaueit nicht von ihm vprausgesehene Macht der Dinge, insbesondere durch die ihm unbekanntem Tiefen im Wesen Othello's, sich gestaltet. Einmal das Uebel angestiftet, hat er es nicht mehr in seiner Gewalt, ist er vielmehr selbst in dessen Gewalt, und um so mehr, je weiter es fortschreitet. Das Vorwärtsgen ist ihm je länger, desto mehr, zu seiner Selbsterhaltung nothwendig. Im Anfang treibt ihn theilweise die Freude am Gelingen und die nahe Aussicht auf neuen Erfolg weiter; später jagt ihn die Furcht vor gänzlichem Scheitern und dem eigenen Untergang:

dieß ist die Macht,  
Die mich vernichtet oder glücklich macht.

Sein guter Humor nimmt im Verlauf der Handlung zu-  
sehends ab; man vergegenwärtige sich nur etwa die Ueber-  
tölpelungsscene mit Roderigo am Schluß von IV, 2 und  
vergleiche sie mit der am Schluß des I. Actß; es ist ein  
Unterschied wie zwischen Richard's III. Bewerbung um Anna  
und der um Elisabeth. Zulezt, wo er die Fassung am  
nöthigsten hat, kommt das ihm Unerwartetste, der Verrath  
Emiliens, er will sie vor Aller Augen, um sie schweigen zu  
machen, erstechen, ersticht sie auch wirklich, aber erst, nachdem sie  
alles Nöthige gesagt, und läuft fort: er scheint den Kopf  
verloren zu haben. Er hat ihn noch nicht verloren, aber er  
wird ihn verlieren, und zwar im eigentlichen Sinne. Weil  
dieß in dem Augenblick, wo Emilie zu reden anfängt, gewiß  
ist, so kann er durch jenes Benehmen seine Strafe höchstens  
noch etwas schärfen, nicht aber erst sich zuziehen. Er will dann  
schließlich, durch die Ausführung des nun doch bereits ver-  
suchten Mordß, noch wenigstens seine Nachlust befriedigen.  
Daß er sich um die Strafschärfung nicht bekümmert, ist ein  
kleiner Heroismus, welchen der Dichter dem tapfern Soldaten  
zum Schlusse gönnt (wie, freilich edler, auch der Mohr sich  
in seinem Ende noch als solchen zeichnet).

Ein Jago kann in der menschlichen Gesellschaft nur  
unter der Bedingung existiren, daß er sich dazu versteht, ein  
ganz Anderer zu scheinen, als er ist. Die Verstellungskunst  
ist ihm um so nöthiger, je weniger er fähig ist, mit Gewalt  
etwas auszurichten. Ein Richard III. und Macbeth brauchen  
nicht solche Sorgfalt auf ihre Maske zu verwenden; und  
zulezt bleibt ihnen der Tod auf dem Schlachtfeld: die Aus-  
sicht Jago's geht auf den Galgen. Seine Verstellung ist  
begreiflich in scenischer Hinsicht besonders wichtig, und wir  
verdanken gute Bemerkungen über sie einem Schauspieler,

dessen Andenken schon darum hier Ehre verdient, weil er in seiner letzten Krankheit keinen sehnlicheren Wunsch hatte, als noch den Jago zu spielen — Carl Seydelmann \*). Uebrigens pflegt Jago seine Verstellungskunst, trotz aller Virtuosität darin, nicht zu verschwenden, sondern sie nur zu üben, wo und soweit er sie braucht. Nebenbei müssen zwar die Erfolge seiner Kunst auch von der formalen und s. z. s. technischen Seite seiner Eigenliebe schmeicheln; aber, wo er mit plumperer Täuschung ausreicht, wie bei Freund Roderigo, gibt er sich nicht die Mühe, fein zu spinnen. Er hat sogar positiv den Ruf und das Aussehen eines Mannes, der kein Blatt vor den Mund nimmt. Dieß kann seinen Zwecken nur günstig sein und ist theilweise selbst Verstellung; allein es ist ihm auch wirklich Bedürfnis und Genuß, seiner Natur soviel möglich den Lauf zu lassen. Es juckt ihn beständig, die Hörner hervorstrecken; so weit er's ohne Schaden für sich thun kann, thut er's. Er gefällt sich in Roderigo's Umgang auch abgesehen von dessen Juwelen darum, weil er an den Ohren desselben ein stets bereites Gefäß für seine Lasterreden findet. Nicht leicht versäumt er auch die Gelegenheit, unter dem Privilegium treuherziger soldatischer Derbheit seine Eynismen an den Mann und an die Weiber zu bringen. Bei Nacht einen rechten Straßenscandal zu machen, gewährt ihm hohen Genuß, auch ohne Nebenzwecke. Er muß sich durch solches Wüsthun für die Heuchlerrolle, zu der er sich durchschnittlich verdammt sieht, schablos halten. Wie ist es endlich zu nehmen, daß er sich über den böswilligen Rath, den er dem abgesetzten Cassio gibt, die Verwendung Desdemona's nachzusehen, damit tröstet: er könnte demselben ja, auch wenn er's noch so gut meinte, nicht besser rathen? Offenbar sucht er sich hier vor sich selbst zu verstellen. Die Verstellung

\*) Köstler, Seydelmann's Leben und Wirken, 1845, S. 266 ff.

hält zwar nicht an, sie mißlingt; aber für einen Augenblick hat jener Trost doch etwas ihn Anlachendes. Es ist das einzige Mal im Stück, daß er sich eine Handlung als brav einzureden sucht. Er stellt auch den einmaligen Versuch nur an, weil dieser sich von selbst darbietet, und erst nachdem er schon gethan hat, wovon die Rede ist. Die sittliche Begründung seines Verfahrens ist ihm etwas durchaus nur Nachträgliches, Gelegentliches, Untergeordnetes. Ihr Mißlingen macht ihm auch wenig Kummer. Seine Motive mögen ihm, wie seinen Zweck, so auch alle Mittel, die er dazu nöthig erachtet, verantworten; und er bewegt sich gerade in dieser Mittelregion mit einem — gegen die Gemüthsart des Othello so interessant absteckenden — humoristischen Behagen, welches sich nur daraus erklärt, daß er, die Hand am Werk, über dessen Güte oder auch nur Entschuldbarkeit sich kaum mehr Gedanken macht, sondern, als ob darüber gar kein Zweifel sein könnte, nur noch die formale Zweckmäßigkeit der Mittel in's Auge faßt.

---

Von den übrigen Personen des Drama's ist keine unentbehrlicher, als der Mann, auf welchen Jago den Verdacht des Mordens richtet — in der Novelle eine so roh ausgeführte Figur, daß Shakespeare hier allerwenigstens hobeln und glätten, aber auch derselben überhaupt erst einen Charakter geben mußte. Cassio ist ein tüchtiger Soldat, trotz Jago's Herabsetzung; dafür zeugt, außer dem Zutrauen Othello's, auch seine spätere Ernennung zum Nachfolger des Letzteren. Seine Offenheit, Arglosigkeit, Noblesse lassen ihn von einer Seite als das Abbild seines Generals erscheinen. Auch er nimmt die Menschen für ehrlich, so lange sie so aussehen. Im Verkehr mit seinesgleichen ist er kameradschaftlich, nur zu sehr. Gegen die Weiber ist er galant; von Desdemona

ist er entzückt; sie verführen zu wollen, kommt ihm nicht in den Sinn; er läßt sich an seiner Bianca genügen. Nehmen wir zu jenen Eigenschaften noch ein feines Benehmen und ein schönes Aeußere, so ist er für Jago ganz der rechte Mann, nicht bloß als Mittel zur Rache an Othello, sondern auch als ein selbstständiger Rachegegenstand.

Die Frau des Fährdrichs spielt in der Novelle die zu ihrer Freundschaft mit Desdemona übel stimmende Rolle einer Mitwifferin und Gehlerin des Mords, wenn gleich sie die thätige Mitwirkung verweigert. Shakespeare könnte scheinen diesen Widerspruch noch gesteigert zu haben, wenn er Emiliens einerseits den Märtyrertod für die Freundin sterben läßt, andererseits ihr eine Mithilfe bei dem Verbrechen, die Entwendung des Luchs, zuthellt. Was das Erstere betrifft, so beruft sich die Novelle auf die Person als die überlebende Erzählerin der ganzen Geschichte; eben dieß wird unserm Dichter veranlaßt haben, durch sie jenes entscheidende Zeugniß für Desdemona's Unschuld ablegen zu lassen, welches den eigenthümlichen Schluß unseres Werkes so wesentlich motivirt. Zu dieser ihrer Hauptfunction würde aber offenbar Mitwissenschaft und Gehelei schlechter gestimmt haben, als die bloße Entwendung des Luchs, wobei nicht zu übersehen ist, daß sie Jago's böse Absicht mit demselben nicht kennt und es nur für ihn nachsticken lassen will. Immerhin aber ist sie ein gemeines Weib, schon weil sie einen Jago zum Mann genommen und dieser sie gewählt hat. Die Entwendung des Luchs ist und bleibt, trotz des eben Angebrachten, ein leichtsinniger Streich; und daß sie diesen nicht sofort gutzumachen sucht, als sie Desdemona darunter leiden sieht und Schlimmes ahnt (wie sie Letzteres später gesteht), wäre eine Schlichtigkeit, wie sie nur eben von der Frau eines Jago erwartet werden kann, wenn sie sich nicht ein wenig damit entschuldigen könnte, daß sie ihren Gatten doch nicht vorschnell verrathen

und in Gefahr bringen zu dürfen geglaubt, und ferner, daß sie dem Tuche eine so große Bedeutung nicht beigegeben habe, zufolge ihrer Meinung: „Die Eifersüchtigen sind es nicht immer aus einer Ursache, sondern sind eifersüchtig, weil sie eifersüchtig sind.“ In Bezug auf eheliche Treue hat sie sich das schon erwähnte lockere System ausgedacht. Einzlg der Muth, womit sie am Ende für Desdemona zeugt, ist etwas nicht ganz Gemeines an ihr, man wolle denn die Fähigkeit zu solcher Erhebung unter außerordentlichen Umständen gleichfalls in den Begriff der gemeinen Weibes aufnehmen, wie dieser Begriff freilich die strengsten Grenzen nicht hat. Ihre schlechtere Seite muß man sich zu großem Theil aus dem Zusammenleben mit einem solchen Gatten, dessen ganze Schlechtigkeit sie übrigens nicht kennt, erklären, ihre bessere aus dem Umgang mit Desdemona, durch deren Tod dann diese Seite die Oberhand in ihr gewinnt. Sie ist überhaupt, wie die meisten Weiber und Menschen, mehr ein Geschöpf (nämlich der Einflüsse und Verhältnisse), als ein selbstthätiges Wesen, und schiebt auch in dieser Hinsicht stark gegen Desdemona ab.

Ebenso entschieden, als Emille, verbannt Roderigo seine Stelle im Drama hauptsächlich dem, was er für Jago bedeutet, theils als Mittel zu dessen Charakterisirung, theils als Werkzeug desselben. Jago verrichtet, gemäß seinem hohen Range unter den Bösewichtern, nur die feinere Arbeit selbst, zum Stehlen gebraucht er seine Frau, zum Morden seinen guten Freund; nur die Bestehlung und Ermordung des Letzteren selbst, sowie auch die Ermordung seiner Frau, muß er freilich eigenhändig besorgen. In seinem Verkehr mit dem genannten Gesellen zeigt er sich verhältnißmäßig am Lebenswürdigsten, wie ein Raubvogel, der schädliches Gewürm vertilgt. Nicht bloß sich selbst, auch der Desdemona und dem Zuschauer leistet er einen Dienst, indem er ihr den Trop

vom Leibe hält, wofür er sich allerdings mit dessen Juwelen gehörig bezahlt macht. Aber so einfältig Roderigo auch ist, so darf man ihn doch nicht, wie es auf der englischen Bühne hergebracht sein soll, zu einem völligen Lospel machen. Um von einem Jago an der Nase geführt zu werden, braucht man nicht sonderlich dumm zu sein; das Beispiel Othello's zeigt es. Auch Seydelmann verwahrt sich im Interesse seines Jago mit Recht dagegen, daß man Roderigo geradezu einen Schaafskopf nenne. In einer gewöhnlichen guten Gesellschaft würde man ihm, denke ich, nichts anmerken. Er ist ein Repräsentant der „reichen gelockten Lieblinge“ Venedig's, welche Desdemona dem Mohren hintansetzt, und dient so zugleich zur Rechtfertigung ihrer Wahl und zur Erhöhung des Gewählten.

Bianca ist — im Gegensatz zu der früher erwähnten Entstehungsweise Roderigo's — durch Verschmelzung zweier Personen der Novelle entstanden, der Person, welche das Schnupftuch am Fenster nachsticht, und der Duhlerin des Cassio, in deren Hand das Tuch, welches der Mohr seiner Gattin geschenkt hat, zu sehen, die stärkste Wirkung auf ihn thun muß. Es ist ein niedriges Ding, diese Bianca, nur durch die wirkliche Neigung zu Cassio etwas gehoben. Wenn jedoch, wie der Herzog von Broglie in seinem Aufsatz über den Othello in Quizot's Buch über Shakespeare beifällig erwähnt, bei der interessanten Aufführung des Stückes im Théâtre français 1830 Bianca als polizeiwidrig gestrichen wurde, so gibt uns das einen sehr hohen Begriff von der Pariser Sittenstrenge.

---

Das Personal ist jetzt beisammen: Othello, das Subject der darzustellenden Eifersucht; Desdemona und Cassio, ihre Gegenstände; Jago, ihr Anstifter; Emilie, Roderigo und

Bianca, die Werkzeuge des Anstifters. Alle diese Personen haben jedoch außer dem, was sie in Bezug auf die Eifersucht Othello's leisten, auch ein unverkennbares inneres Verhältniß zu dieser Leidenschaft. Sie dienen so dazu, das, was in und mit der Hauptperson vorgeht, nicht bloß herbeizuführen, sondern auch, theils durch Contrast, theils durch Analogie, erst in das volle vom Dichter beabsichtigte Licht zu stellen. Zugleich hören sie auf, bloß dienend zu sein; sie erregen unmittelbar durch sich selbst, und in derselben Beziehung wie Othello, unser Interesse. Welchen starken Contrast Othello an Jago in Bezug auf die Eifersucht hat, ist bereits ausgeführt. Hinwieder verbindet Beide eben die genannte Leidenschaft, die auch bei dem Mohren das Gebiet des Ehrgeizes berührt (bei Anlaß seiner Zurückberufung und Ersetzung durch Cassio). Insofern contrastiren Beide gemeinsam mit Desdemona und Cassio, die ebenso fern davon sind, Eifersucht zu hegen, als davon, sie mit Grund gegen sich hervorzurufen. Auch auf Rang und Stand sind die beiden Letzteren nicht eifersüchtig; Desdemona opfert auch in dieser Hinsicht dem Othello trotz seines Mohrenkönigsbluts weit mehr, als Jago durch seinen Fährdriehsdienst; und auch Cassio macht sich kein Bedenken, vielmehr eine Ehre daraus, einem Othello zu gehorchen, und ist untröstlich darüber, dessen Zutrauen vorübergehend verscherzt zu haben. Natürlich aber steht Othello doch eigentlich auf der Seite Cassio's und Desdemona's, und es gelingt dem Jago nur auf kurze Zeit, und mit besonderen Künsten, ihn zu sich herüberzuziehen. Eben auf dieser absichtlichen Störung der rechten Wahlverwandtschaften beruht unsere Tragödie. Emilie ist ein leichtsinnig vertrauendes Weib, außerhalb wie innerhalb der ehelichen Beziehungen, und Letzteres in Betreff der fremden Ehe wie der eigenen. Die beiden Ehen selbst bilden einen starken gegenseitigen Contrast. Beide zwar sind durch Eifersucht gestört und da-

durch ihrer Auflösung entgegengeführt; aber diese trifft im einen Falle nur eine Ehe, die von Anfang an aufgelöst, nie wirklich, innerlich, auf sittlich = gemüthlichem Grunde geschlossen, nur ein Vertrag zu wechselseitigem Gebrauch der Geschlechts-eigenschaften gewesen ist, um die hier ganz passende Definition eines neuern Philosophen von der Ehe anzuwenden; im andern Falle wird eine Verbindung zerstört, die alle wesentlichen Erfordernisse einer ächten Ehe in sich vereinigt und nur von außen, eben von jener falschen Ehe her, angesteckt wird, und trotzdem in der Hauptsache, als eheliche Liebe, bei beiden Gatten bis in den Tod und Mord fortbauert. Das Aufhören der Ehe, das in beiden Fällen durch den Tod der Gattin von der Hand des Gatten eintritt, ist demgemäß auch passend bei dem Jago'schen Paar nicht, wie bei dem andern, die Folge eines unmittelbar das eigene eheliche Leben angehenden, wirklichen oder angeblichen, Ereignisses. Indessen wird Jago zur Ermordung seiner Frau durch den Grimm über die von ihr begangene Täuschung seines Vertrauens, wie er ihr Zeugniß ansieht, und insofern also doch durch denselben Grund, wie auf sein Anstiften Othello zur Tödtung Desdemona's, bewogen. Aber wie die Letztere das Vertrauen ihres Gatten nie wirklich getäuscht hat, so ist auch Emiliens Verrath wahre Treue gegen diejenige, welcher sie jetzt allein noch treu zu sein hat. Daß sie ihren Gatten dadurch auf die Todesfolter liefert, ist ein schönes Gegenstück zu der Unwahrheit, wodurch Desdemona sterbend ihren Gatten und Mörder schützt. Damit endlich die Eifersucht auch in ihren geringfügigeren, nämlich außerehelichen, Formen vertreten sei, zeigt uns der Dichter in Roderigo die allerunbesugteste Gestalt derselben, nämlich auf das Weib eines Andern, das diesen liebt und wieder geliebt wird, und in Blanca die gleichfalls sehr überflüssige Eifersucht einer Dirne auf einen Mann, welchem sie feil gewesen. Daß Roderigo's

Leidenschaft nicht bloße blinde Eier, sondern ausdrücklich auch Eifersucht ist, wird keines Beweises bedürfen; sonst erinnere man sich nur an seine Worte: „Was für ein volles Glück genießt das Dickmaul, wenn ihm sein Plan gelingt.“ Bianca hören wir die paar Male, wo sie erscheint, fast nichts als eifersüchteln. Sie tritt nie mit Desdemona zusammen auf: sie ist für diese nicht einmal als Contrast nöthig, wogegen Emilie, die mit der Dirne bei dem verwundeten Cassio zusammentrifft, hierin eine willkommene Gelegenheit erfieht, ihre Frauenwürde schillern zu lassen. Von diesen Analogieen und Contrasten findet sich in der Novelle kaum eine Spur.

---

## 2. Der Gang der Handlung.

Unsere Tragödie gehört zu denjenigen, wo der Held erst in der zweiten Hälfte die Hauptaction übernimmt und zuerst die Gegenpartei den Reigen führt\*). Die active, aufregende Hauptperson ist Jago, und man könnte die Handlung auch geradezu so gliedern: Entschluß Jago's, den Mohren eifersüchtig zu machen — Vorbereitung und Ausführung dieses Plans — Höhenpunkt des Gelingens — zunehmende Gefahr für den Anstifter bei scheinbarem Fortrücken — Katastrophe. Allein die Hauptperson im absoluten Sinne ist und bleibt doch diejenige, welche unsere Haupttheilnahme in Anspruch nimmt, und in der zweiten Hälfte auch die active Hauptrolle hat, indem hier Jago, auch wo er zu treiben scheint und meint, mehr der Getriebene und sich selbst in den Abgrund Hineintreibende ist. — Da die Eifersucht hier in ihrer ersten Entstehung und ihrem ganzen Verlauf geschildert

---

\*) Vgl. über diesen Unterschied Freytag, Die Technik des Drama's, 1863.

wird, und zwar in einem Menschen, dessen Natur ihr ursprünglich widerstrebt; da ferner ebendeshwegen die Ursachen von außen kommen müssen und hierdurch sich selbst und ihre Wirkungen deutlicher, als sonst der Fall wäre, der Beobachtung bloßlegen: so erklärt es sich, daß wir wohl durch kein anderes Drama einen so schlagenden und furchtbaren Eindruck von der Causalnothwendigkeit der menschlichen Handlungen und Schicksale erhalten, wie durch das vorliegende. Wenn es uns im Beginn vorkommen mag, Othello könne gar nie eifersüchtig auf Desdemona werden („mein Leben für ihre Treue!“), so überzeugen wir uns bald umgekehrt, er könne nicht anders als es werden und alles das thun, was er thut. So allgemein nun die Kunst bewundert wird, womit der Dichter von Jago's ersten verläumberischen Worten an je einen Ring der Causalkette an den folgenden schließt, so scheint man hingegen nicht ebenso allgemein derjenigen Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, womit der erste Ring befestigt und der Aufhängepunkt dafür gewonnen wird. Der Dichter hat sich nicht vor dem Vorwurfe gescheut, den man ihm noch neuerdings gemacht hat, daß er die Hauptsache erst in der Mitte des Stücks angehen lasse. Eine Hauptsache war für ihn dieß: mit dem, was man da die Hauptsache nennt, nicht zu früh zu kommen. Er hat die Hälfte seiner Arbeit gethan, wenn er nur erst gezeigt hat, wie ein Mann von Othello's Wesen empfänglich sein kann für Einflüsterungen wie die erste des Jago. Dieser seinerseits darf sich nicht übereilen; sonst hat er zu befürchten, daß jener bei'm ersten Angriff fest bleibe. Statt des Verdachts gegen Desdemona und Cassio entstände dann vielmehr einer gegen den Verdächtiger, und der Mohr wäre für einen neuen Anlauf des Letztern unzugänglich. Es kam also Alles darauf an, gleich dem ersten Angriff seine Wirkung zu sichern, und hierfür durfte der Raum nicht gespart werden.

Im I. Act werden wir vor Allem mit dem Hauptagens, dem Charakter und den Motiven Jago's, und zugleich mit denen seines Helfers, Roderigo, bekannt gemacht. Die beiden Gesellen machen auch schon in diesem Act einen rohen Versuch zur Störung, doch nur erst einer äußern, von Othello's Glück. Sie rufen den Vater Desdemona's wach und veranlassen dadurch nur die öffentliche Guttheilung der Heirath. Wir lernen dabei auch die Charaktere der beiden Liebenden vorläufig zur Genüge kennen. Jener Abschluß aber, der dem Roderigo so wenig Hoffnung läßt, ist für Jago nur eine Aufforderung, tiefere Minen zu legen, und enthält ein Element in sich, welches diesem Zwecke positiv dienlich ist: die Täuschung, die sich Desdemona gegen den Vater erlaubt hat. — Dieser Act bildet schon für sich selbst ein gewisses abgeschlossenes Ganzes, das fast die Mitte hält zwischen einem gewöhnlichen ersten Act und einem Vorspiel. Es handelt sich um die Anerkennung der Heirath. Der Hauptgegner ist der von Jago und Roderigo aufgeschreckte Brabantio. Das „erregende Moment“ ist die Nachricht von der heimlichen Vermählung, der Höhenpunkt der Ueberfall auf der Straße, wo aber bereits die Kriegsangelegenheit einen günstigen Ausgang hoffen läßt, wie ihn dann die dritte Scene bringt.

Im II. Act sind sogleich die Landungs- und Begrüßungsscenen in Cypern (Cassio's Galanterie, Desdemona's harmlose Freundlichkeit, Othello's Ueberschwänglichkeit) Reiz genug für Jago, sich an's Werk zu machen. Was von günstigen Umständen noch fehlt, führt er herbei: Cassio's Rausch, die Absetzung, Desdemona's Fürbitte. Wie Othello sich nachher von Desdemona und Cassio betrogen glaubt, so findet er schon hier, doch nur vom Letzteren, und in einer geringern Angelegenheit, das in ihn gesetzte Vertrauen getäuscht; dieß macht ihn für das spätere, größere Mißtrauen empfänglicher. Wie es ihm nachher widerfährt, daß ihm „Leidenschaft sich zur

Wegweiserin aufwirft“, so begegnet ihm dasselbe schon hier, weil jedoch in geringerem Maasse, so weiß und sagt er auch noch, was ihm geschieht. Seine Drohung, die an den homerischen Zeus erinnert: wenn er sich einmal rege oder nur seinen Arm erhebe, werde der Beste von seinem Streiche fallen, der Schuldige werde ihn verlieren, und wenn's sein Zwilling Bruder wäre, läßt ahnen, was er in einem Falle, wie der spätere, zu thun im Stande ist. Wie er aber sogar in dem späteren Falle erst, als er Beweise zu haben glaubt, die ihm unter der Einen Voraussetzung von Jago's Redlichkeit als vollgültig erscheinen müssen, zur That schreitet: so stellt er auch jetzt trotz seiner Aufregung vor Allem eine Untersuchung an, und verfügt dann nichts, als was nach deren Ergebnis vollkommen sachgemäß ist. Die Aufregung ihrerseits ist durch das mit eigenen Sinnen Wahrgenommene völlig begründet: Cassio und Montano miteinander im Gezecht, der Letztere blutend, jener so trunken, daß ihm die Zunge versagt. Gleichwohl erlaubt sich der Mohr kein hartes Wort speciell gegen Cassio, bevor sich dessen Schuld noch entschiedener herausgestellt hat. Aber wie später, wird er schon hier in seinem Urtheil irreführt, und zwar gleichfalls durch sein Vertrauen zu Jago. Doch ist er noch nicht so weit gebracht, einen Unschuldigen zu strafen. Jago's Bericht ist, abgesehen von der Verschweigung seines eigenen Antheils an dem Vorfall, so unparteiisch, daß keiner der beiden Gegner etwas dawider einwenden kann, und der General dadurch zwar sehr in Bezug auf Jago, aber nicht wesentlich in Bezug auf Cassio getäuscht wird. Er hätte diesen strafen müssen, auch wenn er den Anstifter gefannt und gleichfalls gestraft hätte. Denn er darf nicht dulden, daß in einer Festung und noch fast unter den Augen des Feindes „häuslicher Zwist“ stattfinde, wie ihm auch der spätere, eigentliche Hauszwist um so empfindlicher ist, einen je wohlthuernden

Contrast ihm bisher der Friede seines Hauses zu dem Kriegslärm draußen gebildet hatte. Die Türken und das Meer haben ihn vergeblich bedrängt; aber kaum ist er vor diesen sicher, so bricht der Sturm auf seiner Wache, in seinem Hause los; und wehrloser, als gegen jene rohen Mächte, ist diesen Mann gegen Jago'sche Abgefemtheit und Verworfenheit. Wie er endlich Desdemona auch strafend und mordend noch liebt, an das Bibelwort sich erinnernd: „Wen der Herr lieb hat, den züchtigt er“, so entläßt er seinen Lieutenant mit dem Zusatz: „Cassio, ich liebe dich.“ Nicht bloß Othello, auch Jago ist hiermit für das Nachfolgende vorgeübt, was er freilich minder nöthig hatte; er hat s. z. s. eine Probe mit seinem Apparat gemacht, deren Ausfall ihn zu dem Hauptact nur ermuthigen kann. Wir haben an dieser Scene nicht eine Neben-, aber eine Vorhandlung der Hauptaction, oder diese noch als Skizze, ohne Ausführung und Farbauftrag.

Im Anfang des III. Actis verhilft Jago mit Hülfe seiner Frau dem Cassio zu einer Audienz bei Desdemona, nachdem es ihm gelungen, die Abwesenheit des Generals zu veranlassen\*) und so, daß er als dessen Begleiter es in der Hand hat, ihn im rechten Augenblick herbeizubringen. Dieß beides zu zeigen, ist der wichtige Zweck der kleinen, von diesem oder jenem Ausleger für störend erklärten Scene III, 2, wo Othello den Jago zu sich auf die Festungswerke bestellt. Unser Auge wird dadurch auf den jetzt bevorstehenden entscheidenden Punkt von Jago's Action hingehftet, und dem nächstfolgenden harmlosen Gespräche zwischen Cassio und Desdemona, die der Abwesenheit Othello's nicht erwähnen, eine Folie gegeben, welche dasselbe zu einem Muster ästhetischer Furchterregung macht: Kinder, die über einer Pulvertonne mit Feuer spielen.

---

\*) Daß dieß sein Werk, erhellt aus seinen Aeußerungen am Schlusse des II. Actis und von III, 1.

Wie Cassio die Beiden kommen sieht, entfernt er sich schnell und verlegen, da er noch nicht vorbereitet ist, dem gekränkten General wieder unter die Augen zu treten, und sich vorerst ganz auf die ihm so eben zugesicherte Fürbitte seiner Madonna verläßt. Daß er durch sein Hinweggeln dem Jago so trefflich in die Hände arbeiten würde, hat dieser kaum hoffen dürfen. Othello, von einem etwas weitem Gange schneller, als man ihn daheim erwartet, zurückkehrend, findet bei seiner Gattin den von ihm aus seiner Nähe verbannten jungen liebenswürdigen Offizier, und sieht ihn bei seinem Eintritte so schnell sich davon machen, daß er fragen kann, ob derselbe es wirklich gewesen. Man möchte ausrufen: Und hätt' er sich auch nicht dem Jago übergeben, er müßte dennoch eifersüchtig werden! Nämlich jetzt, nachdem die Vorarbeit so weit gediehen ist. Allein es befällt ihn nur erst ein schwacher Anflug von Eifersucht, ein bloßes Stutzigwerden, welches kaum gegen Cassio, noch weniger gegen Desdemona einen eigentlichen Verdacht einschließt, und sehr bald wieder besseren Gedanken gewichen wäre, wenn Jago nicht sogleich sein Gift in die Ritze gespritzt hätte. Dieser läßt wie unwillkürlich, und nur für sich hingesprochen, die Worte fallen: „Ha! dieß gefällt mir nicht.“ Auf Othello's Frage, was er meine, antwortet er: „Nichts, mein Herr, oder wenn — ich weiß nicht was.“ Und so befolgt er auch fernerhin die Methode, das von ihm Geäußerte seine Wirkung üben zu lassen, bevor er weiter geht, und dem Mohren Zeit zu gewähren, sich die ihm gegebene Andeutung selbst zu entwickeln. Er sorgt damit nicht nur für seine Sicherheit, indem er nicht mehr sagt, als er ohne Gefahr für sich sagen zu dürfen glaubt, und seinen Worten die Gedanken des Mohren beständig vorausseilen läßt: er bewirkt zugleich, daß diese Gedanken, weil selbstständig erzeugt, besser haften. So läßt ein guter Lehrer seinen Schüler das, was derselbe behalten soll,

so viel möglich selbst finden. Und wie der Lehrer einen Satz zum Schein bestreiten kann, um den Schüler zu veranlassen, sich der Gründe besser bewußt zu werden oder neue Gründe aufzufinden und sich gegen Einwendungen zu befestigen: gleich pädagogisch geht auch Jago mit dem kindlich gelehrigen Othello zu Werk; wobei er sich sehr wohl davor zu hüten weiß, die Bestreitung so weit zu treiben, daß er den Armen ernstlich in seinem Glauben beirren könnte. Diese Pädagogik der Hölle dient zugleich dazu, die Sache als fast unglaublich darzustellen, und also den Mohnen desto mehr zu entflammen. So antwortet Jago auf dessen nächste Frage, ob das Cassio sei, der von seinem Weibe gegangen: „Cassio, mein Herr? Nein, gewiß, ich kann's nicht glauben, daß er sich so gleich einem Schuldigen weggestohlen hätte, als er euch kommen sah.“ Er weiß natürlich, daß Othello sich das Gesehene nicht ausreden lassen, und auch Desdemona ohne Verzug die Wahrheit sagen wird. Sie bringt sofort ihre Bitte für Cassio vor, und obgleich sie es mit einer großen Wärme thut, so verspricht Othello ihr doch nach sehr kurzem Zögern, sie könne den Lieutenant kommen lassen, sobald er wolle, und ersucht sie dann, ihn ein wenig allein zu lassen. D. h. allein mit Jago. „Herrliches Wesen!“ ruft er ihr nach, „Verderben fasse meine Seele, liebe ich dich nicht, und wenn ich dich nicht liebe, so ist das Chaos wiedergekommen.“ In diesen Worten drückt sich einerseits auf's Stärkste seine Gewißheit, zu lieben, aus, andererseits ist eben diese auffallend nachdrückliche Versicherung und der damit verbundene Gedanke an ein mögliches Aufhören seiner Liebe, welches ihm gleichbedeutend mit dem Weltuntergang\*) ist, ein Beweis, wie nachdenklich er ge-

\*) Denn nur hiervon, nicht von der Rückkehr eines angeblich vorangegangenen geistigen Wirrfals in dem Mohnen ist die Rede; schon Andere haben mit Recht auf die Parallele in Venus und Abonts hingewiesen: Beauty dead, black Chaos comes again.

worden. Er steht mit diesen Janus-Worten, die auch äußerlich „wie abgezirkelt in der Mitte des Stückes stehen“ (Gervinus), auf dem Gipfel seiner Lebensbahn, oder überschreitet denselben vielmehr schon, um ebenso rasch von ihm herabzustürzen, als langsam er ihn erklimmen. Doch eilt er nicht so sehr, den Jago auszuforschen, als dieser, sich ihm dafür aufzudringen. Derselbe fragt, ob Cassio wirklich, wie Desdemona so eben zu dessen Gunsten geltend gemacht hat, schon vor ihrer Vermählung von dem Liebesverhältniß gewußt habe, und stellt sich verwundert, als dieß bejaht wird. Sehr gut berechnend sucht er zunächst nur auf Cassio den Verdacht zu lenken, weil dessen Anschwärzung, zumal seit dem Vorfalle auf der Wache, leichter und gefahrloser ist, als die Desdemona's. Richtet er in Bezug auf jenen nichts aus, so ist er nicht so unbesonnen, diese mit hereinzugiehen; er wird dann sagen, seine Meinung sei nie gewesen, daß Cassio's Liebe erwidert worden. Indessen kann dem Othello schon dieß, daß Desdemona ihm diese Liebe verschwiegen, verdächtig vorkommen. Selbst über Cassio jedoch wagt der Verläumber jetzt noch nichts Bestimmtes zu sagen, er antwortet dem Othello auf seine Fragen gar nicht, weiß ihn aber geschickt bei'm Inhalt derselben festzuhalten und ihn zu zwingen, sich die Antwort selbst zu holen. Er bewirkt dieß dadurch, daß er die Fragen wie ein Echo wiederholt.

Othello: „Ist Cassio ehrlich?“ Jago: „Ehrlich, Herr?“  
 Othello: „Ehrlich, ja ehrlich.“ Und auch hierauf erfolgt weder Ja noch Nein, sondern etwas, das beide ugleich und also eine schlechte Theologie ist: „So viel ich weiß, Herr.“

Othello: „Was sind deine Gedanken?“ Jago: „Gedanken, Herr?“ Auf's Aeußerste gespannt. durch diese merkwürdigen Frag- Antworten und die vielsagende Zurückhaltung des ihm für so wohlmeinend und redlich geltenden Mannes, der es überdieß so wohl versteht, das, was er zurückhält, zu-

gleich hervorscheinen und in dem Halbbunfel nur um so erschreckender wirken zu lassen, fordert Othello ihn bei dessen Liebe auf, sich zu erklären. Iago: „Herr, ihr wißt, daß ich euch liebe“; er möchte schwören, daß Cassio ehrlich. Kaum aber hat Othello dem beigepflichtet, so meint jener: „die Leute sollten auch sein, was sie scheinen.“ Gegenüber dem erneuerten Andringen des Mohren, der schon auf das Schlimmste gefaßt ist, beruft er sich auf seine Gedankenfreiheit, ja auf seine Geneigtheit zu Mißtrauen, es könne gar wohl sein, daß er zu schwarz sehe; für sie beide sei's am besten, er schweige; guter Name sei für Mann und Weib ein Gut, das den Räuber nicht reich und doch den Geraubten arm mache — Othello werde und könne ihm sein Geheimniß nicht entreißen. Als ob es jetzt noch eines für denselben wäre! „Ha!“ ruft der Unglückliche, mit einem Ton und einer Gebärde, welche keinen Zweifel darüber lassen, daß er begriffen hat, und alsbald ist Iago so freundschaftlich, ihn zu warnen vor — Eifersucht, durch deren Nennung und die hiermit gegebene unzweideutigste Offenbarung des Geheimnisses, das er so eben noch als unentreibbar bezeichnet hatte, unter Hinweisung darauf, daß Cassio's Neigung nicht unerwiedert sei, er den Mohren auf's Entschiedenste hineinstürzt in die Grube, vor der er ihn warnt. „O Jammer!“ ruft der Arme jetzt und gibt hiermit den Grundton alles seines noch übrigen Fühlens an, der auch durch die späteren Wuthausbrüche noch immer durchklingt. Aber an der wiederholten Nennung der Eifersucht, und ihrer Beschreibung, die Iago zur Warnung davor gibt — ein Wühlen in der frischen Wunde mit dem Pfeil unter dem Vorwand, ihn herauszuziehen — wird es dem Mohren klar, daß er vor dieser Leidenschaft in dem gewöhnlichen Sinne, in welchem auch Iago sie allein kennt, nicht gewarnt zu werden bedarf. „Nein, Iago, ich will sehen, bevor ich zweifle; wenn ich zweifle, Beweis, und hab' ich den, dann fort auf Einmal

mit Liebe und Eifersucht!“ „Das freut mich“, antwortet Jago, denn so könne er ihm unbefangener dienen. Man kann jedoch fragen, ob diese Freude eine unvermischte sei. Es wäre doch gar bequem gewesen, mit bloßen Verdächtigungen auszureichen, ohne einen Beweis geben und also eine Widerlegung fürchten zu müssen, oder einen Gewaltstreich gegen Desdemona, welcher dem Jago schon wegen der damit für ihn selbst verbundenen Gefahr minder erwünscht sein muß, als wenn er sein Opfer in langwierigem Zweifel sich verzappeln sähe. Indessen hält er jene Erklärung des Mohren wohl nur für eine von dessen „bombastischen“ Phrasen, wodurch er sich die Freude an dem erreichten Erfolg nicht verderben läßt. Theils um sich diesen zu sichern, theils um dem Willen des Generals zu genügen, geht er mithin einen Schritt weiter und liefert statt der bisherigen bloßen Verdächtigungen zwar noch nicht Beweise, aber ein Mittelglied zwischen beiden: Verdachtsgründe. Er beruft sich auf die freien Sitten der Venetianerinnen, in welchem Punkte ihm der Mohr ohne Weiteres eine genauere Kenntniß, als sich selbst, zutrauen muß, und auf den von Desdemona ihrem Vater gespielten Betrug — aber Othello solle ihm doch seine allzu große Liebe zu ihm verzeihen. Und der Arme ist schon so verstrickt und hat so schnell vergessen, daß er Beweise gefordert, daß er zu Jago sagt: „Ich bin dir für immer verpflichtet.“ Da darf dieser schon fest wieder den Besänftiger spielen. Kaum aber hat Othello bemerkt, ohne sehr daran zu glauben: „Ich denke nicht anders, als Desdemona ist ehelich“, so schürt jener auf's Neue, mit den scheinbar bestmeinenden Worten: „Lange lebe sie so, und lange möget ihr leben, so zu denken!“ Und sofort wieder ist dem Mohren eine Verirrung der Natur gar nicht unwahrscheinlich, und Jago, zusehend's fecker werdend, hilft ihm dieses Thema ausführen. Othello hat jetzt Stoff genug zu verarbeiten, er

entläßt den Jago, mit dem Auftrag, ihm so bald wie möglich — weiteren Stoff zuzuführen: „Wenn du mehr bemerkst, so laß mich's wissen; laß dein Weib aufpassen.“ Jago, noch einmal zurückkehrend, warnt ihn, ja nicht weiter über die Sache zu grübeln, doch solle er den Cassio noch eine Weile von der Stelle fernhalten, um zu sehen, ob sich Desdemona stark seiner annehme. — Der folgende Monolog zeigt den Mohren bereits viel gläubiger an Desdemona's Schuld, als er sich's vor dem Verläumber hat merken lassen, und als dessen Angaben es rechtfertigen. Dieß erklärt sich theilweise aus der Bewegung, in die er einmal gerathen, theilweise aber auch daraus, daß er, treu jener Erklärung und seinem Charakter, entschieden aus dem bloßen Argwohn herausstrebt und dieß doch für jetzt nur in der von Jago bestimmten Richtung vermag. Wäre seine Natur mehr auf Eifersucht angelegt, so würde er es länger in diesem Zustande aushalten und damit Zeit zur Belehrung gewinnen. Unter der Voraussetzung ferner, daß Jago überhaupt Vertrauen verdiene, nimmt Othello ganz mit Recht an, derselbe wisse mehr, als er gesagt, oder würde ihn sonst auch mit dem Wenigen verschont haben. Und wie sollte jenes bisher geschenkte und bisher immer erprobt gefundene Vertrauen jetzt plötzlich verschwinden können? Dasselbe ist auf ein langes Zusammenleben gegründet, gegen welches die Verbindung mit Desdemona von kurzer Dauer ist. — Othello thut und beschließt jedoch einstweilen noch nichts und läßt auch Desdemona noch nichts merken; er will zwingende Beweise haben und ist bis dahin noch sehr geneigt, sich von der Unschuld seiner Gattin überzeugen zu lassen. Sie kommt, und er ruft: „Ist sie falsch, o! so spottet der Himmel seiner selbst. Ich will's nicht glauben!“ Ja, wenn der Glaube vom Willen abhinge! Da Othello matt redet und einen Schmerz auf die Stirn vorgibt, was natürlich von der unschuldigen Frau nicht

verstanden wird, so will sie ihm ihr Schnupftuch umbinden; es ist aber zu klein und wird daher fallen gelassen; die beiden Gatten gehen zusammen ab, Emilie bleibt zurück und hebt das Tuch auf, Jago kommt herzu, entreißt ihr's und schießt sie weiter. — Othello kehrt zurück, aussehend wie Einer, dem, wie Jago triumphirt, „Mohnsafft nicht, noch Mandragora, noch alle Schlummersäfte der Welt je wieder den süßen Schlaf anheilen werden, den er noch gestern hatte.“ Der Wiederanblick der Geliebten hat ihm den Schmerz über ihren drohenden oder, wie er fürchtet, bereits erfolgten Verlust so gesteigert, daß er einen Augenblick den Jago erwünscht, weil derselbe nicht geschwiegen; jetzt ist ihm für immer Ruhe und Zufriedenheit und jede Freudigkeit des Wirkens in seinem Verufe dahin. Geradezu einen Schurken nennt er den sonst so „ehrlischen“ Jago, und droht ihm das Aergste, wenn er nicht Beweise, Augenbeweise liefere. Jago spielt den Gebränkten, will gehen, will seine Stelle aufgeben. Der General heißt ihn bleiben; er könne doch ehrlich sein — aber könnte nicht auch die Beschuldigte es sein? Wem trauen, ihr oder dem Ankläger? Während der Mohr in der Novelle den Fährdich frecher Verläumdung zieht, um mehr aus ihm herauszubringen, so ist er im Drama von solcher List entfernt, und fragt ernstlich sich selbst, ob jener nicht falsch rede. Jetzt ist es für den Verläumder rathsam, seine schwersten Gewichte in die Wagschale zu werfen, und endlich mit wirklichen, d. h. so aussehenden, Beweisen hervorzurücken. Einen eigentlichen Augenbeweis zwar könne er nicht geben; er malt jedoch, was er nicht zeigen kann, so aus, daß die Phantaste des Andern einen reichlichen Ersatz bekommt, und beruft sich auf Cassio's Benehmen und Plaudern im Schlaf, sowie darauf, daß er denselben seinen Bart habe mit Desdemona's Tuch wischen sehen (welches der Unverschämte noch in seiner Tasche hat). Das wirkt und muß wirken. Gerade je weiter

Jago in seiner Frechheit fortschreitet, desto weniger ist der Mohr fähig, ihm eine solche Schurkerei zuzutrauen, und sich zu erklären, was für ein Interesse derselbe haben sollte, ihm so entseztlich mitzuspielen. Diese Unfähigkeit beruht nicht auf einem Hang zur Eifersucht, sondern auf einer zu geringen Kenntniß und zu guten Meinung von den Menschen. Freilich sollte er die letztere auch seiner Gattin zu Gute kommen lassen; er ist ja aber auch ganz bereit dazu, wie wir so eben gesehen haben; allein da er einmal jene gute Meinung entweder von der Verläumbeten oder von dem Verläumber aufgeben muß, so fragt es sich nur, wer im Vortheil ist. Um die von Jago vorgebrachten Beweise zu entkräften, würde es bestimmter Gegenbeweise und überhaupt einer seinem Wirken einigermaßen gewachsenen Gegenarbeit bedürfen. Statt dessen thut Desdemona in ihrer Unschuld, was sie nur kann, um ihm scheinbar Recht zu geben. Sogar wenn sie die Verläumdung und deren Urheber kannte und mit diesem in die Schranken träte, würde sie genug zu thun haben, um den Vorsprung einzuholen, welchen Jago durch seine längere Bekanntschaft mit dem Mohren hat, wodurch er nicht bloß in dessen Vertrauen tiefer wurzelt, sondern auch eine gründlichere Kenntniß desselben und, in Verbindung mit seinem sonstigen größern Geschick, mehr Mittel zu einer sicherern Einwirkung auf den Mann besitzt. Die Partie ist auch darin ungleich, daß Desdemona die Angeklagte ist, während Jago ganz uninteressirt oder vielmehr mit großem Eifer und eigener Gefahr nur um das Glück und die Ehre seines Herrn besorgt erscheint. — Nachdem Othello jene Scheinbeweise vernommen, schwört er in grauenvoller Wuth alle Liebe ab und lechzt nur nach Rache und Blut, Jago kniet mit ihm nieder und schwört ihm Hülfe, Othello überträgt ihm die Befestigung Cassio's, Desdemona's Tödtung übernimmt er selbst, und ernennt schließlich den Jago zu seinem

Lieutenant. Doch macht vielleicht den Mordbeschuß bessere Einsicht noch rückgängig. Die folgende Zusammenkunft mit der Gattin läßt es anfänglich noch hoffen. Es ist ihm schwer, sich zu verstellen; er ergreift ihre Hand und macht Anspielungen auf seinen Verdacht. Sie versteht ihn so wenig, daß sie alsbald wieder von Cassio zu reden anfängt. Er fragt nach dem Tuch. In der Novelle stellt sich die Frau, als suche sie es im Schrank, um ihr Erröthen zu verbergen. Der Desdemona in der Tragödie ist solche Verstellung fremd. Sie erblickt in jener Nachfrage nur einen Vorwand, ihrem Besuch auszuweichen, und fährt fort, von Cassio zu reden und wieder von Cassio, bis ihr Gatte, außer sich vor Wuth, hinausstürzt. Zu der Ueberlegung, daß sie, wäre sie schuldig und der Verstellung fähig, diese dann auch jetzt üben würde, hat er nicht mehr die Ruhe; und wenn er sie hätte, so könnte ihm jetzt auch die leibhaftige Unbefangenheit als Verstellung vorkommen.

Der IV. Act, erste Scene, zeigt uns den Mohren ganz zerflört und verfallen, Iago darf ihm schon mit den plumpten Bildern des Ehebruchs zusetzen, und bringt ihn dadurch in eine Ohnmacht, was dem Schuft eine nicht geringe virtuosenhafte Selbstbefriedigung bereitet. Nachher führt er die freche Komödie mit Cassio auf, wo der hochsinnige Mann sich zum Horcher erniedrigt, der doch nicht hört, wohl aber sieht wie zuletzt Cassio's Dirne mit dem Tuch daherkommt, das auch schon an ihr seine Eifersucht=erregende Kraft bewährt hat — fast als hätte es einen Charakter. Kann der Arme noch zweifeln? Auch eine Art von Augenbeweis hat er jetzt. Und doch sehen wir ihn nach dieser Scene mitten zwischen den heftigsten Zorn- und Macheergüssen, die mit dem Beschuß der Erdrosselung enden, noch auf's Tiefste und Mührendste von Desdemona's Liebenswürdigkeit ergriffen. Dann folgt die empörende Mißhandlung derselben

in Gegenwart des venetianischen Abgesandten. Doch befragt Othello noch Emilia und wird durch ihr Zeugniß betroffen, bekennt sich aber bald, daß sie im Complotte sein werde, und heißt sie Desdemona herbeiholen, nicht sowohl mehr um sie unbefangen zu erforschen, als um ihr Geständniß zu erlangen. Doch macht sein Zorn schnell wieder dem tiefsten Kummer Platz; Alles, Alles, selbst die Schmach, die ihm aus ihrer Untreue erwachsen muß, nur diese selbst kann er nicht ertragen. Ihre Frage, worin sie sich denn vergangen, läßt ihn plötzlich wieder in's Rasen gerathen. In der folgenden Scene heißt er sie zu Bette gehen und ihn allein erwarten. Sie gehorcht und kommt sich vor wie das arme Bärbel, ein vom Liebhaber verlassenes Mädchen ihrer Mutter. Sie hält es gar nicht für möglich, daß es eine Frau gebe, wie sie nach der Meinung ihres Gatten eine wäre (wie vorher Jago bezüglich auf sein eigenes Verfahren gesagt hat: „Pfui, einen solchen Menschen gibt's nicht; s'ist unmöglich“).

Act V. Othello, nachdem ihm Jago durch seinen Ueberfall Cassio's das Stichwort gegeben hat, kommt und findet sein Weib — schlafend. An den Platz der vorübergegangenen Nachgiebigkeit und Wuth ist jetzt die ruhig entschlossene Stimmung des Strafrichters getreten. „Die Sache, die Sache“ ist's, was ihn zur That drängt. Soweit es die Sache erlaubt, will er die Schuldige auch im Tode schonen. Aber „sie muß sterben, damit sie nicht mehr Männer betrüge.“ Dieß klingt sonderbar; hat er denn nicht genug an dem, was geschehen und ihm geschehen ist? Allein die Worte drücken treffend aus, daß er strafen, nicht bloß eine persönlich erlittene Unbill rächen will, und ferner, daß, obwohl er nach der Zeitvorstellung schon zur Rettung seiner Ehre Desdemona tödten muß, doch dieses Motiv entschieden überwogen ist von dem der gekränkten Liebe, des getäuschten Vertrauens. Ueber die Reflexion und Wahl, ob und wie er die vermeintlich

Schuldige solle büßen lassen, durch die Sitte hinweggehoben, macht er diese doch nur in seiner Weise mit, indem er die Ehrenrache mehr nur als die Form behandelt, in welcher er das übertretene Gesetz der Liebe rächt. „Ich will dich tödten und dann lieben,“ d. h. auch dann noch, aber auch dann erst wieder recht. Um die Todte noch liebenswerth und schön finden zu können, will er kein Blut vergießen, sondern ihr so viel möglich den Schein des Lebens lassen. Und er will nicht ihre Seele tödten: sie soll Zeit haben, sich mit dem Himmel zu versöhnen (was er also doch für möglich hält, wogegen er nachher seine That, obwohl in Unwissenheit verübt, strenger beurtheilt: „Wenn wir am Thron erscheinen, wird dieß dein Bild mich fort vom Himmel schleudern“ z.). Die beharrliche Beteuerung ihrer Unschuld erzürnt ihn jetzt sogar weniger wegen der vermeintlich fortgesetzten Falschheit, als wegen des Schadens, den sie damit sich selbst zufüge. Er ist ungehalten, daß sie ihn durch ihre Verstocktheit hart mache. Sie beruft sich auf Cassio's Aussage. Der sei todt, entgegnet Othello, wie er's auch glaubt. Ihre Klage darüber — zugleich aber über das ihr jetzt sichere eigene Schicksal — versetzt ihn in den Affect zurück, welcher ihm doch noch nöthig ist, um es zur That bringen zu können; er fühlt, wenn er diese jetzt nicht verrichte, werde er es nie thun; er ist froh, den Moment gefunden zu haben, und will ihn sich nicht entgehen lassen; nicht einmal zu einem Gebet will er ihr jetzt mehr Zeit gönnen; er erwürgt sie, und wiederholt sein Werk, damit sie nicht leide. Das Zeugniß, das die Sterbende in Gegenwart Emiliens für ihn ablegt, ist er weit entfernt, sich zu Nutzen zu machen; dasselbe treibt ihn vielmehr an, sich wild als Mörder zu bekennen. Doch soll man ihn nicht für einen ungerechten Mörder ansehen. Das Ende kann nur sein, daß er mit derselben Unparteilichkeit und größerer Bereitwilligkeit, als er Desdemona

gerichtet hat, sich selbst richtet. Weil er aber als Mörder und deshalb unehrlich dasteht, muß ihm daran liegen, wenigstens noch seine Ehre zu retten; mit der That von Aleppo erinnert er zugleich an sein ganzes bisheriges ruhmvolles Leben. — In der Novelle wird der Mord mit einer Rohheit ausgeführt, daß unser Othello dagegen ganz mild und zart erscheint. Dort erhebt sich der Mohr zu seiner That von Desdemona's Seite weg, womit man vergleiche, wie er im Drama an das Bett tritt und angerebet wird. Dort läßt er den tödtlichen Streich durch den Fähdrich, mit einem sandgefüllten Strumpf, führen, und hilft nur nach, hauptsächlich um den Verdacht der That von sich abzuwenden und die Leute glauben zu machen, die Zimmerdecke sei über der Schlafenden eingestürzt; unser Othello will selbst zur Todesstrafe seine Desdemona keinem Andern überlassen, und daß er zur Rechenenschaft gezogen werden wird, ist ihm seine geringste Sorge. Desdemona's eigenes, von Emilian gehörtes und anerkanntes Zeugniß würde zu seiner Rettung genügen; aber aus freien Stücken bekennt und bestraft er sich als den Mörder. Welch' ein Contrast gegen den Mohren in der Novelle, der, obgleich er seine That bereut und sich nach der Ermordeten zurücksehnt, doch nichts weniger als gewillt ist, deshalb dem Leben zu entsagen, sondern noch auf der Folter hartnäckig läugnet und erst nach langer Gefangenschaft und Verbannung durch fremde Hand den Tod findet. Die Sehnsucht und Reue desselben ist überdieß nicht durch die Erkenntniß von Desdemona's Unschuld herbeigeführt, also nur Schwäche und Sinnlichkeit. Daß Jago für seine Verläumdungssucht zu Tode gefoltert wird, behält unser Dichter bei; nur läßt er ihn diese Strafe dramatisch passender für diejenige Verläumdung erleiden, deren Zeugen wir gewesen sind, als für eine spätere, mit dieser nicht zusammenhangende, wie in der Novelle geschieht.

---

### III.

## Hamlet, Prinz von Dänemark.

---

Es würde nicht so viel über die Hamlet-Tragödie und insbesondere ihren Helden gestritten werden, wenn man immer den einfachen Umstand im Auge behielte, daß man es wirklich mit einer Tragödie, mit einem Theaterstücke zu thun hat. Wie ist doch der arme Prinz in diesen letzten Jahrzehnten hergenommen worden! Er kann ja nichts dafür, daß es 1848 in Deutschland schief gegangen ist. „Hamlet ist Deutschland“ am unzweifelhaftesten in dem Sinne, daß die deutsche Hamlet-Erklärung die gleichzeitige Geschichte des deutschen Geistes überhaupt im Kleinen ist. Man hat längst eingesehen, daß es verkehrt ist, Aesthetik zu treiben, wo man sich mit Staatsdingen befassen sollte, und hat seit geraumer Zeit sogar da politisirt, wo es ein Theaterstück zu verstehen galt. Man ist aber daran, auch diesen Fehler abzulegen, und dem Staat zu geben, was dem Staat, dem Hamlet, was des Hamlet ist. Dadurch kann auch jener nur gewinnen; denn wo sich Politik in die Aesthetik mischt, ist die Gefahr noch immer nicht verschwunden, daß Aesthetik in der Politik getrieben werde — eben das, was man dem Hamlet mit solcher Uebertreibung vorwirft. Neulich hat man, auf daß unser Held auch von dieser Richtung sein Theil abbekomme,

dem politischen Hamlet einen religiösen und protestantischen entgegengestellt, und z. B. die Worte:

Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,  
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!

so erklärt: „„Nie hätte es nöthig werden sollen, daß sich ein Theil von der römischen Kirche löste.““ „Hamlet vertritt das Princip des Protestantismus. Die Schmach ist für die Kirche, der Gram für ihn.“ Nein, der Gram wäre für den Käufer eines Theaterbilletts. Das Gegenstück zu dieser Erklärung hat jener Romantiker geliefert, welcher umgekehrt in dem Vers (I, 2):

Ihr könnt nicht von Vernunft dem Dänen reden

einen Hieb auf den Protestantismus und einen Beweis, daß Shakespeare Katholik gewesen sei, fand. Gegenüber Urtheilen wie: Hamlet ist Deutschland, oder: Hamlet ist der Protestantismus, scheint mir das dritte: Hamlet ist Hamlet, so wenig geistreich oder belehrend es auch ist, doch einen unläugbaren Vorzug zu besitzen. Obgleich nun aber meine Hauptabsicht auf den Helden gerichtet ist, so gedenke ich doch meine Betrachtung weiter auszudehnen, und zuerst das Abhängigkeitsverhältniß unseres Drama's zu seiner Quelle und ihren verschiedenen Formen etwas genauer zu bestimmen, als meines Wissens bisher geschehen ist.

## 1. Der Stoff der Tragödie und frühere Gestalten desselben.

Wie Hamlet hat schon Orestes, in der griechischen Tragödie, die Ermordung eines königlichen Vaters an der Mutter und ihrem Buhlen zu strafen, und vollzieht die Strafe auch wirklich; beide Helden ferner erscheinen eine Zeitlang irrfinnig. Aber während der Grieche seine That, sobald sie

ihm einmal geboten und er herangewachsen ist, ohne Weiteres vollzieht und nicht bloß den Stiefvater, sondern auch die Mutter erschlägt, und erst nach der That in einen wahnsinnähnlichen Zustand verfällt: so hat der Däne bloß den Stiefvater zu tödten, und thut dieß erst, als er selbst zum Tod verwundet ist; sein Irrsinn ferner ist ein bloß verstellter und der That vorangehender. Die Parallele ist als solche merkwürdig genug; aber unser Dichter war sich derselben kaum bewußt; auch wird man sich in allen seinen, mit solchen Anführungen sonst nicht lergen, Dramen vergeblich nach den Namen Drestes oder Rlytämnestra umsehen. — Hingegen fand er schon in seiner nachher zu besprechenden französisch-englischen Quelle die scheinbare Verrücktheit seines Helden zusammengestellt mit der des älteren Brutus und des Königs David (1. Sam. 21, 12 ff.); doch hat er auch von diesen Vorgängern keinen Zug auf seinen Helden übertragen, der sich nicht schon in jener Quelle fände\*).

Sehr wahrscheinlich hingegen hat Shakespeare die Geschichte seiner Zeit, wo nicht benutzt, doch mit im Auge gehabt. Und zwar die ihm am nächsten liegende; denn was man neuerdings von einer weitgehenden Ausbeutung der schwedischen und dänischen Geschichte des 16ten Jahrhunderts vorgebracht und mit großem Fleiße nachzuweisen gesucht hat, beruht auf so gewaltfamen Einlegungen wie diese: das Drama „sei aus einer ursprünglichen Theilnahme für den Katholicismus entstanden, zuletzt aber in die entgegengesetzte Richtung umgewandelt“; z. B. die Aussage eines der Todtengräber, daß er an dem Tage zu seinem Amt gekommen sei, wo der alte Hamlet den König von Norwegen überwand und zugleich der junge Hamlet geboren wurde, bedeute soviel: „Von dem Tage an, wo der Protestantismus in's Leben

---

\*) Vgl. die Quellen des Shakespeare von Schtermeyer u. s. w.

trat, datirt die Macht, welche den alten Mächten ihr Grab gräbt.“

Mit besserem Schein hat man lezthm \*) den bekannten Grafen Essex als das Urbild des Hamlet proclamirt. Es finden sich zwischen beiden Personen einige bemerkenswerthe Uebereinstimmungen. Von zwei kürzlich veröffentlichten Briefen des Grafen an seine Schwester Lady Rich hat man mit einem gewissen Rechte sagen können, daß ein wahres Hamletsgemüth aus jeder Zeile blicke. Auch die beiderseitigen Schicksale sind sich nahe genug verwandt: die Mutter des Grafen spielte in der Wirklichkeit eine ganz ähnliche Rolle wie die Königin im Drama; sie war ihrem edeln und schönen Gemahl untreu geworden zu Gunsten des Grafen Leicester, den sie auch heirathete, und es lastete auf dem Paar der Verdacht, jenen durch Gift ermordet zu haben.

Auch die Geschichte der Maria Stuart bietet ein Seitenstück zu unserm Drama \*\*). Die schottische Königin, ungefähr zu derselben Zeit enthauptet, wo Shakespeare nach London übersiedelte und seine Laufbahn begann, hatte bekanntlich ihren Gemahl Lord Darnley umbringen lassen und nachher den Theilnehmer am Mord, Lord Bothwell, geheirathet, obgleich jener für den schönsten Mann seiner Zeit galt und dieser häßlich war. Bothwell wurde beschuldigt, er habe den Prinzen Jakob in seine Gewalt bringen und ermorden lassen wollen. Auch im Charakter dieses Prinzen sind Züge, die bei Hamlet wiederkehren: praktische Schwäche, Neigung zu Beschaulichkeit und Kunst. Ich erwähne noch folgende specielle Berührung zwischen unserer poetischen Geschichte und der wirklichen.

---

\*) Köln. Zeitung, 13. März 1864, Feuilleton: Das Urbild des Hamlet (anonym).

\*\*\*) G. Silberschlag, Shakespeare's Hamlet, Morgenblatt, 1860, Nr. 46 f. Ebendasselbst die weiterhin benutzten Mittheilungen über den Laird von Gowrie.

Hamlet sagt über die schnelle Wiederverheirathung seiner Mutter nach dem Tode ihres ersten Gatten: „Wirthschaft, Horatio! Wirthschaft! Das Gebackene vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln.“ Eine solche Knausererei, aber mit minder Humor, kam bei der Ermordung Darnley's wirklich vor: es wurde am Abend vorher, weil das Haus in die Luft gesprengt werden sollte, ein kostbares Bett der Königin auf ihr Geheiß entfernt. Ein zeitgenössischer Geschichtschreiber bemerkt dazu: „So verschwenderisch mit gutem Namen und so knickerisch mit einem Bischen Geld.“

Auch Laertes ist halb geschichtlich. Im Jahr 1582 wurde ein Lord Ruthven in Schottland als Hochverräter gegen Jakob hingerichtet. Dieser gab jedoch später dessen Söhnen die confiscirten Güter zurück. Der älteste dieser Söhne, Alexander Ruthven, mit dem Titel eines Laird von Gowrie, war ein angesehenener, weitgereister Mann, der sich namentlich während seines Aufenthalts in Frankreich als gewandter Cavalier, besonders auch in der Fektkunst, hervorthat. Ein treuer Diener desselben, Namens Rhynd, der an Shakespeare's Reinhold erinnert, wurde damals viel gerühmt. Ein jüngerer Bruder dieses Edelmanns überfiel 1600 den König bei einem Besuch auf seinem Schlosse, zur Rache für den hingerichteten Vater, und wurde von den Begleitern des Königs niedergestossen, mit den Worten: „Ich hatte keine Schande davon!“ Auch der Laird von Gowrie wurde als mitbetheiligt getödtet. Es werden auch Schwestern dieser Brüder erwähnt, von denen Eine Hofdame der Königin war. Genauer noch erinnert an Ophelia die Braut des Laird, Anna Margaretha Douglas, welche auf die Nachricht von seinem Tode in Wahnsinn verfiel und nach wenigen Wochen starb.

Die Aehnlichkeit dieser englischen und schottischen Personen und Vorfälle mit denen unserer Tragödie ist zu groß,

und dieselben dem Dichter und seinem Publicum zu nahe liegend, als daß sie für eine ganz zufällige gelten könnten. Eher das Gegentheil ist zu befürchten, daß man ihr zu große Wichtigkeit beilege. Sie betrifft doch — abgerechnet das, was dem Dichter schon in seiner Hauptquelle vorlag — nur Einzelheiten. Das Wichtigste an dem Zusammentreffen ist, daß dadurch die Theilnahme an dem dramatischen Stoffe bei dem Dichter wie bei den Zuschauern eigenthümlich modificirt und belebt wurde.

Für die eigentliche Quelle unserer Tragödie kann nur die alte Erzählung gelten, welche ich um des Nachfolgenden willen wenigstens in einem kurzen Auszug dem Leser vorliegen gegenwärtigen muß, und zwar zuerst nach der Form, welche sie im 12. Jahrhundert, bei Saxo Grammaticus, hat \*).

König Norik von Dänemark übertrug nach dem Tode Horvendill's, Statthalters von Jütland, diese Stelle dessen Söhnen Horvendill und Fengo. Horvendill wurde ein großer Seeheld, beziehungsweise Seeräuber [Vikingr], und erregte dadurch den Ehrgeiz des Königs Koller von Norwegen. Sie trafen auf einer Insel zusammen und schritten zum Zweikampf. Horvendill siegte und bestattete dann seinen Gegner mit Glanz, wie sie übereingekommen waren. König Norik, dessen Gunst er sich durch Geschenke gesichert, gab dem Sieger seine Tochter Geruthe zur Gemahlin, mit der er einen Sohn Amleth (Amlethus) erzeugte. Sein Glück machte den Bruder Fengo neidisch; dieser erschlug den Horvendill und heirathete dessen Wittwe, indem er sie überredete, bloß um sich vor dem angeblichen Haffe ihres Gatten zu retten, habe er den Mord begangen. Amleth, aus Furcht, bei klugem Verhalten dem Dheim verdächtig zu werden, stellte sich blöde

---

\*) Saxonis Grammatici Historia Danica, rec. Müller & Velleuschow, 1839 et 1858, L. IV & V.

finnig, schwachte und trieb Unfinn, nahm ein schmutziges  
Aeußere an und entstellte seine Gesichtsfarbe. Bisweilen, am  
Heerde sitzend und die Asche mit den Händen kehrend,  
schnitt er hölzerne Härtchen, härtete sie am Feuer und  
krümmte sie an den Enden, um sie dann sorgfältig aufzu-  
bewahren. Auf Befragen antwortete er, er rüste scharfe Ge-  
schosse, um den Vater zu rächen. Man lachte darüber; Ge-  
scheidtere jedoch muthmaßten daraus zuerst seine Schlaueit.  
Sie glaubten, man werde es am ehesten dahin bringen, daß  
er sich verrathe, wenn man ihn mit einem Weibe von sel-  
tener Schönheit zusammenführe. Er wurde zu dem Ende in  
eine abgelegene Waldgegend gelockt. In der Gesellschaft war  
ein Milchbruder des Prinzen, der ihn nöthigenfalls freunds-  
chaftlich zu berathen dachte. Unterwegs fuhr Amleth in  
seinen schlechten Wigen fort, setzte sich unter Anderm ver-  
kehrt auf's Pferd, machte spöttische Anspielungen auf Fengo's  
Kriegsheer u. s. w. Seine Begleiter ließen ihn dann ab-  
sichtlich allein und schickten ihm das bestimmte Mädchen ent-  
gegen. Er wäre ihr auch sehr freundlich begegnet, wenn  
jener Milchbruder ihn nicht gewarnt hätte, dadurch, daß er  
einer vorüberfliegenden Bräme einen Strohalm an den  
Schwanz heftete und sie dann der Gegend zutrieb, wo Am-  
leth sich befand. Der verstand das Zeichen und führte nun  
die Jungfrau an einen sichern Ort, wo sie unbeobachtet  
blieben. Sie war ihm von Jugend auf zugethan, schenkte  
ihm auch jetzt ihre volle Gunst und gab und hielt ihm nach-  
her das Versprechen der Verschwiegenheit. Er seinerseits be-  
kannte die volle Wahrheit, aber ohne Glauben zu finden.  
Man war folglich nicht klüger aus ihm geworden. Einer  
von Fengo's Freunden, „mehr anmaßend als geschickt“,  
schlug nun zum Zwecke weiterer Ergründung vor, Fengo solle  
sich unter dem Vorwand eines wichtigen Geschäftes entfernen  
und sein Stieffsohn unterdessen mit der Mutter von Jemandem

belauscht werden, wozu der Rathgeber sich selbst erbot; der Jüngling, wenn bei Verstand, werde sich seiner Mutter los los entdecken. Das Letztere geschah auch, aber der Spieler hörte nichts davon. Amleth nämlich legte zuerst auch bei der Mutter seine Verstellung nicht ab, krächte wie ein Hahn und schlug mit den Armen wie mit Flügeln, und tummelte sich auf einer Strohbedeckung herum, um ausfindig zu machen, ob etwas darunter stecke. Wirklich fühlte er einen Körper unter seinen Füßen; er durchbohrte, zerstückelte, kochte ihn und warf ihn in eine Kloake, als Schweinesfutter. Darauf hielt er seiner Mutter in den stärksten Worten ihre viehische Verbindung vor, entdeckte ihr den Grund seiner Verstellung und es gelang ihm, sie auf bessern Weg zu bringen. Fengo bemühte sich umsonst, zu erfahren, was aus seinem Spiegeln geworden, obgleich Amleth ebenso wie von jener Waldsee die Wahrheit sagte, aber wieder nicht Glauben fand. Der Tyrann beschloß endlich, den lästigen Menschen aus dem Walle zu räumen, jedoch, aus Scheu vor Morik und Geruthe, durch einen Andern, und zwar den König von Britannien. Bei der Abreise trug Amleth seiner Mutter insgeheim auf, die Halle des Pallasts mit einem Netz zu bekleiden, und nach Jahresfrist sein Todtenfest zum Schein zu begehen; er versprach er, auf diesen Tag zurück sein. Seine Begleiter waren zwei Diener Fengo's, die Ueberbringer eines Murenbriefts, welcher dem britischen König die Tödtung des Jünglings anbefahl. Aber Amleth nahm den Brief, während sie schliefen, und änderte ihn dahin ab, daß er, anstatt auf ihn auf seine Begleiter lautete und überdieß im Namen Fengo's die Tochter des britischen Königs zur Gemahlin für den Jüngling erbat. Der König bewirthete vorerst die Fremden höflich. Amleth jedoch nahm mit auffallender Geringschätzung nichts von der Speise und dem Trank zu sich. Der König ließ deshalb das Gespräch der Gäste bei Nacht belauschen

und da erklärte Amleth, das Brod sei blutig gewesen, das Getränk habe nach Eisen geschmeckt, das Fleisch nach menschlichen Leichen gerochen, in den Augen des Königs sei etwas Knechtisches, und die Königin habe sich in drei Dingen benommen wie eine Magd. Der König fand, daß der, welcher dieses gesagt, von übermenschlicher Weisheit oder Thorheit sein müsse, und stellte Nachforschungen über das Gehörte an. Daraus ergab sich, daß Amleth in Allem Recht hatte: das Korn zu dem Brod war auf einem ehemaligen Schlachtfeld gewachsen, und in der Quelle, woraus das Wasser zu dem Getränk genommen war, lagen rostige Schwerter — daher das Blut und Eisen; die Schweine, von denen der Speck kam, hatten von der Leiche eines Räubers gefressen — daher der Leichengeruch; seiner Mutter erpreßte der König das Geständniß, daß er der Sohn eines Sklaven sei — daher sein knechtischer Blick; endlich erfuhr er, daß seine Schwiegermutter durch Krieg in Sklaverei gerathen war — daher die Magdsitten der Tochter. In Verehrung so übermenschlichen Scharffinns gab er nun unbedenklich seine Tochter dem Amleth zur Frau. Dessen Begleiter aber ließ er aufknüpfen. Amleth stellte sich darüber erzürnt, doch nur um von dem Könige zur Begütigung Gold zu bekommen. Dieses ließ er schmelzen und in hohle Stöcke gießen, auf die er dann einfach hinzeigte, als man ihn in Jütland nach seinen Gefährten fragte. Wie er nämlich der Mutter versprochen hatte, kehrte er nach einem Jahr heim. Man feierte eben sein Todtenfest. Seine Erscheinung setzte daher die Gäste weiblich in Schrecken, der jedoch bald wieder der Heiterkeit Platz machte. Er nahm sein altes Wesen wieder an, gesellte sich den Mundschenken bei und setzte den Gästen stark mit Trinken zu. Als sie dann berauscht und in Schlaf versunken waren, nahm er jene Hüfchen hervor, verstrickte mit deren Hüfse die Schläfer in dem von der Mutter bereiteten Netz, und steckte das Haus

in Brand. Hierauf drang er in das Schlafgemach Fengo, der sich früher entfernt hatte, und tödtete ihn mit des eignen Schwert, um, wie er ihm erklärte, den Tod sein Vaters zu rächen. Er hielt sich darauf eine Weile verborgen, um die Stimmung des Volks zu erkunden. Da diese günstig zeigte, so berief er eine Versammlung, vor welcher er seine That in ausführlicher Rede rechtfertigte. Er bestieg nun mit allgemeiner Zustimmung den Thron, [obgleich Island im Beginn der Erzählung eine bloße Statthaltertschaft des Königreichs Dänemark war]. Als er nun aber wieder nach England reiste, um Gattin und Schwiegervater zu suchen, so hielt sich dieser verbunden, den Fengo an Amleth zu rächen. Da er seitdem Wittwer geworden war, so schickte er seinen Schwiegersohn als Ehewerber an die jungfräuliche Königin von Schottland, Hermuthrude, die solches Ansuchen bis jetzt immer mit dem Tode bestraft hatte. Allein sie war diesmal milder gesinnt und fand Gefallen, nicht an dem Absender, aber an dem Gesandten, und gewann ihn, ungeachtet seiner Frau, mit List und Schmeichelei zu ihrem Gatten. Dabei erlaubte sie sich unter Anderm Fälschung des von ihm mitgebrachten Briefs. Nach Britannien zurückgekehrt, fand er bei seiner ersten Frau großmüthigste Verzeihung und zugleich Warnung vor ihrem Vater. Es kam zwischen Beiden zu einem Treffen, wo Amleth leztlich durch List siegte und der König fiel. Jener kehrte nun mit seinen beiden Frauen heim. Dort war indessen König Morik gestorben. Sein Nachfolger Wiglet war Amleth's Feind und brachte ihn einer Schlacht um's Leben. Vor derselben hatte Amleth sich aus Liebe zu Hermuthrude bemüht, ihr für einen zweiten Gatten zu sorgen, sie aber ihn auch im Tode nicht verlassen zu wollen behauptet; allein sie ergab sich willig dem Sieger als Beute und Genossin. Dieß — so schließt Sago wörtlich — der Ausgang Amleth's, der, wenn ihn Natur un-

Glück gleich begünstigt hätten, die Götter an Glanz erreicht, die Werke des Hercules durch seine großen Eigenschaften überragt haben würde.

Bevor wir diese Erzählung und unsere Tragödie genauer mit einander vergleichen, mögen einige Notizen über den Ursprung und Gehalt der erstern am Ort sein. Es wird zwar dabei in rein ästhetischer Hinsicht nichts herauskommen; doch liegt das Anzuführen nahe am Weg und gehört immer noch eher zur Sache, als so Manches, was man unserm Stücke anzuhängen pflegt \*). Für geschichtlich kann natürlich eine so wunderliche Sage, wenigstens in der vorliegenden Form, nicht gelten. Ein dänischer Prinz dieses Namens und mit solchen Schicksalen ist der beglaubigten Geschichte unbekannt. Sago erwähnt zwar, daß es in Jütland ein durch das Grab und den Namen Amleth's berühmtes Feld gebe; aber dieß kann ihn so wenig für die Geschichte retten, als daß dort noch jetzt ein Feld und ein Dorf Amelhebe existiren, und auf der Insel Morsö ein Sandhügel und ein Sund den Namen Fengo's tragen. Auch das ist eine gar verdächtige Spur, daß in einem Fragment der jüngern Edda das Meer die Mühle genannt wird, worin Meerjungfern den Ufersand dem Amleth oder Amlod gemahlen; in dessen wird damit ein von Sago berichteter Witz des Helden zusammenhangen: als seine Begleiter ihm bei'm Vorüberkommen an Hügeln von Flugsand buchstäblich weiß machen wollen, der Sand sei Mehl, so antwortet Amleth, die weiß schäumenden Meereswogen hätten ihn gemahlen. In der germanischen Mythologie kommt eine Figur vor mit Namen Derwandil, d. h. der Fruchtkeim, der aus der Saat aufschließen will;

---

\*) Vgl. zum Folgenden die Anmerkungen zu der Erzählung Sago's in der erwähnten Ausgabe, und Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie, 2. Auflage, S 82

ihn hat der Gott Thor über Eisströme in einem Korb getragen, d. h. er hat die Pflanze im Winter beschützt. Dieser Derwandil hat Uhlant in unserm Horvendill wieder erkannt. Horvendill besiegt den Koller, dieß würde hiernach ursprünglich soviel heißen als: der Fruchtkeim gedeiht trotz des Frühlingsfrosts. Nach einer Vermuthung Simrock's, deren Prüfung ich den in diesem Gebiete Kundigern überlasse, würde Horvendill auch sogar unser Wilhelm Tell sein, und diese also, da Sazo die Tellsage bestens kennt, in doppelter Gestalt bei demselben vorkommen: Derwandil heißt in der Heldensage Drendel, und der Apfelschuß wird zwar nicht von Drendel selbst, wohl aber von seinem Vater Sigil wirklich erzählt. Drendel wäre demnach wenigstens ein junger Tell, vermuthlich der, welchem der Apfel vom Kopf geschossen wurde, wenn nicht der Schuß selbst zuerst von ihm erzählt und erst später auf den Vater übertragen worden ist. Folglich läßt sich, wenn man will, Hamlet als ein Sohn oder Onkel Tell's fassen \*) — nur ist dießmal gegen das bekannte Sprichwort der Apfel weit vom Stamm gefallen; denn was dem Hamlet fehlt, das ist eben ein Stück von dem Urner Schützen.

Ohne Vergleich wichtiger, als das, was der Erzählung Sazo's zu Grunde liegen mag, ist für uns das, welchem sie selbst zu Grunde liegt. Die Hauptzüge der Begebenheit sind in der Erzählung bis zum Tod des Verbrechers und im Drama dieselben; auch die Namen theilweise. Selbst die bei'm ersten Blick auffallendste Veränderung, die Verwandlung des glücklichen Ausgangs des Macheplans in einen unglücklichen, kann vorläufig aus der zweiten Hälfte der Erzählung an's Ende der ersten verlegt und danach modifi-

---

\*) Wird doch auch der Name Tell nach einem ihm selbst zugeschriebenen Ausspruch (bei Schiller: Wär' ich besonnen, hieß' ich nicht der Tell) ähnlich gedeutet wie der Name Amlob (Drutus).

cirt erscheinen. Es findet ferner bei Sago eine merkwürdige Wiederholung einzelner Züge statt, welche schon eben durch die Verdopplung, dann aber größtentheils auch im Drama stark hervortreten. Es zeigt sich dabei zugleich, daß die zweite Hälfte der Erzählung für unsern Dichter auch sonst nicht verloren gewesen, sondern von ihm in die erste s. g. s. eingestülpt worden ist, weshalb auch sie oben hat mitgetheilt werden müssen: Die Blutrache Hamlet's für seinen Vater hat ihr Seitenstück an derjenigen, deren Gegenstand er selbst, als Töbter Fengo's, für den brittischen König wird, wie er dann im Drama die Blutrache des Laertes für dessen Vater Polonius herausfordert. — Wie der Prinz und seine Mutter durch den Hofmann im Auftrag Fengo's, werden jener und seine Begleiter auch auf Befehl des brittischen Königs nächtlicher Weise belauscht; dazu kommt noch die Belauschung des Prinzen mit dem Mädchen. — Die Leiche des Spions wird den Schweinen zum Futter hingeworfen: auch die Schweine, von denen Speck zu dem Mahl am brittischen Hof genommen wird, haben Menschenfleisch genossen; Shakespeare begnügt sich, seinen Helden bei dem Gedanken verweilen zu lassen, daß Polonius „bei'm Nachteffen“ sei, nämlich als passiver Gast, als Würmerspeise. — Die Strafrede des Prinzen an die Mutter hat ihre Parallele an der Art, wie der brittische König, welchem Amleth sklavische Abkunft nachgesagt, seine Mutter, gleichfalls in verschlossenem Zimmer, hierüber zur Rede stellt. (Und wenn Sago dort den Prinzen seine Mutter mit einer Stute vergleichen läßt, so spricht auch Hamlet von einem Vieh, wiewohl nicht ihr in's Gesicht, sondern in einem Monolog, aber andererseits mit der Verstärkung: ein Vieh würde länger getrauert haben.) — Das Mittel, wodurch Fengo seinen Stieffohn tödten lassen will, ein ihm mitgegebener Brief, wird dann auch vom englischen König gegen ihn gewählt, und schlägt beide Male fehl. Sago

läßt auch die Fälschung des Briefs zweimal vorgehen das erste Mal durch Amleth, das zweite Mal durch Hermuthrude und zwar in wissentlicher Nachahmung von Amleth's Verfahren. — Endlich die Untreue Geruthe's gegen Horvendill wiederholt sich in der Treulosigkeit Hermuthrude's gegen Amleth, deren Name ja schon wie eine bloße Erweiterung von Geruthe lautet, und in Amleth's eigener Untreue gegen seine erste, bessere und schönere, Gattin. In Verbindung mit der Ähnlichkeit zwischen der Geruthe sowie auch der Shakespeare'schen Gertrud und der Hermuthrude kann auch noch der Umstand, daß die Letztere Königin von Schottland ist, jene Vermuthung bestärken, daß unser Dichter nebenbei an Maria Stuart gedacht habe.

Ungeachtet aller dieser Zusammenstimmung ist es nicht wahrscheinlich, daß Shakespeare unmittelbar aus Saxo geschöpft habe. Vermuthlich kannte er die Erzählung nur aus der von Belleforest gemachten Uebersetzung in den 1564 in Paris erschienenen Cent histoires tragiques, von Belleforest und Boissteau, wo die Geschichte überscrieben ist: *Avant que de venir à la mort de son pere Horvendille, occis par Fongon son frere, et autre occurrence de son histoire* \* Es findet sich nämlich (so viel ich sehe) in der Tragödie kein der Saxo eigenthümlicher, nicht auch in die Uebersetzung aufgenommenen Zug, wohl aber mancher, welcher erst dieser angehört: Bei Saxo wird noch nicht, wie in der französischen Uebersetzung, ausdrücklich hervorgehoben, daß Horvendill als Besieger des Koller sehr große Beute machte, was dann von Shakespeare noch weiter, zu Landesverlust, gesteigert ist. — Erst bei den Franzosen findet sich der Umstand, daß Fengo seinen Brud

---

\*) Ich gebrauche: *Le cinquiesme livre des histoires tragiques par Belleforest, Lyon, 1581.*

bei einem Bankett erschlägt, wovon Shakespeare so viel beibehalten hat, daß er den alten Hamlet „voll von Speise“ und damit süßel vorbereitet sterben läßt. — Bei Sago gewinnt Fengo die Gattin seines Bruders erst nach dessen Ermordung; bei Belleforest schon vorher, und so stellt auch in der Tragödie der Geist die Sache dar; auch Hermuthrube verspricht bei dem Franzosen schon vor Amleth's Tod seinem Gegner die Ehe, und wenn sie dann zwar auch bei Sago zum Sieger überläuft, so sagt doch erst der spätere Erzähler, der Tyrann habe befohlen, „sogleich die Hochzeit zu feiern.“

— Die Anspielungen der Tragödie auf die Trunksucht der Dänen stammen wohl zunächst aus der in der französischen Erzählung und zwar gleichfalls, wie die Hauptstelle darüber im Drama, bei Gelegenheit eines Banketts vorkommenden Klage dieses Lasters. Auch Sago läßt zwar die Gäste trunken werden, aber durch Veranstaltung Amleth's, und ohne von einem herrschenden Laster seiner (des Geschichtschreibers) Landsleute zu reden. — Die sich bei Shakespeare anschließende Bemerkung des Helden, daß oft ein edler Mensch durch einen einzigen Fehler zu Unehren komme, werden wir mit um so besserem Grund auf den Sprechenden selbst anwenden, als wir auch bei Belleforest von dem Prinzen lesen: „in Allem bewunderungswürdig, wenn ein einziger Flecken nicht ein gut Theil seines Ruhms verdunkelt hätte“; doch versteht der Novellist unter dem Flecken Liebesverirrung, Shakespeare etwas Anderes. — Während bei Sago Amleth des Mädchens, mit dem man ihn hinterlistig zusammenführt, gedenkt, so ist dieß bei Belleforest aus Vorsicht des Prinzen so wenig der Fall, als in der entsprechenden Scene der Tragödie (nach dem Monolog „Sein oder Nichtsein“). — Die Königin hat bei dem ältern wie bei dem jüngern Erzähler keinen Antheil an dem Mord; aber nur bei dem letztern betheuert sie es ausdrücklich, wie dann auch wenigstens in der ersten

Ausgabe unseres Drama's. \*) — Der französische Amlet schließt seine Rede an die Mutter mit der Erklärung, wolle entweder ruhmvoll untergehen oder sich rächen, und zuletzt mit den Worten: „Ich weiß, es ist thöricht gethan, eine Frucht vorzeitig zu pflücken, und ein Gut genießen wollen, von dem man nicht weiß, ob uns sein Genuß vergönnt ist; aber ich denke es so gut zu machen, und setze viel Hoffnung in das Glück, welches bis jetzt die Handlung meines Lebens geleitet, daß ich nicht sterben werde, ohne mich an meinem Feinde zu rächen, und daß er selbst das Werkzeug seines Sturzes sein, und mich zur Ausführung desselben leiten wird, was ich von mir selbst nicht hätte unternehmen dürfen.“ Diese letztere Aeußerung paßt sogar viel genauer auf das Drama als auf die Novelle. — Wahrscheinlich hat Shakespeare, unmittelbar oder mittelbar (nämlich durch ein älteres Hamlet-Drama, wo bereits ein Geist vorkam) auch eine Anregung zu der Geistererscheinung der französischen Arbeit zu danken. Zwar zur Enthüllung des Verbrechens bedarf es dort so wenig als bei Saxo eines Wunders, die That offenkundig geschehen. Allein bei Saxo weist überhaupt nichts auf eine solche Art der Enthüllung hin, etwa das übernatürliche Wissen Amleth's, seine wunderbaren Aussagen am englischen Hof, die sämmtlich etwas Vergangenes betreffen, wie auch der Geist nur solches offenbart. Belleforest redet nun aber bei diesem Anlaß mit besonderer Ausführlichkeit davon, wie der Norden damals, noch unter Satan's Botmäßigkeit stehend, von Zauberern gewimmelt habe und kein Mann aus gutem Hause fremd in diesen Dingen gewesen sei; auch Amleth sei zu Lebzeiten seines Vaters dieser Wissenschaft unterrichtet worden, wodurch der bö-

---

\*) I swear by heaven,  
I never knew of this most horrid murder.

Geist die Menschen klusche und den Prinzen über Vergangenes belehrt habe. Auch die Königin Geruthe spricht in der geheimen Zusammenkunft mit ihrem Sohne die Befürchtung aus, es möchten die bösen Geister ihrem Gemahl von dem Gespräche Kunde bringen. Wenn Hamlet ferner in der Tragödie die Besorgniß hegt, daß ihn „bei seiner Schwachheit und Melancholie“ der Teufel betrüge, so läßt auch unser Novellist die Möglichkeit bestehen, daß der Prinz „durch die Festigkeit der Melancholie“ solchen Einflüssen offen gewesen. Man nehme noch hinzu, wie Amleth dem von ihm getödteten Oheim nachruft: wenn er in die Hölle komme, solle er seinem (Amleth's) Vater sagen, wer ihn gerächt, damit derselbe hinfort unter den seligen Geistern ruhen möge. Von diesen Stellen aus lag es nicht sehr fern, den Prinzen die Kunde von dem Schicksal seines Vaters durch diesen selbst, aus einem unseligen Zustande heraus, erhalten, zugleich aber anfangs einigen Verdacht hegen zu lassen, daß er es mit einem Teufelsputz zu thun habe.

Selbst die französische Novelle jedoch kannte unser Dichter wahrscheinlich nur aus einer englischen Uebersetzung, von welcher uns ein Exemplar von 1608, aber ältern Ursprungs, erhalten ist \*). Doch dürfte wenigstens eine frühere Dramatisirung desselben Stoffes einen kleinen Einfluß auf die Uebersetzung geübt und sie auch hervorgerufen haben. Auf den Namen des Helden, der in der letztern abwechselnd Hamblet und Hamlet lautet — wie das Zweite schon vor unserm Shakespeare'schen Drama auf der Bühne der Fall war — wird wenig Gewicht zu legen sein. Aber auffallend ist es, daß der Uebersetzer die Decke, worunter der spionirende Höfling sich versteckt, in ein Ding von derselben Bezeichnung

---

\*) The Hystorie of Hamblet, bei Collier, Shakespeare's Library, Vol. I.

verwandelt hat, welche für die Seitenvorhänge der Bühne üblich war. \*) Dieß erklärt sich gewiß am einfachsten aus der Annahme, daß dem Uebersetzer eine Aufführung vorgeschwebt habe, bei welcher sich die Aenderung fast von selbst machte. — Es findet noch eine andere seltsame Berührung zwischen dem Uebersetzer und Shafespeare in dieser Scene statt. Bekanntlich ruft der Held der Tragödie bei'm Niederstoßen des Polonius: „Wie? Was? eine Ratte?“ Auch in der Uebersetzung ruft der Prinz: „Eine Ratte, eine Ratte!“ während man das Thier bei dem dänischen und dem französischen Erzähler vergeblich sucht. Dieser Humor scheint nun eher unserm Dichter als dem Uebersetzer zuzutrauen, was darauf führen würde, daß dieser am Ende doch erst nach Shafespeare gekommen sei oder unter dessen Einfluß nachgebessert habe. Es wird aber folgende Bewandniß mit der Bestie haben. In dem französischen Werke heißt es von dem Prinzen er sei auf die Decke gesprungen, ou sentant, qu'il y avoit dessous quelque cas caché, ne faillit aussi tost d'y donner dedans à tout son glaive. Der Uebersetzer macht offenbar aus dem ihm befremdlichen cas — auf daß das Wort erfüllet würde: der Casus macht mich lachen — mißkühner Conjectur rat, und unser Dichter dann aus diesem Fehler eine Tugend \*\*). — Als der König des Schau

\*) Sago: stramentum; Belleforest: loudier; der Uebersetzer wie Shafespeare: arras, woneben jener auch hangings hat.

\*\*). Der Uebersetzer hat an der Stelle der im Text mitgetheilten französischen Worte: whereby, feeling something stirring under them [sc. the hangings], he cried, A rat, a rat! and presently drawing his sworde thrust it into the hangings. Man könnte einwenden, daß ja hier quelque cas durch something wiedergegeben sei; aber natürlich konnte der Uebersetzer nicht sagen, Hamlet habe eine Ratte gefühlt, da keine vorhanden war, sondern er wurde durch sein Mißverständniß zu der Umschreibung genöthigt: Hamlet habe

spiels in der Tragödie seiner Gemahlin von ihrer künftigen Wiederverheirathung spricht, so wirft sie dieß weit von sich, er aber bezweifelt die Festigkeit ihres Vorsazes und vergleicht denselben einer mit der Zeit „mürbe“ werdenden und dann von selbst abfallenden Frucht. Mit demselben Bild und Ausdruck sagt der Uebersetzer von dem Benehmen der Hermuthrude: „So seht ihr, daß es kein Versprechen, keinen Entschluß eines Weibes gibt, von ein sehr geringer Glückswechsel nicht mürbe macht.“ \*) Auch hier ist der Uebersetzer vorgegangen, aber auch hier besteht seine ganze Originalität in einem Sprachschmuck. Im Französischen heißt es: *Ainsi n'est délibération de femme, que une bien petite incommodité de fortune ne desmolisse*; der Uebersetzer muß das letzte Wort von *mollir* hergeleitet haben. Man wirft zwar vielleicht ein, dergleichen Schmuck könnte ebenso gut Shakespeare als der Uebersetzer begangen haben; allein es ist doch viel glaublicher, daß jener mit allem Andern, was er der Novelle entlehnte, auch solche Einzelheiten mitbekommen, als daß umgekehrt der Uebersetzer einzig diese aus der Tragödie sich angeeignet habe. — Ich will in Betreff dieser Uebersetzung nur noch anführen, daß unser Dichter auf die Idee, den Hamlet seiner Mutter die Portraits ihrer beiden Gatten vorhalten zu lassen, vielleicht durch die Worte kam, welche dort an der entsprechenden Stelle vom Prinzen selbst gebraucht sind: „das lebendige Abbild und Portrait seiner [des Vaters] großen Tugend und Weisheit.“

etwas gefühlt und daselbe für eine Ratte gehalten oder ausgegeben. Auch einige Zeilen vorher scheint ihm der Ausdruck *cas* Skrupel gemacht zu haben; denn die Worte: *s'il parloit à sa mere de quelque cas serieux* werden von ihm mit Vermeidung desselben wiedergegeben: *if he should speake severely and wisely to his mother.*

\*) Bei Shakespeare das *Adjectiv* *mellow*, bei'm Uebersetzer das *Verbum* *mollify*.

Es trennt uns jetzt nur noch Eine, die am schnellsten überstiegene, Stufe von dem Shakespeare'schen Werke, das bereits erwähnte ältere Hamlet-Drama. Die Existenz eines solchen, und zwar schon zu Ende der 80er Jahre, ist ausgemacht \*); nicht aber, ob alle die verschiedenen Anspielungen ein und dasselbe Stück betreffen, auch nicht wer der oder die Dichter waren, und ob wir nicht doch vielleicht an eine Jugendarbeit Shakespeare's selbst zu denken haben. Durch unsere Unwissenheit hierüber und durch den Verlust des Stückes kommt nun allerdings in unsere Betrachtung eine bedauerliche Lücke; wir sind außer Stand, den Beitrag zu messen, welcher zu unserer Tragödie die frühere Arbeit geliefert haben mag. Doch können wir aus der Beschaffenheit des Werkes selbst und seiner Vergleichung mit andern unsers Dichters, namentlich solchen, wo wir die Vorgänger besser kennen, mit großer Wahrscheinlichkeit schließen, daß er auch hier, und vielleicht hier am allermeisten, das Größte und Beste selbst hinzugethan habe. Von allen seinen Helden weist keiner so persönlich auf ihn zurück, wie dieser, und es erhellt ohne Weiteres, wie wesentlich die ganze Handlung des Stückes mit diesem Charakter verwachsen ist.

Die beiden Texte, worin uns das Shakespeare'sche Stück erhalten ist (1603 und 1604), mit einander zu vergleichen, liegt außer meiner diesmaligen Absicht und Aufgabe.

---

## 2. Die Tragödie.

Nachdem wir die Quelle kennen gelernt haben, woraus Shakespeare den Stoff seiner Tragödie schöpfte, möchten wir

---

\*) Vgl. Döllus, Einleitung zu seiner Ausgabe des Hamlet, 2. Aufl.. 1859.

gern auch seiner Arbeit an diesem Stoffe, der allmähligen Entstehung seines Wertes zusehen. Wir haben bis jetzt nur die hohlen Stöcke zu Gesicht bekommen, in welche er sein Gold goß, und wünschten nun eine Vorstellung von der Goldgießerei selbst zu gewinnen. Unser Mangel an biographischen Nachrichten über den Dichter läßt uns nur eine sehr unvollständige Befriedigung dieses Wunsches hoffen. Jedenfalls müssen wir jetzt — wenn es erlaubt ist, das Bild zu wechseln — ganz davon absehen, ob die erste Behauung des Blocks durch Shakespeare selbst oder durch eine fremde Hand geschehen.

Mehrere Abweichungen von der Novelle kann man sich schon aus der Dramatisirung und Bestimmung für die Bühne erklären. So vor Allem die Zusammenziehung des Stoffes auf die dänischen Ereignisse. Der Dichter bewirkt dieselbe auf eine fast naive Weise dadurch, daß er seinem nach England entführten Helden einen Seeräuber auf den Hals schießt, der ihn, und ihn allein von der Reisegesellschaft, gefangen nimmt und wieder auf dem Boden, wo der Dichter ihn nöthig hat, absetzt. Die Reise nach England ganz weglassen konnte er nicht, ohne bedeutende Hüge zur Charakteristik des Königs und des Prinzen, sowie auch wesentliche Motive zur Weiterführung der Handlung einzubringen: daß nämlich Claudius sich des Gegners auf solche Art zu entledigen sucht, dieser sich das gefallen läßt und dann die zwei Begleiter so rasch hinopfert, nun aber auch unzweideutig weiß, wie er mit dem Oheim-Stiefvater daran ist. Aber nachdem der Brief entdeckt und gefälscht ist, hat die Reise keinen dramatischen Werth mehr: die Vorgänge am englischen Hof haben nichts mit der Macthat zu schaffen; und das Seegefecht, das die Veranlassung zu Hamlet's Rückkehr wird, dient nebensbei dazu, uns den letzten Zweifel an seiner Mannhaftigkeit zu benehmen. — Das Herumkämpfen auf der Strohecke und dem Strohkopfe darunter — wenn unser Dichter nicht

beretts den Vorhang an der Stelle der Decke fand — und die weiteren Operationen mit dem Manne, sowie die Schlussexecution an dem Anhange des Usurpators, mußten gleichfalls schon nahe liegenden dramatischen und scenischen Rücksichten weichen. — Auch die Kleinigkeit, die doch nicht ohne alle Bedeutung ist, mag erwähnt werden, daß Fengo-Claudius in der Novelle, wenigstens im Anfang, bloßer Statthalter des dänischen Königs, im Drama selbst König ist. Diese Beförderung läßt sich damit rechtfertigen, daß König Norik in der Novelle eine müßige Rolle spielt, und man fragen wird, warum Amleth nicht bei ihm Hülfe suche, auch schon dort Fengo König, wenn auch nur von Jütland, heißt, Amleth als der rechtmäßige Thronerbe bezeichnet und als solcher von der durch ihn berufenen Versammlung anerkannt wird und nachher gleichfalls König heißt; ein selbstständiger Fürst ist auch immer ein poetischeres Wesen als ein Statthalter, und den Zuschauern war Dänemark bekannter als Jütland.

Manches Andere in unserm Stücke erklärt sich aus der bloßen Absicht, die Wirkung zu steigern. So handelt es sich in der Novelle nur um Bestrafung, nicht erst um Entdeckung des Verbrechens, da es mit offener frecher Gewalt verübt worden. Die Wirkung wird nun natürlich erhöht, der Finger einer sicher treffenden Strafgerechtigkeit wird sichtbar, wenn die That noch dazu aus großem Dunkel an's Licht bringt. Zu diesem Zwecke mußte aber auch der Mord selbst anders vorgestellt werden, nicht als ein Mord durch's Schwert — der Held der Novelle erinnert in jener Ständeredede die Versammlung an den zerfleischten Leichnam des Vaters —, sondern als ein möglichst geheim gehaltener Mord, ein Giftmord. Dieß bringt sofort auch einen besondern Zug in unser Bild vom Charakter des Thäters, nebst einem weiteren Contrast zu der Heldennatur des ermordeten Bruders. Aber je geheimer nun das Verbrechen geschah, desto schwieriger

wird die Entdeckung sein. Gleichviel; gesetzt sogar, sie sei überhaupt nicht auf natürlichem Wege möglich oder wahrscheinlich — wozu sind denn Wunder und Geister da, als um in solchen Nöthen auszuweichen? Ist es nicht noch heute, wenn ein Mord geschehen, aber in Dunkel gehüllt ist, ein natürlicher und häufiger Wunsch, daß doch der Ermordete selbst käme und Auskunft gäbe? Volksglaube und dichterische Vorgänger, nebst jenen Andeutungen der Novelle, und vor Allem die eigene Phantasie luden Shakespeare ein, diesen Wunsch hier in Erfüllung gehen zu lassen.

Nachdem nun aber, auf welchem Wege auch immer, das Verbrechen am Tag ist, so hätte, möchte es scheinen, von da an die dramatische Handlung wieder in die Bahn der Novelle einlenken, Hamlet hier wie dort seine Rache that hinauschieben, unter der Hülle verstellter Narrheit vorbereiten und wohl oder übel endlich ausführen können. Es fragt sich aber vorerst in Betreff der Verschiebung, ob oder wie unser Dichter sie brauchen konnte. Sie ist nicht eben das, was man von einem dramatischen Helden erwartet. Sie ist auch in der Novelle nur auf eine, wenigstens dramatisch, ungenügende Weise motivirt. Der Tyrann, heißt es dort, habe vom Prinzen Rache gewärtigen müssen, sobald derselbe „in's rechte Alter käme.“ Der Dramatiker that wohl daran, dieses rechte Alter abzuwarten, bevor er dem Prinzen die Heldenrolle übertrug, wie auch die griechischen Tragiker den jugendlichen Orestes vorerst gegen seine Schwester Elektra zurücktreten lassen. Er gab seinem Hamlet 30 Jahre, und diese Bestimmung schien ihm so wichtig, daß er darüber die Unwahrscheinlichkeit nicht beachtete oder nicht beachtet wissen wollte, welche sich nun in Bezug auf das Alter der Königin ergab; man kann sich indessen vorstellen, daß eben ihre Eigenschaft als Königin sie in Claudius' Augen verjüngte. Ein zweiter Grund des Aufschubs scheint bei'm Novellisten darin zu liegen, daß die That an und für

sich der Vorbereitung bedarf. Aber jene Häßchen und jene Neg sind doch gar zu kindisch, als daß sich davon in der Tragödie hätte Gebrauch machen lassen; und was die Hauptsache ist, eine solche rein äußerlich, technisch, bedingte Wartezeit ist für den Dramatiker ebenso verloren wie jene jugendliche Unreife. Entweder also mußte Shakespeare die Verschiebung aufgeben — auch ohne sie ließ sich der Stoff dramatisch gestalten —, oder sie anders begründen. Aber zu großem Theil eben sie mit dem, was daran hängt, wird ihm den Stoff anziehend gemacht haben. Es galt ja auch nur, sie in nähere Verbindung mit der That zu setzen, die Helden eifrig an seiner Aufgabe arbeiten zu lassen, aber wo möglich in der Art und Weise seiner Arbeit selbst, Gründe der Hemmung ausfindig zu machen. Schon die Novelle läßt den Prinzen durch die Mutter vor zu hitzigem Vorgehen warnen, und wir sehen ihn fortwährend aus seiner Maske heraus auf den Gegner sticheln und selbst durch Thaten, wie die Tödtung des spionirenden Hofmanns, ihn reizen und warnen. Dieß stimmt schlecht zu der ihm vom Erzähler nachgerühmten übermenschlichen Schlaubelt, wurde also passend viel mehr als ein Fehler des Prinzen gefaßt, als eine Unfähigkeit, den Gegner in der rechten Weise beizukommen, als eine zwar begreifliche, aber gefährliche Selbstentschädigung für den geringen Erfolg, als ein Verfahren, welches das Ziel ferner rückt. In der Novelle erscheint, obgleich „mehrere Jahre“ zwischen dem Mord und seiner Sühne verstreichen, die Verschiebung noch gar nicht als fehlerhaft und verhängnißvoll, sondern vielmehr als das Klügste, was der junge Mensch thun kann; sie wirkt jenes aber auch im Drama nicht sowohl durch Zeitverlust, als vielmehr dadurch, daß der Held zugleich schiebt und verschiebt, vorwärts drängt und zurückhält.

Auch die verstellte Muthheit gehört wohl zu demjenigen, was unserm Dichter schon ursprünglich für seinen poetischen und

kenischen Zweck einleuchtet. In der Novelle will sich der Prinz dadurch vor dem König schützen, welcher von vorderein Blutrache von ihm zu fürchten hat. Aber dieß beides beruht auf der Voraussetzung, daß das Verbrechen dem Prinzen bekannt sei, und fällt weg, wenn es demselben erst durch einen Geist geoffenbart werden muß. Nunmehr kann der Tyrann jene Furcht erst hagen, wie er merkt, daß der Prinz Kunde erhalten hat, und das kann ihm nur dieser selbst zu merken geben, und wird es durch seine Narrheit, wenn er die Rolle nicht streng durchführt. Die Verstellung mußte also, wenigstens sobald einmal der Geist eingeführt war, anders motivirt werden. Etwa durch jenen Zweck, dem Gegner vorerst auf diese Weise, mit Nadeln statt mit dem Degen, unter dem Schutze einer straflosen Narrenfreiheit zuzusehen. Aber dieser Zweck würde mehr nur die lange Beibehaltung, als die Anlegung der Maske erklären, da Hamlet doch schwerlich gleich anfangs um einen Ersatz für sein späteres Säumen besorgt ist. Ob wir aber nicht überhaupt die Hoffnung aufgeben müssen, eine befriedigende Erklärung seiner Verstellung zu finden, da diese in einem Grundwiderspruch mit seinem Charakter, insbesondere mit der herrlichen Wahrhaftigkeit seines Wesens zu stehen scheint? Schon die Novelle betont, daß der Prinz nie die Wahrheit verlegt habe, und noch entschiedener tritt dieß in der Tragödie hervor. Aber eben diese Wahrheitsliebe muß es ihm ja auch unmöglich machen, Achtung zu zeigen, wo er keine hat, vor Leuten, die ihm verächtlich sind. Er stellt sich gegenüber dem Oheim und der Mutter gewiß darum verrückt, weil er nach der Entscheidung des Verbrechens diesen Menschen nicht mehr die bisherige Unterwürfigkeit oder auch nur Höflichkeit bezeigen mag, und sich ihnen doch nicht allzu früh als einen Wissenden verrathen darf. Nachdem er dann die Rolle einmal gegenüber dem Königspaar nöthig besunden hat, muß er sie natürlich auch

gegen die andern Leute behaupten. Er macht damit auf s. z. s. die erste Probe vor Andern, am Schlusse des ersten Acts, wo er sich eine Weile sogar vor Freunden närrisch stellt und hiermit gleichfalls nichts Anderes beabsichtigen kann, als auf eine nicht verletzende Weise sein Geheimniß zu verbergen. Man wird gegen diese Erklärung und ihre Verufung auf die Wahrheitsliebe des Prinzen einwenden, das Sich-närrischstellen sei doch auch ein Heucheln. Es ist aber ein solches, welches nur den Verstand, nicht die Gesinnung des Helden in falschem Lichte zeigt, vielmehr ihm die Möglichkeit gewährt, mit dieser nicht zu heucheln. Man wird fern sagen, es werde ihm von uns ein reflectirteres Verfahren zugeschrieben, als sich in dem Zeitpunkt, wo er sich zu der Rolle entschließt, annehmen lasse. Allein er kommt fortgendermaßen zu dem Entschluß. Nach dem Verschwinden des Geistes ist er zuerst wirklich ein wenig aus den Fugen, und nennt seinen Kopf nicht ohne allen Grund einen „zerstörten Ball.“ Er spielt den Narren gegenüber den Freunden mit einer erschreckenden Natürlichkeit. Er ist wie Einer, der mehr zur Angst als zur Freude, einen geheimnißvollen Schatz gefunden hat und nicht recht weiß, was er damit anfangen soll, vorerst aber soviel einsieht, daß er wohl daran thun werde, ihn vor Neugierde zu schützen. Er hält daher zunächst gegenüber den Freunden seine Narrheit, als sie bereits wieder einer gewissen Sammlung Platz gemacht hat, absichtlich eine Zeit lang fest, um sein Geheimniß zu verstecken. Aber was für eine Rolle, wird er sich fragen, werde ich nun erst vor meinen Eltern mit diesem Geheimniß im Kopfe spielen? Er muß sich sogleich antworten, daß es von nun an bis zur Stunde der Rache nur eben wirklich eine Rolle sein könne — und warum nun nicht gerade die, welche ihm noch zu Hand liegt, welche sich ihm bereits von selbst aufgedrungen und ihn so eben aus einer ähnlichen, wiewohl geringeren

Berlegenheit befreit hat? — Also zuerst will Hamlet sich vor den Eltern bloß verstecken, um sich das Heucheln zu ersparen. Bald genug aber findet er das Versteck auch sehr geeignet, um Pfeile daraus abzuschleßen — nämlich von der Zunge, nicht von der Armbrust. Obgleich nun das Letztere seine Aufgabe wäre, so ist doch auch das Erstere nichts Geringses und nicht einseitig bloß als ein ungenügender Erfatz, sondern auch als etwas für sich selbst Verdienstliches zu würdigen. Sehr löblich ist es doch, daß er seine Narrheit gebraucht, um andern Leuten den Kopf zurechtzusetzen, und seiner Maske sich bedient, um Andern die ihrige vom Gesichte zu reißen. Dieses Schauspielern dient ihm so zu demselben Zwecke, welcher ihm auch das andere, eigentliche, Schauspiel so werth macht: der Natur den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre Züge, der Schmach ihr Bild zu zeigen, was wir ihn ja auch mit dem Spiel vor dem König, und nachher gegenüber der Mutter, hier unmaskirt, so meisterlich üben sehen. — Es kann daher nicht befremden, wenn ich gleich hier das Nöthige über die Theaterliebhaberei unsers Helden anknüpfe, die zwar auf den Beruf des Dichters selbst zurückweist, aber auch im Wesen seines Helden tiefgegründet ist. Man wirft ihm wohl vor, er treibe auch mit seiner großen Aufgabe nur Komödie, oder wenigstens, er flüchte sich gern aus dem ernstern Leben in die heitere Kunst. Das Erste ist ganz falsch, und das Zweite nur halb wahr. Hamlet ergänzt sich das Leben durch die Kunst, weil ihm jenes, in seiner gemeinen Form, nicht ernst genug ist, weil sich die Menschen darin durchschnittlich nicht zeigen, wie sie sind, sondern Masken tragen, nur um so täuschendere, weil sie mit dem Gesichte selbst verwachsen sind. Er flieht aus diesem Leben in die Kunst und in's Theater, weil hier die Leute herausgehen mit der Sprache, weil das künstlerische Komödienspiel gerade den Zweck hat, uns das gemeine Komödienspiel der ernsthaften Leute auf einige glück-

hohe Stunden vergessen zu machen. Will man Hamlet einen Schauspieler nennen, so darf man es nur in dem Sinne, wie Shakespeare selbst einer war, und wie jener zu Ophelia sagt „die Schauspieler können nichts geheim halten, sie werden Alles ausplaudern“ — wer hat, seit die Welt steht, mehr Herzensgeheimnisse an's Licht gebracht, wer besser gezeigt „wie dem Menschen zu Muthe ist“, als dieser Schauspieler. Aber freilich: Shakespeare erfüllte mit dem Schauspieler seine Lebensaufgabe, bei Hamlet muß es theilweise als Surrogat für ihre Lösung dienen.

Nicht bloß die mangelhafte Behandlung seiner Aufgabe, sondern auch der Grund davon findet sich gewissermaßen schon in der Novelle angedeutet, wiewohl abermals nur so, daß unser Dichter zugleich zu einer weitgreifenden Umarbeitung gereizt wurde. Eine bloße Erzählung, zumal eine so wenig kunstvolle und tiefgehende wie die vorliegende, mag sich damit begnügen, ein spannendes Ereigniß zu schildern, ohne sich viel darum zu bekümmern, wie Thaten und Schicksal aus dem Innern der Personen hervorgehen und darauf zurückwirken. Genug, daß da merkwürdige und wunderliche Züge je mehr desto lieber, aufeinander gehäuft sind, Züge von Hohheit und Feinheit, von Tapferkeit und Schlaueit, von Edel sinn und Tücke — ob und wie dieß alles in Einem Charakter zusammen bestehen kann, das bleibt dem Leser überlassen mit sich auszumachen. Der Novellist rühmt unter Andern an seinem Helden ausdrücklich die Vereinigung übermenschlicher Weisheit und herculischer Kraft. Diese Uebermenschlichkeit, mit Einschluß des Herculischen, war ein schlechter Fund für unsern Dichter, welcher menschliche Helden brauchte. Er läßt seinen Hamlet einerseits zwar eine sehr hohe Idee vom Menschen aussprechen und in seiner eigenen Person vertreten, andererseits aber auch den weiten Abstand der wirklichen Menschheit von dieser Idee, die Verträglichkeit unserer

Schulweisheit, die ganze Beschränktheit und Hinfälligkeit unsers Wesens stark betonen, sowie die Vergleichung mit Hercules wenigstens für seine Person ausdrücklich ablehnen. Allein das, was nach Abzug des Herculischen und andern Uebermenschlichen von jener Charakteristik übrig bleibt, einen hohen Grad von Intelligenz und eine keineswegs geringzuschätzende Naturkraft, hat er seinem Helben gelassen. In Betreff des erstern habe ich keinen Widerspruch zu befürchten; hingegen die Naturkraft pflegt man bei unserm Helben zu vermissen und wohl gar im Mangel oder einer Schwäche derselben seinen Grundfehler zu sehen. Allein man muß unterscheiden zwischen Kraft des Handelns und Geschicklichkeit des Handelns; mit dieser geht ihm nicht auch jene ab. Er ist öfters ebenso mit der That wie mit Worten kräftigst zufahrend: bei der Erscheinung des Geistes, welchem er trotz des Widerstands der Freunde in die fürchterliche Einsamkeit folgt, bei der Opferung des Polonius und der Reisebegleiter, bei dem Seegefecht, bei dem Kampf mit Laertes in Opheliens Grab. Auch in Betreff seiner Hauptaufgabe ist wenigstens nie Mangel an Muth und an Todesverachtung sein Fehler. Warum aber dennoch der Aufgabe so ungewachsen? Fehlt es ihm doch auch keineswegs an lebhaftem und warmem sittlichen Gefühl, nicht an bereitwilliger Anerkennung und eifriger Erfassung seiner Pflicht, nicht an andauernder Beschäftigung damit. Wie aber, wenn gerade jene Verbindung von großer Intelligenz und Naturkraft unserm Dichter Bedenken erregt, wenn er sich gesagt hätte, diese Elemente pflegten auch da, wo beide in hohem Maasse vorhanden sind, nicht eben ohne Weiteres ein geschicktes Handeln nach sich zu ziehen? wenn er ähnliche Erfahrungen wie Platon \*) gemacht hätte: „diejenigen, welche Scharfsinn, schnelle Auffassung und ein

\*) Theaet. p. 144 A.

gutes Gedächtniß haben, gerathen meistens auch geschwind die Gemüthsbewegungen, und werden hin und her getrieben wie die Schiffe ohne Ballast, und sind mehr rasend als tapfer? **Intelligenz und Naturkraft** sind begreiflich nur von praktischem Nutzen, wo sie sich dem gesteckten Zweck dienstwillig unterordnen und sich die Hand reichen. So kann die Intelligenz ihren Besitzer auch wohl von einer Aufgabe des Handelns abziehen und ihn mit seinen Gedanken darüber hinaus schweifen lassen; und die Naturkraft wird ebenso leicht über seine Füße stolpern lassen, als zum Zweck führen. Eben ein solches selbstständiges Laufenlassen von Gedanken und wieder ein unbedachtes Zufahren hat unser Dichter seinem Helben durchgängig geliehet. Er fand Beides auch schon in der Quelle angedeutet: jenes in dem Gewitz des Prinzen, das so wenig mit dessen Sache zu thun hat, dieses in dem Verfahren mit dem Spion und in den beiden Heirathen; Beides ferner gewissermaßen auch in dem Contrast zwischen den beiden Hälften der Erzählung, in deren erster die Weisheit, in der zweiten die Thatkraft den Reigen führt. Aber während der Erzähler das alles in der Ordnung und bewunderungswerth an dem Prinzen findet, so erkannte unser Dichter hier ein Mißverhältniß und den Grund eines geistigen Zwiespalts und äußeren Mißgeschicks. In Betreff jenes freien Gedankenspiels ist jedoch nicht zu übersehen, daß dasselbe immer den praktischen Zweck des Helben umspielt, nie weit und lange davon abschweift. So haben die weitläufigen Theatergespräche des Prinzen zu ihrem Kerne die Absicht, die Bühne zur Entlarvung des Königs zu gebrauchen; er läßt sich durch das Schauspielwesen so wenig von seiner Sache abbringen, daß er vielmehr auch ihm sogleich die Seiten absteht, von welcher es sich für jene benutzen läßt. Niemand minder ist auch jenes Leidenschaftliche und Zufahrende in einer näheren Beziehung zu der Aufgabe des Prinzen gesetzt: gera-

diese seine Aufgabe ist es, die sein Blut am stärksten erhitzt. Aber es handelt sich hier nicht um eine jener Thaten, welche am ehesten auf solchem Wege zu gelingen Aussicht haben, weil sie, wie z. B. der Selbstmord, an sich leicht sind und die äußere Gelegenheit immer zur Hand ist. Es gilt diesmal eine That, welche besonnen entworfen, klug und still vorbereitet, dann im günstigen Augenblick entschlossen ausgeführt werden muß. Bloße Leidenschaftlichkeit wird hier nur verschwenderisch die nöthige Thatkraft hinwegzehren („ein prasserischer Seufzer, der Lindernd schadet“) und entweder rein innerlich, in Gemüthsbewegungen, verlaufen, oder zu unzeitigen, zweckwidrigen Aeußerungen in Rede oder That führen. Den Grundfehler Hamlet's schlechtweg Leidenschaftlichkeit zu nennen, würde sehr paradox lauten, aber trotz des so eben Bemerkten auch meine Ansicht nur sehr ungenügend ausdrücken. Wir müssen uns jedoch bewegen zunächst an diese Seite halten, weil man von ihr am ehesten die That erwartet. Leidenschaftlichkeit ist hier nicht nur überhaupt unzureichend, sondern sie ist auch, jenem beschaulichen Zuge entsprechend, bei Hamlet eine vorwiegend nach innen, nicht nach außen gerichtete. Ein eigentlicher Grübler, wofür man ihn verschrieen hat, ist er durchaus nicht: selbst seine Reflexionen knüpfen sich immer nahe an das wahrhaft Noththuende an, und er zeigt sich von der Lage der Dinge und den Forderungen, welche diese an ihn stellt, auf's Lebendigste und Tiefste ergriffen. Aber allerdings ist dieses Ergriffensein mehr ein leidentliches als ein thatenlustiges, mehr ein Fühlen als ein Wollen, wie auch das Wort passion bei unserm Dichter jedes heftige, auch rein leidende, der Herrschaft der Vernunft (sovereignty of reason) entzogene geistige Eingekommenheit bedeutet. Dieser Ton von Hamlet's Wesen ist gleich in seinen ersten Worten und seinem ersten Monolog vernehmlich angeschlagen, wo wir ihn Schmerz und Enttäuschung,

nicht bloß über die einmal abgethane That, sondern über den schlechten Weltlauf überhaupt, aber keinen Drang, sich ihm entgegenzustemmen, kundgeben hören. Auch der Geis habet es am Ort, ihm zu bemerken, daß es hier nicht um Mitleid, sondern um Anhören und dann Handeln zu thun sei. Die Einseitigkeit unsers Helden wird noch deutlicher wenn wir ihm einen anderen gegenüber stellen, der in solcher Falle das Rechte thut. Im Macbeth sagt Malcolm zu Macduff, wo dieser die Nachricht von der Ermordung seiner Kinder durch den Tyrannen erhalten: „Bekämpfst es als ein Mann.“ Macduff erwiedert: „So werd' ich's; doch ich muß es auch fühlen wie ein Mann. Ich kann nicht anders als daran denken, daß solche Dinge gewesen sind, die mich die theuersten waren.“ Auch Hamlet fühlt den erlittenen Verlust wie ein Mann; aber er verweilt in diesem Stadium zu lang. Er kann, in wichtigen Fällen, nicht nur überhaupt bloß in der Leidenschaft oder gar nicht handeln, sondern bringt es auch selbst in der Leidenschaft schwerer zum Handeln als Andere. Es wäre ihm geholfen, wenn seine Intelligenz und seine Leidenschaft zusammenwirken könnten. Mit anderen Worten, und zwar mit Worten des Dichters und seines Helden selbst gesprochen: es fehlt diesem an der „guten Mischung von Blut und Urtheil.“ Unmittelbar vor dem Schauspiel sagt Hamlet zu Horatio, an seinem Busenfreund eben das preisend, was er bei sich selbst am schmerzlichsten vermißt:

Selt meine theure Seele Herrin war  
Von ihrer Wahl und Menschen unterschied,  
Hat sie dich auserkoren. Denn du warst,  
Als littst du nichts, indem du Alles littest;  
Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick  
Mit gleichem Dank genommen: und gesegnet,  
Weß Blut und Urtheil sich so gut vermischt,  
Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,

Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.  
 Seht mir den Mann, den seine Leidenschaft  
 Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen  
 Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,  
 Wie ich dich hege.

Seiner Kunstgewohnheit gemäß sorgte unser Dichter auch in diesem Drama für eine die Haupthandlung durch Verwandtschaft und Gegensatz hebende Nebenhandlung. Schon die Novelle gab dazu eine Anregung durch den Umstand, daß der Held auch dort selbst Gegenstand der Blutrache wird, zwar erst nach der glücklich vollbrachten That und wegen derselben, und ohne daß jene ihr Ziel erreichte. Da nun aber in unserm Drama, gemäß der Zusammenziehung der Geschichte auf ihre erste Hälfte und der veränderten Auffassung des Helden, seine Hauptthat einen tragischen Ausgang für ihn nimmt, so galt es, die zweite Blutrache vorzubutiren. Diese bot nun zugleich das einfachste Mittel, erfüllt dem Helden die ihm obliegende That abzuwingen; dann aber auch den sein praktisches Ungeschick krönenden Untergang herbeizuführen. Als die Person, für welche die Blutrache an ihm genommen wird, trat an die Stelle des noch lebenden Königs leicht dessen Spion, der nun auch einen Sohn, als Rächer, erzeugt haben mußte. Dabei kam jener Laird von Gowrie zu Hilfe und führte wohl \*) auch auf den Namen des jungen Mannes (Laird, Laertes). Der Gegner und Tödter des Helden wurde nun passend auch in einen innern Contrast mit demselben gebracht, vor Allem in Bezug auf die Behandlung der beiderseitigen gleichen Aufgabe. Hamlet kommt zu spät zu seiner That, obgleich er „Grund und Willen und Kraft und Mittel“ dazu hat; Laertes mit weit geringern Mitteln stürmt zu seinem Ziel, sich zutrauend, „mit Wenigem weit zu gehen.“

\*) Silberschlag a. a. D.

Doch sind beide Mörder im Erfolg gleich unglücklich. Was bei dem einen der Zwiespalt von Blut und Urtheil verschuldet, das thut bei dem andern das Blut allein und ein Mangel an Urtheil; jenem fehlt es am rechten Gebrauch seiner Intelligenz, diesem an letzterer selbst; und wenn jenem das innere Toben nichts hilft, so diesem ebensowenig das äußere. Rein von Weiden ist dem gekrönten Schurken gewachsen, und das so oft auf Hamlet's Kosten gerühmte Laertes läßt sich noch viel gröber übertölpeln und mißbrauchen.

Unser Dichter hat sein Thema noch auf eine dritte Art variiert: auch Fortinbras ist Mörder eines erschlagenen Vaters und zwar erschlagen durch den Vater Hamlet's. Hierdurch ist sein Eingreifen in die Handlung zunächst äußerlich motivirt. Zugleich aber hat er die Bedeutung eines Contrastes, er vertritt gegenüber den beiden andern Bluträchern die gute einen guten Zweck auch gut ausführende Praxis; die, wenn auch kurzen, Andeutungen über seine Handlungsweise, die bewundernden Worte Hamlet's und sein Auftreten am Schluß berechtigen zu dieser Auffassung. Eben dieser idealen Bedeutung gemäß aber ist er nicht wie jene in den eigentlichen Conflict verflochten; seine Function ist mehr nur eine ideelle als eine specifisch dramatische; doch verschwindet er dem aufmerksamen Zuschauer nie ganz aus den Augen, so daß zuletzt seine bloße Erscheinung hinreicht, ein beruhigendes Schlußbild zu geben.

Wie in dramatischer Hinsicht Hamlet dem Laertes, und dieser dem Fortinbras vorgeht, so ist auch die Verpflichtung der drei jungen Männer zu ihrer That eine abgestufte. Ja schon die Todesart der drei Väter ist in bezeichnender Weise verschieden: der eine ist durch Giftmord, der andere durch einen Fehlstoß, der dritte in offenem Zweikampf gefallen. Laertes könnte fast zurück treten, als er den König so bereut findet, die Sache des Polonius als seine eigene zu verfolgen

seine Ehre würde jedenfalls weniger darunter leiden, als durch den Gebrauch des vergifteten Rapiers gegen den arglosen edlen Prinzen. Nebenbei kommt auch der ungleiche geistige Werthunterschied der beiden Väter, zwar nicht in rechtlichem und sittlichem, aber in künstlerischem Sinne in Betracht: thut Laertes so viel für einen solchen Vater, wie viel mehr ziemt es sich für Hamlet, den seinigen zu ehren. Fortinbras, der für seinen in aller Form Rechtens besiegten Vater, und zwar nicht einmal mehr gegen den Sieger selbst, einsteht, kann der Ehre unbeschadet seinen Plan auf Verlangen seines Oheims aufgeben und seinem Thatenbrang eine andere Bahn anweisen lassen (der Zug nach Polen). Endlich ist es ja auch Hamlet allein, welchem seine Pflicht durch ein ausdrückliches und aus dem Jenseits kommendes Gebot auferlegt wird. V. Hugo meint freilich: „Il y a deux pères à venger. Il pourrait y avoir deux spectres.“ Warum nicht gar! Am Ende kommt auch noch Fortinbras und will sein eigenes Gespenst haben.

Bei'm König sind innerhalb der sittlich niedrigen Sphäre, worin er sich bewegt, Blut und Urtheil vortrefflich mit einander verkuppelt: er weiß vollkommen, was er zu thun hat, um seinen Gelüsten zu fröhnen, und er thut es nicht so ungestüm, um darüber den Kopf zu verlieren. Er ist freilich auch kurzsichtig, aber nur so wie es alle Schlechtigkeit ist. Seinen schlechten Zweck weiß er ungleich geschickter zu verfolgen und zu sichern, als Laertes seinen bessern und Hamlet seinen guten. Er gibt jenem die kluge Lehre, die auch dieser hätte gebrauchen können, und die er selbst befolgt, daß, wenn durch unsere schlechte Ausführung die Absicht blide, es besser nicht versucht wäre, drum müsse der Plan noch einen Rückhalt haben, der Stich halte, wenn er in der Probe berste. Er ist die gemeine Klugheit und kluge Gemeinheit auf dem Thron, ein Wicht, der zwischen angemessenen Regierungsforgen, eitlem

Repräsentationen, schlechten Intriguen, zeitweiligen Gewissenbissen und wüstem Sinnengenuss seine Stunden theilt.

Wenn bei Laertes das Blut über das Urtheil hinausfließt, so bildet Polonius in gewisser Hinsicht das andere Extrem zu seinem Sohn. Schon in der Quelle ist er einer der schlauer ist als die Andern, der spricht: Ja, wenn ich den Prinzen fangen wollt, müßt ihr's geschaidter anstellen; man muß ihn mit seiner Mutter aushören. Zwar mit dem Verstande Hamlet's verglichen kommt der des Polonius schlechtere weg; neben dem tief blickenden jungen Manne nimmt sich der Alte mit seiner Klügelerei ganz ärmlich aus; aber die kommt nicht sowohl daher, daß er so tief, als davon, der Andere so hoch steht; und wir schreiben ihm gar nicht einen großen Verstand, sondern nur ein verhältnismäßig Uebergewicht des Verstandes über die praktische Fähigkeit zu. Sein Geist ist nicht stark, aber seine Tendenzen sind noch schwächer und so gewiß die Narrheit mehr auf seiner Seite ist, als auf der des vermeintlichen Narren: er ist dennoch geschaidter, als er thut, und spricht geschaidter, als er handelt. Ein solcher Ueberschuß der Reflexion zeigt sich besonders in dem dem Sohne mitgegebenen Lebensregeln, der seinerseits die angegebenen Mangelhaftigkeit macht Beide, Vater und Sohn, naturgemäßen Werkzeugen und Opfern des ihnen überlegenen gekrönten Praktikers, vor welchem denn doch Hamlet nicht besser auf seiner Hut ist: er fällt wenigstens in mannhafte Kämpfe mit ihm und reißt den Mörder mit sich in den Abgrund.

Es ergeben sich zwischen Hamlet, Laertes, dem Könige und Polonius weitere bedeutungsvolle Contraste, die sich zum Theil mit den vorigen kreuzen, wenn wir diese Personen noch nach ihrer Gemüthsart mit einander vergleichen. Wir können dieselben in dieser Hinsicht dreifach in je zwei Paare

bringen, und jede der drei Combinationen ergibt eigenthümliche Begiehungen und Belehungen. Neben dem pathetischen Laertes der humoristische Hamlet; und neben dem finstern König der Hof- und Staatsnar Polonius. Ferner neben dem kalten, schleichenden Eraste, des Königs der sprühende, trohige des Laertes; und neben der bedeutungsmächtigen Spaffhaftigkeit des Polonius die souveraine Heiterkeit Hamlet's. Endlich neben Polonius, dem aufgeräumten Spion, Laertes, der kalten Spaff verstehende Cavalier; und neben dem Manne „mit Einem heitern, Einem nassen Nag“ der Andere, der wohl auch im Weinen lacht und im Lachen weint, aber einer weit tiefern Trauer und wieder einer viel ausbündigern Heiterkeit fähig ist, als der lächelnde Schurke und alle die andern Burschen, die ihn mit ihrem schlechten Spaff und Ernst plagen.

Von den beiden weiblichen Personen ist die Königin in jeder Hinsicht die schwächere Hälfte des Verbrechers, die passive, weibliche Form desselben, wogegen die äußerlich ähnliche Schmeigsamkeit der Ophelia die Schönheit einer kindlich sorglosen Natur ist. Die Bedeutung der Königin im Ganzen der Handlung ist von selbst klar, und der Dichter hatte bei ihr, wie bei ihrem zweiten Gatten, in Charakter und Verhalten wenig zu ändern. Am Mord ist sie nicht theilhaftig; sie weiß auch wohl im Anfang nichts davon; nachdem er aber einmal geschehen, wäre sie ohne Zweifel im Stande, sich ihn gefallen zu lassen — um was Gutes in Ruhe zu schmausen. —, wenn Niemand weiter davon wüßte. Hinwieder macht ihre Schwäche sie doch auch ihrem neuen Gatten zu einer unzuverlässigen Genossin; und auch ihr Sohn muß zufrieden sein, von ihr die Anerkennung und gleichsam Quittung dafür zu erhalten, daß die Dolche, die er zu ihr redet, getroffen haben (sie wiederholt das Bild ausdrücklich), und sie für seinen Zweck unschädlich zu machen.

In der Ophelia ist es schwer die gefällige Halbjuwele wiederzuerkennen. Ihre Wahnsinnsäußerungen, die in der Trauer um den Tod des Vaters so rührend die Klage um das verlorene Liebesglück mischen, dürfen uns nicht abhalten zu ihr zu sprechen: „Du bist wie eine Blume, so hold und schön und rein.“ Ihre Hauptbedeutung im Ganzen des Stückes ist diese, zu zeigen, wie unser Held, in der so eifrigen und ungeschickten Verfolgung seines Ziels, erbarmungslos gegen sich selbst wie gegen Andere, auch das ihm Liebste hinopfert. Ophelia zur Tochter des Polonius zu machen, ergab sich theilweise schon aus dem dramatischen Bedürfnis enge Zusammenfassung des Personals, hauptsächlich aber aus dem Zwecke, das Liebesverhältniß tragisch zu gestalten, was eben erst dadurch wird, daß die Erwählte Hamlet's zugleich Tochter des königlichen Dieners ist, und dieser dann so durch die Hand des Prinzen fällt.

Eine in anderer, männlicher, Weise passive Figur ist die aus jenem Milchbruder der Novelle erwachsene Horatio, der durch Hingebung und Duldbung seine Rolle auf der Lebensbühne ebenso gut spielt, wie durch ruhmbringende That für einträs die feine. Horatio und Ophelia theilen mit ihren Freunde die edle Gesinnung, aber auch eine gewisse praktische Schwäche, die bei dem Prinzen auf einem „fehlerhaften Naturmal“, bei seiner Geliebten auf Geschlecht und Alter bei dem Freund auf der äußern Stellung beruht, die ihm wenigstens in dieser Angelegenheit wirksamer einzugreifen verhindert. Es war schon zum Contrast gegen die falschen Freunde, die so leicht zu Zweien (Rosentanz und Göldestern), ja zu Duzenden zu haben sind, angemessen, daß der Prinzen diesen Einen und ächten zu geben (gegen den die Marcellus u. s. w. ganz im Hintergrunde bleiben), um damit einerseits das Wesen des Helden von einer neuen lebenswürdigen Seite, andererseits aber auch eine Schwäche dar-

zu zeigen, daß er mit einem solchen Geschick nicht mehr ausgerichtet. Eine ähnliche Verwandtschaft wie zwischen Hamlet, Ophelia und Horatio, findet sich auf der Gegenseite zwischen dem König, seiner Frau und den Hoffschranzen. Jedoch stehen diese neben ihrem Oberhaupte egoistischer und doch zugleich unselbstständiger da, als jene neben dem Prinzen. Der König gebraucht und mißbraucht rücksichtslos die, welche zu ihm halten; Hamlet läßt die Seinen nur zum eigenen größten Schmerz an seinen Leiden theilnehmen.

Mit allem dem ist nun natürlich auch der Gesamtgang der Handlung in der Tragödie ein ganz anderer geworden, als in der Novelle — auch abgesehen von den Differenzen, die schon aus der Dramatisirung als solcher folgen. Ich will hier nur die Hauptschritte dieses Gangs bezeichnen. \*)

Klar ist vor Allem die Bedeutung der 3 ersten Scenen:

Der Geist erscheint der Schildwache und Hamlet's Bekannten.

Große Hoffscene vor dem neuen Königspaar; Hamlet, trauernd, hört von der Erscheinung des Geistes.

Laertes nimmt Abschied von Schwester und Vater; Ophelia wird geheißt den Verkehr mit Hamlet abzubrechen.

Also zuerst Geister-scene, dann Hoffscene, drittens Haus-scene; eine klare Exposition der Lage der Dinge, in welcher die darzustellende Handlung vorgehen soll, mit Vorführung der Hauptpersonen. Die erste Scene ist zugleich der „stim-mende Accord“ des Ganzen.

In der Schlussscene des ersten Act's sodann vernimmt der Held aus dem Munde des Geistes seine Aufgabe. Er

---

\*) Das Beste darüber gibt meines Wissens Freytag, Die Technik des Drama's, S. 163 ff.

ergreift sie leidenschaftlich, nimmt sie dann buchstäblich an  
notam, und beschließt sich zu verstellen.

Nun folgt in einer Reihe von Scenen, die den zweiten  
und dritten Act **libris** gegen das Ende des letztern füllt,  
das langsame und windungsreiche Emporklimmen zum Höher-  
punkte:

Polonius sendet dem Laertes einen Diener, welcher  
dessen Treiben auskundschaften soll, und geht dann, auf  
Ophelia's Bericht von Hamlet's verändertem Benehmen, so-  
fort daran, auch diesen auszuholen.

In dieser Bemühung vereinigt sich der König mit ihm,  
man umgibt den Prinzen mit ständigen Spionen und be-  
schließt, ihn mit Ophelien zu belauschen.

Ihm seinerseits kommt durch die Ankunft einer Scha-  
spielertruppe der Gedanke, das Gewissen des Königs un-  
zugleich die Wahrhaftigkeit des Geistes durch ein Schauspiel  
zu prüfen. Er macht sich schon jetzt Vorwürfe über feig  
Zaudern.

Die Belauschung findet statt und gestaltet sich, nach ein-  
an jene Selbstanklage anknüpfenden Selbstmordsbetrachtung  
zum herben Abschied zwischen den Lebenden, und führt fern er d  
König zu dem Entschlusse, den Prinzen nach England zu schicken.

Die Aufführung findet statt und lehrt die Gegner ein-  
ander mit grellster Deutlichkeit kennen; Hamlet läßt jedoch  
diesen ihm günstigsten Moment vorübergehen.

Zu seiner Mutter gerufen, trifft er den König einsam  
und knieend; er verschont ihn abermals.

Hingegen tödtet er, in der Meinung, den König zu  
treffen, den Horcher Polonius.

Dann hält er der Mutter eine eindringliche Strafred

Der König, jetzt im Vortheil gegen seinen Widersacher,  
schickt ihn mit einem Uriasbrief nach England.

Ophelia wird durch den Tod des Vaters von der Hand des Geliebten wahnsinnig, ihr wirklicher Wahnsinn entzündet sich an seinem verstellten, und beherrscht die finsternen Handlung, wie dieser die auffsteigende.

Laertes fordert Genugthuung und ergißt sich dem König als Werkzeug.

Hamlet kehrt zurück, nachdem er sich seiner Begleiter entledigt.

Begräbniß der Ophelia — Zank und oberflächliche Versöhnung zwischen Hamlet und Laertes — Zweikampf zwischen Beiden und Katastrophe.

Nach dem Vorstehenden kann die Bestimmung des Höhenpunktes noch einige Schwierigkeit machen. Ein vortrefflicher Kenner bezeichnet als solchen die Scene, wo der König kniet und Hamlet gähnt. Aber er selbst fordert sonst für den Höhenpunkt eine That, und dafür kann doch das Zaudern nicht gelten, wo der Held seinen letzten günstigen Moment verpaßt, nachdem er den günstigsten (den nach dem Schauspiel) schon hinter sich hat. Den Höhenpunkt bildet, wie mir scheint, auch in unserm Drama eine That, und zwar eine solche, welche nach der Meinung und Absicht des Helden eben die ihm obliegende, sowie zugleich der Beginn der entschiedenen feindlichen Gegenwirkung gegen ihn ist, dieß deswegen, weil er die Absicht bloß kundgethan, nicht ausgeführt, das Willk. angeschaffen, nicht erlegt hat. Ich spreche natürlich von der Tödtung des Polonius. Der Held muß durchaus einmal, so lange er noch freie Hand hat, einen solchen Stoß thun; weniger um den ohnehin nicht zweifelhaften Ernst seines Vorsatzes zu beweisen, als um die Gegenseite in Waffen zu rufen, da er nur auf diesem Umweg endlich zur rechten That gebracht werden kann. Er muß oder will einen zweiten Giftmord des Königs — an ihm selbst —

abwarten, bevor er den ersten bestraft — was nun doch nicht bloß die Seite hat, daß er zugleich mit seiner That seinen eigenen Untergang findet, sondern auch die, daß er den Verbrecher zur vollkommensten Selbstentlarung, durch Wiederholung seiner That, veranlaßt und aus dessen eigener Hand die Waffe nimmt, womit er ihn zur Hölle sendet.. Man könnte übrigens, in verschiedenem Sinne, 3 oder 4 Höhenpunkte annehmen (oder von einem 3- oder 4gipfligen Höhenpunkte reden): zwei Höhenpunkte der Gelegenheit — nach dem Schauspiel und bei'm knieenden König, einen des ethischen Pathos — Strafrede an die Mutter, und einen der äußern That — Tödtung des Polonius. Der eigentliche Höhenpunkt kann aber nur der letztere sein, die für den Gesamtgang der Handlung entscheidende That des Helden, so charakteristisch es auch für diesen und für das ganze Drama ist, daß jene Unterscheidungen Platz haben. Mit diesem Höhenpunkte ist dann auch das „tragische Moment“ unmittelbar gegeben, es liegt schon in dem Fehlstoß als solchem, dann in dem wirklich Gethanen und der sich daran schließenden Auswirkung auf die Wirkung, die es auf den König und die Kinder der Getödteten thun muß.

Nach diesem Ueberblicke bleiben noch einzelne Punkte zu erörtern, welche im Obigen entweder zu kurz behandelt oder ganz übergangen sind. Ich werde dabei größtentheils an die so bedeutende Arbeit Wischer's, Kritische Gänge, Neue Folge 2. Heft, 1861, anknüpfen — zufrieden, wenn es mir gelingt sie an der einen oder andern Stelle zu ergänzen.

1. Den Grund von Hamlet's Mißgeschick findet der genannte Aesthetiker nach dem Vorgang von Gans \*) u. s. in einem Uberschuß des Denkens: Hamlet „der tragische Hel-

\*) Dessen Abhandlung ich nur aus fremden Anführungen kenne

der Reflexion“, welchem diese „die zum Handeln nöthige Naturkraft der Seele hinweggeht.“ „Der Uebergang vom Denken zum Handeln ist irrational, es ist ein Sprung, ein Abschnelles, das Abbrechen einer endlosen Kette“, nur möglich durch eine andere, dem Denken gegenüber blinde Kraft. „Hiermit (mit dem die Naturkraft durchkreuzenden Geist der Reflexion) steht das übrigen so zornige, stürmische, schroffe, unbarmherzige Wesen Hamlet's nicht im Widerspruch wie mit dem gefühligen, melancholischen, immer weichen und auf höchste sittliche Reinheit bedachten Jüngling, den man aus ihm machen wollte.“ — Bissher nennt den Geist der Reflexion in seiner Wirkung auf die Naturkraft einen „ägenden“ und „zerlegenden“ — aber derselbe Geist, so scheint es, müßte ebenso gut jenes Zornige, Stürmische u. s. f. wegzehren. Bei einer That jedoch wie die Tödtung des Polonius möchte man eher von einem Ueberschusse „natürlicher Stofkraft“ über die Reflexion, als dieser über jene, reden; und noch thatkräftiger zeigt sich der Held bei mehreren andern bereits angeführten Anlässen. Wenn er selbst sich der Bedenklichkeit oder gar Freigebigkeit anklagt, so verdient er damit, im Angesicht solcher Thatfachen, durchaus keinen Glauben, sondern setzt sich nur dem Verdachte aus, daß er gelegentlich nach dem andern Extrem hinneige. Aber freilich, warum versagt ihm die Thatkraft eben da, wo sie am besten angebracht wäre? Oder, daß wir nicht zu viel sagen, warum thut sie ihren Dienst erst so spät? Auf einen günstigeren Augenblick, als der unmittelbar nach dem Schauspiel, war gar nicht zu hoffen: der König; durch sein improvisirtes unwillkürliches Mitspiel, seines Verbrechens so gut als geständig; die nöthigen Zeugen dieses Geständnisses und der zu vollbringenden That anwesend; der letztern mochte immerhin noch ein — kurzes — Zur-Rede-stellen vorangehen: so gut als Hamlet gegenüber dem gespielten König das „Amt des Chorus“ versah, konnte er es auch gegenüber dem wirk-

läßen. Warum denn nun stellt es sich dem Davontausenden  
 nicht in den Weg? Warum nöthigt er denselben nicht, das so eben  
 in Geheiden abgelegte Geständniß gefälligst in Worten zu wi-  
 derholen? Warum übernimmt, als derselbe nach Lichtern ruft,  
 nicht er es, ihm heimzuleuchten? Nicht, daß er zu viel denkt,  
 wohl aber, daß er sein Denken ungebraucht schimmeln läßt.  
 kann man ihm hier, wie er selbst in dem letzten großen  
 Monolog, vorwerfen. Günstiger jener Annahme ist der zwei-  
 te Fall, wo Hamlet den Verbrecher wie zugerichtet zu dem Tode-  
 streiche findet, sich aber durch das Bedenken zurückhalten läßt,  
 daß Tod für einen Betenden Lohn, nicht Strafe wäre. Was  
 hat doch ein Richter sich darum zu kümmern, wie ein Delin-  
 quent mit dem Himmel steht? Aber weiter, warum bedenkt  
 er, der so Vieles bedenkt, nicht auch, daß ein Unterschied  
 ist zwischen Seligkeit und Beten, und auch schon zwischen  
 Beten und Knien? Indessen im Vordergrunde steht hier aller-  
 dings ein positives, zugleich aber verkehrtes Denken, das auch  
 ein überschüssiges heißen mag, um so mehr, da es über die  
 Sphäre jeder vernünftigen praktischen Rücksichtnahme hinaus-  
 schießt. Daß er hier überhaupt erwägt, dieß können wir  
 nicht tadelhaft finden — die Gelegenheit ist doch zunächst  
 nur in physischem Sinne günstig —; auch nicht so sehr das  
 Ergebnis seines Denkens, daß er nämlich nicht zustößt, als  
 vielmehr den Grund dieser Unterlassung, welcher uns auch  
 die Hoffnung für die Zukunft abschneidet, daß er nämlich  
 hier wie sonst unpraktisch denkt, indem er sich die Frage  
 nicht so stellt: werde ich wahrscheinlicherweise jetzt noch einen  
 günstigeren Moment finden? Dort eine große Versammlung  
 und der König bei einer Lustbarkeit, die ihm ein unzweideu-  
 tiges Geständniß abpreßt; hier einsames stilles Gebet. Beide  
 Situationen zusammen umspannen und vertreten gewisser-  
 maßen alle möglichen für Hamlet günstigen Fälle: er ist auf  
 keinen gerüstet. Das eine Mal „Trägheit“ und „viehisches

Vergessen“, das andere Mal: „ein zu genaues Bedenken des Ausgangs“, beide Male ein Denken, das nicht zur That kommt, wobei aber nicht einseitig der erstere Fall nach dem zweiten umzuwenden ist, und nicht umder jene andere, die leidenschaftliche; Seite des Helden Verüffentlichung verlangt. Bischer sagt: „Shakespeare hat seinem Helden den höchsten Grad von Feuer und Kraft gegeben, welcher möglich ist, ohne ihn aus seiner retardirenden Bahn zu entfernen.“ Aber Shakespeare hat noch mehr in dieser Richtung gethan: er hat zu einem retardirenden Moment gerade das scheinbar vorwärtstreibende gemacht. Vor dem Wilhelm Meister war es noch möglich, in diesem Retardiren einen Mangel unseres Stücks zu sehen. Goethe zeigte, daß es hier eben auf einen retardirenden Helden ankam. Nun warf sich der Tadel je länger desto mehr vom Stücke auf den Helden, dessen ganzes Wesen man sich nun aus diesem Retardando heraus zu construiren liebte. Hintendrein sah man sich aber genöthigt, ihm auch die Eigenschaften eines vorwärtstdrängenden Helden mehr oder weniger wiederzugeben. Niemand hat dieß vollständiger und bereitwilliger gethan als Bischer, und ich wundere mich nur, daß er besserungsachtet des Deficit nur auf dieser Seite sieht, und nicht vielmehr auf beiden, nämlich in ihrer Unfähigkeit, zusammenzuspielen — es ist nicht ein quantitatives Mißverhältniß, sondern ein qualitatives —, während in anderer Hinsicht auch auf der Naturseite ein gewisses Zuviel stattfindet. Bischer erläutert seine Meinung vortreflich durch die Beispiele: Eines esprit d'escalier, eines Impotenten aus eingebildeter Besorgniß des Nichtkönnens u. s. w. Aber es gibt auch ein Versäumen der rechten Antwort, nicht weil sie Einem zu spät einfällt, sondern weil man zu voll von ihr ist und Einem darum zu viel Blut in den Kopf schießt; ein Stocken der Mühlenräder, nicht aus Mangel an Triebkraft, sondern weil vorübergehend zu viel Wasser heranstürzt,

was kein allerdings ebenso ausseht, wie wenn die Mädel sich besännen, ehe sie sich drehen. Eine Athemlosigkeit d'Handelns oder Handelnwollens, die dem Zwecke gerade hinderlich ist und unserm Helden von seiner Mutter auch eigentlichen, leiblichen, Sinne zugeschrieben wird. \*) Sein Handeln ist keineswegs jemals ein schwächliches, wohl aber immer ein tumultuarisches und sporadisches, nie als Glied dem System eines wohlüberlegten und wohlausgeführten Plans eingereiht er vermag nicht: den hitzigen Vorsatz zu einer solchen Tugend oder Kette zusammenhängender Thaten auszuhämmern. Wenig an Blut als an Urtheil fehlt's ihm, sondern ein, am rechten Zusammenwirken beider. Er ist damit auch Vergleich mit den übrigen Shakespeare'schen Helden nicht aus der Art geschlagen, als wenn er etwas Bleichsüchtig hätte.

Wie von Hamlet's Naturkraft, so läßt sich vorerst an von seinem Denken recht viel Gutes sagen, was jedoch hie in Bezug nicht auf die Stärke, sondern nur auf die Richtung desselben nöthig ist. Es ist doch nur ausnahmsweise an der praktischen Aufgabe des Helden fremdes, es ist und bleibt ein Denken an die gebatene That, welches diese auch wirklich vor sich und einen übermächtigen Drang zu ihr hinzieht, nur die Ablösung oder Auslösung dieses praktischen Drangs ist, eine Verwandlung desselben (im Sinne der von den Physikern so genannten Verwandlung der Kräfte). Er tritt an die Stelle getreten, welche jener Drang bei seinem Abflusse leer gelassen hat, ist ein See, den der Strom zwischen

---

\*) Anders Vischer S. XXV. — Vgl., nebst mehreren verwandten Stellen in unserer Tragödie und dem 23. Sonett, auch Richard III, 2:

Wer frühe spornet, ermüdet früh sein Pferd,  
Und Speiß erstickt den, der zu hastig speißt.

einem Sturz und dem folgenden blühet. Und der Strom hat zum Theil auch seinen Ursprung in einem See, ich will sagen: ohne die beschauliche Seite seines Wesens würde Hamlet die Sachlage und seine Pflicht gar nicht so schnell und unbefangenen erkennen und anerkennen, seine Aufgabe nicht so tief und lebendig ergreifen, wie er thut. Man tadelt ihn immer, daß er so wenig handele: man lobe ihn vorher, daß er doch immer an's Handeln denke, und seinen Willen trotz aller äußern und innern Hemmnisse zuletzt auch wirklich ausführt. Es plagten ihn doch gar keine jener Bedenken, die noch heute dem einen oder andern seiner Erklärer zu schaffen machen. Keinen Augenblick trägt ihn der Schein, den er sich so leicht aus den Sprüchlein weben könnte: „Liebet eure Feinde“, „Seid gehorsam der Obrigkeit“ u. dgl. m. (wovon er ja wohl in Wittenberg gehört haben wird). Während der König gegenüber dem Laertes nicht ohne Erfolg auf die „Göttlichkeit“ seiner Würde pocht, sieht Hamlet, auch hierin unbetört von bloßem Schein, nie etwas Anderes in dem Menschen, als einen „Hanswurst von König, einen Deutelschneider von Gewalt und Reich, der weg vom Sims die reiche Krone stahl und in die Tasche steckte.“ Die Polonius, Rosenkranz u. dgl., wenn der Geist es je der Mühe werth gehalten hätte, ihnen zu erscheinen, wären viel zu — praktisch gewesen, ihm zu glauben. — Aber trotzdem ist Hamlet's Denken ein bloßes, unfruchtbares, Denken, das recht hübsch die Pausen des intermittirenden praktischen Drangs ausfüllen würde, wenn nur nicht dieses Pausiren selbst vom Argen wäre. Bei'm rechten Manne des Handelns ist das Denken dem Wollen, nachdem einmal ein praktischer Zweck als solcher erkannt und anerkannt ist, untergeordnet. Bei unserm Helden aber ergeht sich das Denken in der Regel für sich, macht einen Spaziergang, wo ein Geschäftsgang zu machen wäre, eilt — hündisch, dürfte man im Ton von Hamlet's herbsten

Selbstanklagen sich ausdrücken — seinem Herrn bald vor-  
 bald bleibt es hinter ihm zurück; bald läuft es ihm wie-  
 nach, anstatt ihm ordentlich zur Seite zu bleiben; es schwe-  
 zur Unzeit auch **libohl** **Einmal** ganz quer vom Wege ab, wo  
 auch nicht ohne bald zurückzukehren. Gleich anfangs,  
 Hamlet den Geist erwartet und also bittig vom Gedanken  
 ihn erfüllt sein sollte, verliert er sich in völkerverpsychologt  
 und moralische Betrachtungen über die Sitten der Dän-  
 die dann der Dichter bewunderungswürdig benutzt, um d  
 Auftreten des Geistes für den Helden wie für uns üb-  
 raschender und erschreckender zu machen. Ähnlich stellt  
 nachher, wo er sich besinnen sollte, was er nach dem Sch-  
 spiel zu thun habe, weitläufige dramaturgische Betrachtung  
 an. Er befaßt sich ferner zu wiederholten Malen, anst  
 den pflichtmäßigen Streich zu führen oder vorzubereiten, n  
 anderweiten Todesgedanken, ähnlich wie Ophelia in ih  
 Wahnsinnsreden an allerlei anderen Liebesgeschichten neben d  
 übrigen herumkommt. Aber, wie gesagt, es ist über d  
 allen nicht zu vergessen, daß Hamlet sich doch auch mit seine  
 Denken immer wenigstens ganz in der Nähe seiner Sa  
 aufhält.

Hamlet's Denken ist übrigens ebenso oft ein Phantasire  
 als ein Reflectiren, und mehr, als für seine Aufgabe gut t  
 vom Anschauen abhängig, welches bei solchen Naturen ei  
 besondere Stärke und Lebhaftigkeit schon darum hat, w  
 sie sich ihm gern gleichfalls ohne praktische Rücksicht üb  
 lassen. Hamlet würde dem Geiste nicht so geschwind und hit  
 Gehorsam schwören, wenn er nicht dessen Fegfeuerqualen  
 seiner Phantasie miterlebte und ihn, fast hätte ich gesag  
 leibhaftig, vor Augen hätte. Er würde mit dem betrustig  
 König nicht so viel Umstände machen, wenn er denselb  
 nicht knien sähe und dessen bevorstehendes Schicksal i  
 Jenseits sich ausmalte.

Als er endlich merkt, daß er nicht vom Fleck kommt, sucht er mit verdoppelter Hast seinen leidenschaftlichen Wälzungen, wenn sie sich wieder einstellen, die That abzugewinnen; und dieselben auch wohl gestiffentlich und künstlich hervorzurufen. Er thut es seiner Weisheit gemäß auch künstlerisch. Er läßt sich von einem der Schauspieler eine, durch ihren Inhalt an seine eigene Lage anklingende, „leidenschaftliche Rede“ halten und ist dann voll Bewunderung, daß der Spieler bei einem bloßen Traum der Leidenschaft seine Seele nach eigener Vorstellung so zu zwingen vermochte — denn er kann leider dem Spieler die Action nicht nachthun, kann nicht sein Inneres zum Aeußeren, sein Wollen zur That machen, weil der König nicht so gefällig ist, ihm im geeigneten Moment in den Schuß zu laufen. Wie wenig auch versteht er's, in seiner Sphäre den trefflichen Rath zu befolgen, den er den Schauspielern gibt: „Mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt.“ — Napoleon I. hat von Talma nur Repräsentation gelernt, nicht Action.

In dem Gefühl seiner Unzulänglichkeit ist es begreiflich, daß Hamlet zuletzt findet: wir Menschen können unsere Pläne nur im Nothwendigen aushauen und müssen es einer Gottheit überlassen, sie zu gestalten, — wäre es am Ende auch nur jene Göttin Fortuna, die, nachdem sie, eine bessere Künstlerin als die Rosenkranz und Gildenstern, lange genug auf ihm gepfeifen, auch einmal den rechten Ton treffen kann. \*) Er hat aber doch mit feinem und grobem Zuhauen reblich und wirksam das Ziel herbeizuführen helfen, und den letzten Moment, der ihm zur That vergönnt ist, wird er — das dürfen wir ihm zutrauen — nicht verpassen. Es brauchte

---

\*) Vgl. die oben S. 114 f. mitgetheilte Stelle.

eigentlich von Anfang an nur ein Zusammentreffen günstiger äußerer Umstände mit einem der Höhenpunkte seiner inneren Aufregung, und daß es endlich dazu kommt, ist zu großer Theil Hamlet's eigenes Werk: er hat den Gegner gezwungen ihn selbst zu zwingen. In der Erzählung Sago's sieht Hamlet einmal verkehrt auf's Pferd und sucht es am Schweife zu lenken: in der That, man kann auch so zum Ziel kommen, aber es ist etwelche Gefahr vorhanden, daß man zu Tothgeschleift werde.

Ich würde im Obigen die Idealität und Größe Hamlet's trotz aller seiner Mängel, noch viel stärker betont haben, wenn ich nicht auf Bischof verweisen könnte. Niemand hat ein Recht, von Hamlet's Schwäche zu reden, wer nicht seine Stärke kennt. Mag er immerhin, an einem gemein praktischen Maasstab gemessen, Nichts sein: auch dieses Nichts ist „mehr als Etwas.“ Seine Tadler vergessen auch oft, daß er sich denn doch gegenüber einer sehr außerordentlichen Aufgabe, in einer ganz ungewöhnlichen Lage befindet, und schon darum nicht ohne Weiteres gegen Leute zurückgesetzt werden darf, die weder einen Geist gesehen noch einen königlichen Vater zu rächen haben. Seine Beguer werden durchschnittlich noch ganz anders als er zu Schanden. Ja, er steht in seiner Umgebung (ein Paar Personen ausgenommen) fast wie ein Mensch unter Bestien da; es ist nicht zufällig, daß er wiederholt die eigenthümlich menschlichen Vorzüge preist; das Menschliche am Menschen, und was allein ihn entschieden vor dem Thiere auszeichnet: die Fähigkeit einer uninteressirten Hingebung an die Dinge, ohne welche es nicht bloß keine wissenschaftliche und künstlerische, sondern auch keine gesunde praktische Wirksamkeit gibt — dieß ist bei Hamlet in ausnehmendem Grad vorhanden. Gegenüber der männlichen Schurkerei des Königs, der greisenhaften Schelmerei des Polonius, der niedrigen Augenbienererei des Hofgesindels überhaupt, und der

Jugendlichen Stürmerel des Laertes, ist es einzig der rohen dem Gehot der Ehre folgende Fortlinbras, welcher dem Hamlet in praktischer Hinsicht hätte zum Muster dienen können, und er eben gibt unserm Helden zum Schlusse ein Zeugniß, das ihn für allen modernen Unglimpf reichlich schadlos hält:

er hätte,  
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich  
Sücht köntglich bewährt —

und läßt ihn wie einen gefallenen Krieger bestatten.

2. Hamlet hat in Wittenberg studirt. Wozu das? Für nichts und wieder nichts wird ein so eigenthümlicher Zug nicht angebracht sein. Vorerst die Abwesenheit des Prinzen überhaupt läßt sich leicht erklären. Es fällt in dieselbe der Zeitpunkt des Verbrechens; denn der Prinz will nach der Hochzeit und Krönung nach Wittenberg zurück, wird also zu dieser Doppelfeier oder vielmehr zum Begräbniß des Vaters hergerüstet sein, wie auch sein Gegenbild Laertes ausdrücklich von sich sagt, er sei zur Krönung gekommen. Sonst verbar ist es freilich, daß Horatio, der sich zum selben Zwecke in Helsingör einfindet, hier seinem Freund und Studiengenossen Hamlet eine unerwartete Erscheinung ist; denn auch jener kam schon zum „Reichenschaus“, nicht erst zu dem „Hochzeitshüßeln.“ Die Abwesenheit des Prinzen zur Zeit des Verbrechens dient dazu, dieses begreiflicher zu machen; der Dheim würde sich doch vielleicht vor diesem Paar Augen gescheut haben, die, wo sie eine Sache nicht selbst sehen, „einen Cherub sehen, der sie sieht.“ Auch die Nothwendigkeit einer Entdeckung auf übernatürlichem Wege wird durch jene Abwesenheit einleuchtender. Dergleichen bekommt dadurch der Schmerz über die Heirath eine andere Bedeutung, als wenn der Prinz sie hätte einigermassen voraussehen und also vielleicht hindern können. — Daß ferner der Dichter den Prinzen, wenn er ihn einmal überhaupt nicht zu früh in Helsingör

brauchen konnte, gerade auf eine Universität schickte, paß sehr gut zu der Geistesbildung, namentlich der bestimmten Art derselben (der humanistischen), welche so wohl zu seinen ganzen Wesen stimmt; während Laertes seine weltläufigere Bildung in Paris, aber nicht an der Sorbonne, holt. Möglich, daß zu diesem Zug nicht nur, sondern mittelbar, durch die Forderung eines Contrasts, auch zu jenem der Laird von Gowrie den Anstoß gab. — Endlich die Wahl der bestimmten Universität erklärt sich aus ihrer damaligen Berühmtheit; Bruno der philosophische Märtyrer, nannte um dieselbe Zeit Wittenberg Deutschland's Athen; es war wohl die im damaligen England bekannteste Hochschule des Festlandes, besonders durch die Geschichten von Faust und Luther. Aber um lutherische Orthodogrie zu treiben, hat Shakespeare seinen Helde nicht hingeschickt. Ebenso wenig wird er modern geschicht's philosophisch einen innern Zusammenhang von Hamlet's Geistesart mit dem Protestantismus haben andeuten wollen. Ich bezweifle, daß er in diesem etwas Anderes als ein specifisch kirchliche Erscheinung sah. Insbesondere scheint es mir zu hoch und zu weit gegriffen, wenn Blicher zu den an ihrer Stelle ziemlich einfachen Worten: „Nichts ist an sich weder gut noch böse [oder übel], das Denken macht es erst dazu,“ bemerkt: „So kann nur ein Geist sprechen, dem schon die Bedeutung des Selbstbewußtseins als der absoluten kritischen Macht aufgegangen ist.“ Derselbe Gedanke findet sich auch z. B. in jenen Briefen von Essex: „Ich würde mich nicht im Geringsten niederschlagen lassen durch ein Unglück, das mich beträfe; weil ich sehe, daß alle Schicksale schlimm oder gut sind, je nachdem man sie für das Eine oder das Ander hält.“ \*) — Hamlet steht dann von seinem Vorhaben, nach

\*) Was ich so eben bei Voltaire, L'école des femmes, IV, 8 so ausgedrückt finde: tout le mal, quoique le monde glose, n'est que dans la façon de recevoir la chose.

Wittenberg zurückzukehren, auf die Bitten seines Oheims und seiner Mutter ab (wie auch Fortinbras gegen seinen Oheim nachgiebig ist). Er wird dieß zunächst aus einer gewohnten kindlichen Folgsamkeit thun, wenn auch wohl bereits nicht ohne Beimischung eines Gefühls, welches er später so ausdrückt: „Wir wollen gehorchen, und wäre es zehnmal unsere Mutter.“ Dieser Gehorsam ist auch verwandt mit demjenigen, welchen er gleich nachher dem Geiste seines Vaters verspricht. Es ist ferner hübsch, daß die beiden Schuldigen ihre künftige Zukunft so angelegentlich und mit so gutem Erfolg bitten, bei ihnen zu bleiben. Außerdem bildet Hamlet durch sein Verhalten in diesem Punkte einen Contrast mehr mit Laertes, welcher seinem Vater die Erlaubniß zur Rückkehr nach Frankreich abgepreßt und auch die Einwilligung des Königs dazu erhalten hat, dann aber zur Blutrache für jenen diesem unversehens auf dem Hals ist, während der hitzige Voratz Hamlet's noch auf der Plattform vor dem Schlosse sich abkühlt. Die allernächste, aber doch kaum genügende Erklärung wäre, freilich die, daß der Dichter sich seinem Helden um keinen Preis schon im ersten Act durfte abhandeln kommen lassen. Sonst hätte es demselben am Ende gar nicht so unähnlich gesehen, darauf zu bestehen, er müsse noch das eine oder andere Collog in Wittenberg nachreiden, worin er durch diese Hofgeschichten unterbrochen worden — natürlich eines über Staats- oder Criminalrecht!

3. Den Geist lieben neuerdings Manche als eine bloße Vision des Prinzen, als die bloße Form, in welcher sich ihm sein Verdacht ausdrückt, darzustellen. Dieß beruht auf einer Verwechslung zwischen Wirklichkeit und Dichtung. Wenn wir es mit einer wirklichen Geistererscheinung zu thun hätten, d. h. mit der Thatsache, daß Jemand einen Geist zu sehen wirklich geglaubt hat, dann wäre eine solche Erklärung am

Ort; aber bei etner poetischen Gekstereerscheinung kommt er doch rein auf den Dichter an, wie wir sie uns vorzustellen haben. Und Shakespeare hat sich hier offenbar ganz auf dem Boden des Volksglaubens gehalten; der Geist erscheint ja auch Andern als dem Prinzen, bis sich die Erscheinung falsch deuten. \*) Aber soviel ist richtig, daß die Wirkung des Geistes auf uns wesentlich durch seine Wirkung auf die Personen der Bühne, welchen er erscheint, verstärkt und vermittelt wird, daß diese Personen uns unsern Glauben gewissermaßen vormachen, uns vorglauben. Ich habe dem von Lessing in diesem Sinne Bemerkten nur Weniges hinzuzufügen. Als der Geist auf den Hahnschrei verschwunden ist, erwähnt Horatio des dießfalligen Volksglaubens und sagt von demselben:

von der Wahrheit dessen  
 Was dieser Gegenstand uns den Beweis.

Natürlich hat der Dichter umgekehrt diesen Gegenstand der Volksglauben gemäß eingerichtet und darauf gezählt, daß unsere Theilnahme an — oder Bekanntschaft mit diesem das beitragen werde, uns auch jenen ästhetisch-gläubig aufzunehmen zu lassen. Demselben Zwecke dient die ausdrückliche Erwähnung des Volksglaubens durch Horatio. Diesem seinerseits wird aber begreiflich nicht der einzelne Fall durch die allgemeine Regel, sondern diese durch jenen beglaubigt, da ihm das Erlebte fester stehen muß, als das bis dahin nur vom Hörensagen Bekannte. Es kommt ferner in Betracht, daß Horatio, bevor er sah, gar nicht an die Erscheinung glauben wollte; durch

---

\*) Ein analoger Irrthum wie der gerügte ist es, wenn man meint, Shakespeare habe seinen Othello damit, daß er ihn, mit damaligen Reisebeschreibern, von „Menschen, deren Köpfe unter ihren Schultern wachsen,“ erzählen läßt, als einen Mann von süßlicher Phantasie charakterisiren wollen.

die dann erfolgende Gläubigkeit des vorher nicht Gläubigen, Wollenden wird auch die Uebergangung des Zuschauers verstärkt; Horatio hat hier eine ähnliche Bedeutung wie Thomas in der evangelischen Auferstehungsgeschichte. Dabel wird auf die Eigenschaft desselben als eines Studirten hingewiesen; um so besser steht ihm seine kritische Vorsicht an, und um so mehr Gewicht erhält dadurch sein Glaube. — Uebrigens geht dann, die Eine übernatürliche Voraussetzung einmal hingenommen, das Weitere natürlich vor sich — in Uebereinstimmung mit Aristoteles, welcher in seiner Poetik fordert, die Lösung müsse aus der Fabel selbst hervorgehen, nicht durch die Maschne, jedoch deren Gebrauch zugibt für „das, was vorher [vor der dramatischen Begebenheit] geschehen ist, was ein Mensch nicht wissen kann“ u. — Daß Hamlet nachher noch die Prüfung des Geistes durch das Schauspiel nöthig findet, unterliegt nur insofern einem begründeten Tadel, als er sich durch sein nachheriges Benehmen dem Verdacht aussetzt, es sei ihm von Anfang an liebgewesen, einen so guten Grund für die Verschiebung der That zu haben. Des Zweifel an sich, ob der Geist nicht etwa ein teuflischer, trügerischer sei, wird von Blicher mit Recht in Schutz genommen. Ich erinnere nur noch daran, daß wenige Jahrzehnte nach der Entstehung unseres Drama's sogar einer der Väter der neuen Philosophie einen ganz ähnlichen Zweifel in Bezug auf alle unsere Erkenntniß äußert. \*)

4. Die Schreibtafel. Wie Hamlet das Gebot des Geistes erhalten hat und noch ganz frisch von der Erscheinung hingerissen ist, da sollte man glauben, sein Dheim werde die Sonne nicht wieder schauen. Aber der Held be-

\*) Cartes. Medit. I.: Supponam — — genium aliquem malignum, eundemque summe potentem et callidum, omnem suam industriam in eo posuisse, ut me falleret.

gnügt sich vorläufig damit, sich einen Knopf in's Schrupf-  
 buch zu machen, d. h. sich die Merkwürdigkeit in's Notizen-  
 buch einzuschreiben; denn was man schwarz auf weiß besitzt,  
 kann man getrost nach Hause tragen — das wird er in sei-  
 nem Wittenberg gelernt haben. Aerger konnte er wahrlich  
 das „Gedenke mein!“ des Geistes nicht travestiren; geschwin-  
 der seinen Vorsatz nicht einsargen. Es fehlte nur noch, da-  
 er den Geist um die Adresse bat oder ihm ein Stammbuch-  
 blättchen hinstreckte. Man kann sich zu der Frage versuch-  
 finden, ob nicht der Dichter hiermit sein Urtheil über seine  
 Hetden zu sehr und zu früh aus diesem selbst heraus spreche-  
 lasse, ähnlich wie man es, mit oder ohne Grund, an seine  
 Bösewichter tabelt. Solche Wirthheiten läßt er den Prinze-  
 doch sonst nur bei und mit Andern treiben. Ob er es nicht  
 wenigstens bei den bloßen Worten („Schreibtafel her!“ u.  
 hätte bewenden lassen dürfen, die dann in die Classe der  
 Nebenarten: Das ist ja zum Davonlaufen! zum Katho-  
 lischwerden! u. dgl. fielen und sich um so leichter darbieten  
 als Hamlet unmittelbar vorher rein bildlich von der Lasse  
 seines Gedächtnisses gesprochen hatte. Das wirkliche Ra-  
 tiren hatte freilich für den damaligen Geschmack nicht das  
 Auffallende, wie für den unsrigen. Shakspeare läßt au-  
 wohl anderwärts eine äußere Handlung eintreten, wo für  
 ein jetziger Dichter mit Worten begnügen würde. So ver-  
 langt Richard II. bei seiner Absetzung einen Spiegel, um  
 zu sehen, was für ein Gesicht er habe, seit es die Majestät  
 verloren. Bolingbroke läßt ihm wirklich einen holen, ge-  
 wiß nicht zum Hohn, sondern um zu willfahren, und der  
 König macht auch Gebrauch davon. Aber eine kleine Nar-  
 heit will der Dichter in beiden Fällen zeichnen, und in dem  
 vorliegenden läßt sich dieselbe nebst der sich anschließenden  
 verstellten Geistesstörung nur als ein abgeblaßtes Nachbild  
 der vorangegangenen Raserei der Leidenschaft betrachten, eben

als solches aber auch rechtfertigen. Zugleich wird der Dichter allerdings durch die besondere Form, die er der Wahrheit hier gibt, auf eine recht handgreifliche Weise im Voraus andeuten wollen; daß bei diesem Helden die Erinnerung zeitweise an die Stelle der That treten und den Anschein einer bloßen Nothiz haben werde. Der Vorsatz wird „den Erinnerung Knecht“, und macht so die Chancen derselben mit, zu welchen auch das Vergessen gehört. Es ist ein ähnlicher Wechsel, wie er später auf liebenswürdigere Art in der schnellen Ausöhnung mit Laertes stattfindet. Hamlet's Mutter, an dergleichen bei ihm gewöhnt, beruhigt die Umstehenden mit den Worten:

Dies ist bloß Wahnsinn;  
So tobt der Anfall eine Weile in ihm,  
Doch gleich, gebuldig wie ein Laubenweibchen,  
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,  
Senkt seine Ruh' die Flügel.

5. Ein besonderes Verdienst Bischof's ist seine rührende Vertheidigung der von einigen Aesthetikern mißhandelten Ophelia. Er nennt mit Recht auch das Verfahren Hamlet's gegen sie sehr hart und grausam, ohne darum die mildernden Umstände zu übersehen. Nur einzelne Züge möchte ich anders deuten. Vorerst jedoch ein Wort über die Meinung Börne's, der Brinn hätte die Geliebte zur Vertrauten seines Geheimnisses machen sollen. Hierzu war die so eben an der Mutter gemachte Erfahrung wenig einladend, und Ophelia konnte ihm leicht für ein solches Bündniß noch zu kindlich scheinen; diese ihre Eigenschaft ist auch gegenüber dem Vater stark genug betont. Durfte Hamlet es darauf ankommen lassen, daß sie es hätte für ihre Pflicht halten können, das Geheimniß dem ergebensten Diener des Königs zu verrathen? Mußte er dieß nicht für wahrscheinlich halten, nachdem sie ihn auf dessen Befehl abgewiesen hatte? Nämlich

lich sie verspricht dieß in der der Geistererscheinung vor-  
 gehenden Scene; vorher aber hatte ja der Prinz noch k  
 Geheimniß zu eröffnen. Ophelia befindet sich überhau  
 wie sich bis in ihre Wahnsinnreden hinein verfolgen lä  
 in einer ähnlichen Doppelstellung, wie Hamlet zwischen  
 und seinem Vater. Er kann um so eher Bedenken trag  
 ihr eine Lösung derselben zu seinen Gunsten zuzumut  
 und sie als Wissende oder Unwissende in sein Geschick  
 verflechten, je weniger Vertrauen er selbst zu diesem Gesch  
 insbesondere zu dem Gelingen seiner Aufgabe hat. Es hä  
 eben auch hier Alles an dem, daß er die letztere un  
 schickt behandelt: wenn er das Gebot des Geistes kurz u  
 gut vollzöge, so würde die Braut, gleichviel ob etwas f  
 her oder später in das Geheimniß gezogen, ihm von se  
 zufallen und das Gebakene vom neuen Leichenschmaus di  
 mal noch warme Hochzeitschüsseln geben. Doch ist f  
 Verhalten auch gegenüber Ophelien stets frei von jeder Sel  
 sucht, ein Aufgeben seines eigensten Herzenswunsches, e  
 selbstmörderische Erfüllung jenes Gelöbnisses, von der La  
 der Erinnerung wegzulöschen alle Spuren der Vergangenheit  
 und jeden lieben Jugendeindruck. Er denkt sich auch w  
 zeitweise die Trennung als eine nur vorübergehende, wie  
 ja auch wirklich erst durch die Tödtung des Polonius eine u  
 heilbare wird. Ob er aber die Trennung nicht wenigste  
 auf bessere, d. h. gegen die Geliebte schonendere, Weise hä  
 in's Werk setzen und durchführen können? Zwar, indem  
 sich auch ihr gegenüber verrückt stellt, will er damit un  
 Anderm doch auch erreichen und erreicht es wirklich, daß  
 sich durch sein Verhalten nicht beleidigt finden kann. Gleic  
 wohl, seine erste Erscheinung bei ihr, nach der Abweisung  
 muß ihr das Herz zerreißen, um so gewisser, als sie si  
 selbst die Schuld an seinem Zustande beimißt. Ich kann d  
 Meinung nicht theilen, daß er bei diesem Besuch einen Be

bach verrathe, Ophelia lasse sich, bewußt oder unbewußt, als Werkzeug gegen ihn gebrauchen. Schon der frühe Zeitpunkt des Besuchs spricht dagegen; und Ophelia schildert sein Benehmen ganz nur so, wie wir es uns aus dem doppelten wollen Eindrucke der Abweisung und der Geisteserscheinung erklären können, von welcher Letztern sie gleichsam auch einen Widerschein auf Hamlet's Antlitz sieht:

Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,  
Als wär' er aus der Hölle losgelassen,  
Um Gräuel kund zu thun.

Er hört auch späterhin nicht auf, die Geliebte mit Anspielungen auf das zerstörte Verhältniß zu quälen. Aber mit alle dem quält er doch wahrlich sich selbst nicht weniger; es ist die unglückselige Folge davon, daß er seiner Liebe entsagt hat, ohne sie doch unterdrücken und verbergen zu können. Daß in der Unterredung nach dem Monolog „Sein oder Nichtsein“ Ophelia es sei, die sich als die Abgewiesene wisse und benehme, kann ich Wischer'n nicht zugeben. Sie stellt dem Geliebten seine Geschenke wieder zu unter Berufung auf seine jetzige Unfreundlichkeit. Aber wenn ich auch kein Gewicht darauf legen will, daß in der Ausgabe von 1603 dieser Vorwurf auf die ihm dort v o r a n gehenden verlegenden Aeußerungen über Ehrlichkeit sich bezieht, so kann sich doch Ophelia das Benehmen des Prinzen nur als die Folge seiner Abweisung und daherigen Geisteszerrüttung deuten. Ihr ganzes Verhalten in diesem Gespräche und namentlich auch ihr abschließender Monolog athmet nichts als reinste, vorwurfsfreiste Trauer über das Loos des Geliebten und das ihrige. Insofern freilich, als er in der Entfernung von ihr beharrt, ist thatsächlich j e t z t er der Abweisende, und es kommt unzweifelhaft in seinem Benehmen gegen sie, auch in dieser Scene, die ganze Mangelhaftigkeit seines Wesens zu Tag; aber hinwieder thut er doch gerade hier sein Mög-

hies, um der Geliebten die Trennung zu erleichtern; seine harten Worte gegen sie und ihren Vater und seine noch härteren und aufrichtiger gemeinten gegen sich selbst können keinen andern Zweck haben. Das „Geh' in ein Kloster“ auf's Allertiefste gefühlt; er glaubt sie wirklich in ein Kloster am besten geborgen.

6. Vischer findet mit Grund den Hamlet gegenüber dem Polonius sowie Rosenkranz und Gildenstern hart; mit dem Bedauern des Prinzen über die unabsichtliche Tödtung des Erstern sei es dessen andern weitigen Aeußerungen zufolge nicht weit her. Allerdings drücken diese Aeußerungen die entschiedene Meinung aus, daß dem Spion Recht geschehen sei; denn der Vater Daphnia ist zugleich, um mit dem Text von 1603 zu reden, der „Hauptseiler“ der königlichen Regierung; solche Leute sind es, die dem Verbrecher die Aussicht auf Erfolg verschaffen, damit die That selbst ermöglicht haben, und von denen Hamlet sagt, „er habe hierin (in Betreff der Heirath) nicht ich bessern Weisheit widerstrebt, die frei ihm beigegeben ist.“ An der Tiefe des von Hamlet ausgesprochenen Bedauerns haben wir dessen ungeachtet nicht Grund zu zweifeln; Hamlet sagt nicht bloß bei der frischen Leiche: „für diesen Heirath thut es mir leid,“ sondern „beweint“ auch noch nach der Leiche seine That\*). Wenn Vischer findet, Shakespeare hätte dem Prinzen neben der Härte etwas gefühltere Worte leihen können, so gibt er damit zu, daß wir ihm dieses Gefühlszutrauen dürfen. Besonders eine Erinnerung an Daphnia bei der Leiche, wäre es auch nur eine schmerzliche Ausrufung ihres Namens, würde wirklich nicht geschadet, aber auch zum sonstigen Wesen des Prinzen gepaßt haben. — Seine Reisegefährten betrachtet Hamlet als mitwissend und m

\*) IV, 1, im Anfang.

Schuldig an dem, was man mit ihm vorhat (wie sie es auch in der Quelle sind \*); er könnte sonst nicht wohl von ihren Mienen und Lippen u. s. w. reden. Sie wissen allerwenigstens soviel, daß der König seinen Neffen nicht zu einer bloßen Luftveränderung nach England reisen lassen, sondern sich mit ihm eine Lebensgefahr vom Hals schaffen will \*\*). Auch hier dürfte sich der Sinn unsers Dichters sicherer, als nach unserm eigenen Gefühl, nach der Quelle bemessen lassen, wo der Held den ganzen Anhang des Usurpators verbrennt und dafür vom Erzähler nichts als Lob und Ehre einerntet. — Im Vorbeigehen mache ich in Betreff des Polonius noch auf zwei kleine Züge aufmerksam. Erstens wie subtil er in der Unterredung mit Reinhold, den er zu dem Sohne nach Paris schickt, um ihn auszuspiioniren — das ist nun einmal in der Ferne und Nähe seine Lust, — zwischen Lieberlichkeit und Lieberlichkeit unterscheidet. So habe ich kürzlich in einem Bauernwirthshaus einen Burshen zu einem andern sagen hören: „Kumpenkerl lasse ich mich von dir gerne schimpfen, aber nicht Schelm.“ Der Alte läßt seinem Sohne durch denselben Expreffen anempfehlen, doch ja fleißig Musik zu treiben. Wer hat nicht schon solche Eltern gesehen, welche, wenn auch noch so unbekümmert um ächte Bildung ihrer Kinder, den Trost mit in's Grab nehmen wollen, dieselben redlich zum Clavierklimpfern angehalten zu haben!

7. Sein oder Nichtsein — nur das soll jetzt noch unsere Frage sein. Man pflegt in diesem Monolog eine ganz besondere Weisheit zu suchen und zu finden; und die Weisheit des Künstlers mag auch hier zu bewundern sein, aber was er den Prinzen sagen läßt, kommt doch im

\*) — the death they had devised against him. The Hystorie of Hamblet, p. 152 bei Collier.

\*\*\*) III, 3, im Anfang.

Grund auf die einfache Bemerkung hinaus: wir Menschen lassen uns aus Feigheit auch das elendeste Leben gefallen weil wir fürchten, wir könnten es drüben noch schlimmer treffen. Servinus sagt, der Held scheue sich vor T h a t e in einem andern Leben. Aber dieß ist in den Text hinein getragen. Die Furcht des Prinzen, entgegnet Bisher, geht vielmehr auf Leiden, auch dieß sei freilich desselben unwürdig, und der Monolog insoweit verfehlt. Das Unwürdige wäre hier begreiflich nicht die Unterlassung des Selbstmordes als solche, sondern die Unterlassung aus Feigheit. Aber immerhin würde die Feigheit in diesem Falle sehr stark Bundesgenossen haben an zwei andern Gründen, die unsern Helden das Ausharren im Leben zur Pflicht machen: sein Aufgabe und — worauf er sich bei einem frühern Todesgelüßt berufen hat — das göttliche Verbot; wie auch Imogen im Cymbeline sagt: „Gegen Selbstmord gibt's ein so göttliches Verbot, das meine schwache Hand feige macht.“ Wo diesen höhern Rücksichten ist nun allerdings in unserm Monolog nicht die Rede; nur um so mehr scheint darin eine Frage gemeiner Klugheit aufgeworfen, die Frage, ob ein gewisses Mittel zu einem gewissen Zwecke dienlich sei oder nicht. Der Zweck ist die Erlösung vom Elend, und das Mittel der Selbstmord. Wer nun zu jenem Zwecke dieses Mittel ergreift, ist doch gewiß weder feige noch muthig sondern ein reiner Thor, wenn er vom Tode nicht wirklich Verbesserung seines Zustandes erwartet. Nun ist das Jen-seits ein unbekanntes, „unentdecktes Land“, und „da kein Mensch weiß, was er verläßt \*), was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen?“ Diese Betrachtung dient dem Prinzen an der spätern Stelle, welcher diese Worte entnommen sind, als ein Trost über den Tod, ist aber ebenso geeignet,

\*) Nach anderer Lesart: „etwas hat von dem, was er verläßt.“

über das Leben zu trösten und also vom Selbstmord zurückzuhalten, und wird in unserm Monolog auf diese zweite Weise verwendet. Allerdings so, daß der Sprechende selbst diese Rücksicht zwar wirksam, aber nicht loblich, zwar klug, aber auch feige findet. Und dennoch läßt er sich in seinem eigenen Verhalten durch sie bestimmen? Indessen, er würde selbst dann sich vor andern Menschen immer noch auszeichnen eben durch die Einsicht, daß es bloße Feigheit sei, durch die Vorwürfe, die er sich darüber macht, und durch die Anstrengung, der Schwäche Herr zu werden. Allein ich kann überhaupt nicht finden, daß Hamlet hier mit Selbstmordsgedanken umgehe. So weit muß ich Tief Recht geben, ohne darum seiner fernern Erklärung beipflichten zu können: Was hält mich denn ab, als Rächer aufzutreten? Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage, d. h. es handelt sich einzig darum, ob der Mensch lebt oder nicht lebt, mehr als das Leben kann ich nicht wagen und verlieren. Tief irrt darin, daß er den Helden hier überhaupt nicht an Selbstmord denken läßt, aber richtig ist es, daß derselbe nicht a u f Selbstmord denkt, nicht daran denkt, einen solchen zu üben. Wenn er sich diese Anwandlung schon in jenem frühern Monolog, ehe ihm seine Aufgabe geworden ist, aus dem Sinne geschlagen und schon dort eigentlich nur in der bedingten Form geäußert hat: ich möchte wohl das Leben verlassen, wenn es erlaubt wäre, ähnlich wie in dem verwandten 66. Sonett der Dichter seinen Lobeswunsch durch den Gedanken an den zu verlassenden Freund zurückdrängt: so läßt er den Einfall jetzt gar nicht mehr bei sich aufkommen. Es gehört mit zu seiner Größe, daß er seine Aufgabe, so schwer sie ihn auch drückt, und obgleich er das Leben wahrhaftig keiner Nabel werth achtet, doch nie und nimmer Miene macht von sich abzuschütteln. Er stellt in unserm Monolog zunächst bloße allgemeine Betrachtungen an

über den Selbstmord, im Besondern über das Räthsel, da wir Menschen, mit so wenigen Ausnahmen das Leben dem Tode vorziehen, obgleich wir durchgehends nicht so dringend zum Dableiben eingeladen sind, wie er, und die freie Wahl zwischen beiden Uebeln, dem Leben und dem Tode haben, sowie, daß es wirklich ein Uebel ist oder doch großes Uebel mit sich führt, vom Leben viel sicherer als vom Tode wissen. Eine solche ihrem Gegenstand nach unpersonliche Betrachtung kann darum doch sehr eng mit dem Wesen und der Lage der sich ihr hingebenden Person zusammenhängen. Es ist eben die Art der gegenwärtigen Person, solcherweise über das Nächstvorliegende hinauszudenken, ähnlich wie bei jenen Betrachtungen, worin ihn der Geist unterbricht, was diesmal durch eine freundlichere Erscheinung (Ophelia) geschieht. Vielleicht daß sein Nachsinnen sich an eine Lectüre anschließt: es verdient bemerkt zu werden, daß er nach der Ausgabe von 1603, ehe er den Monolog hält, in einer Buche — wir wollen einmal annehmen: dem Phädon — liest, was zwar auch in den spätern Ausgaben steht, aber von dem Monolog durch andere Scenen getrennt. Berücksichtigungswerther ist die Verwandtschaft aller Todesgedanken mit Hamlet's besonderer Aufgabe. Ferner mochte der Dichter durch einen Monolog dieses Inhalts das beschauliche, transcendirende Wesen des Helden seinem Publicum am faßlichsten hinzustellen glauben — ungefähr wie dem großen Haufen noch immer auch z. B. die Philosophie eher für eine meditatio mortis, als vitae, wo nicht gar selbst für eine todtte Meditation gilt. Dabei mag man sich immerhin auch daran erinnern, daß Hamlet früher wirklich ein Selbstmordsgelüft hatte, und es ihm gewiß noch jetzt erwünscht wäre, des Lebens los zu sein, was aber etwas ganz Anderes ist, als hierüber mit sich zu Rathe gehen. Noch charakteristischer für ihn aber, als die Frage selbst, ist die Art, wie er sie

näher bestimmt und dann beantwortet. Er fragt, „was edler im Gemüth sei,“ Selbstmord oder Unterlassung desselben. „Edler“, d. h. hier nach dem Zusammenhang: muthiger, weniger feig. Eine Fragstellung, die sich daraus erklärt, daß es Feigheit ist, was er sich im nächstvorangegangenen Monolog in Bezug auf die ihm obliegende That vorgeworfen hat und nachher wieder vorwirft, um sich zu dieser aufzustacheln. Noch entschiedener und gewaltsamer zieht er die Frage an seinen Fall heran, indem er vom Selbstmord in so heroischen Ausdrücken redet wie „Sichwaffnen“, „Unternehmung voll Mark und Nachdruck“ u. s. w., die zwar von Lief mit Unrecht als Beweis betrachtet werden, daß er gar nicht von Selbstmord rede, wohl aber zeigen, daß dieser nur als ein Analogon der ihm gebotenen That sein Nachdenken beschäftigt. Dasselbe gilt von dem Umstande, daß Hamlet „nur Leiden anführt, die uns von Andern zugefügt und an diesen gestraft werden können.“ Ebenso sprechend ist endlich auch die Antwort, die er sich auf jene Frage gibt, und welche darauf hinauskommt: die Leute schrecken vor dem Selbstmord eben auch nur aus demselben gemeinen Grund zurück, warum du deine eigene That unterlässest, aus reiner Feigheit und feiger Bedenklichkeit! \*) Er könnte vom Selbstmord dasselbe sagen, wie von der Angelegenheit des Laertes:

in dem Bilde dieser Sache seh' ich  
Der meinen Gegenstück. —

\*) In den Worten:

Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus etc.

ist vielleicht statt des ersten Thus mit dem Text von 1603 This zu lesen (gleich dem nachfolgenden this regard); daß Thus läßt sich leicht als aus der folgenden Zeile heraufgekomen erklären.

Nur noch ein Wort über die kleine Frage, die man g  
than hat, wie denn Hamlet vom Jenseits als einem Land  
sprechen könne, „von desß Bezirk kein Wanderer wiederkehre“  
da er so [leben an seinem Vater](#) das Gegentheil erlebt hab  
man braucht ja bloß zu unterscheiden zwischen vorübergehe  
der und bleibender oder auch zwischen gespenstischer un  
leibhafter Wiederkehr.

---

\*) unde negant redire quemquam, wie Catull sagt.

#### IV.

### Zwei Komödien.

---

#### I. Maaf für Maaf.

Stralbi Cinthio erzählt in seinen Hecatommithi (Decade VIII, Nov. 5) folgende Geschichte \*). Kaiser Maximilian übertrug die Statthalterschaft Inspruck dem sein Vertrauen und seine Liebe besitzenden Juriste, und wies ihn an, die Gerechtigkeit unverkürzt zu handhaben; wenn er sich der Aufgabe nicht gewachsen fühle, möge er sie ablehnen. Juriste, von mehr Ehrgeiz als Selbsterkenntniß, übernahm den Posten und versah ihn zu allgemeiner Zufriedenheit. Da wurde einmal ein junger, kaum 16jähriger Mensch, der einem Mädchen Gewalt angethan hätte, bei dem Statthalter verklagt und von diesem, dem Gesetze gemäß, zum Tod verurtheilt. Der Verurtheilte hatte eine schöne, liebenswürdige, nicht über 18 Jahre alte Schwester, und es wird berichtet, die Geschwister hätten zusammen Privatunterricht in der Philosophie genossen, der Jüngling freilich mit wenig Frucht. Das Mädchen verwendete sich für ihren Bruder bei dem Statthalter. Dieser, von ihr bezaubert, versprach ihr vor-

---

\*) Deutsch in den Quellen des Shakespeare von Gächtermeyer u. s. w., Th. I.

erst, ihre Gründe zu erwägen, und erklärte sich dann, a  
 sie nach 3 Tagen wiederkehrte, bereit, ihren Bruder zu b  
 gnadigen, wenn sie ihm gefällig sein wolle; vielleicht nehr  
 er sie dann zum Weibe. Sie weigerte sich anfänglich u  
 verlangte ein förmliches Eheversprechen. Aber auf die Bitt  
 ihres Bruders ergab sie sich. Unmittelbar vorher befaht d  
 Statthalter unter dem Vorwande, die Freilassung des Jün  
 lings anordnen zu wollen, ihn sogleich zu enthaupten. A  
 Morgen, als das Mädchen nach Hause gegangen war, schid  
 er ihr durch den Kerkermeister den Leichnam. Sie verba  
 ihren Schmerz hinter dem Scheine der vollkommensten Kul  
 und ließ den Juriste ihrer Ergebenheit versichern. Sie w  
 entschlossen, ihn zu ermorden, fand es dann aber für ih  
 Sicherheit besser, die Sache dem Kaiser vorzutragen, d  
 sich damals zu Villaco aufhielt. Der Schuldige vertie  
 sich alsbald durch seine Gebehrden und suchte vergebens si  
 herauszuwinden und dann Gnade zu erlangen. Er muß  
 die Klägerin heirathen, und nachher sollte er hingericht  
 werden. Sie selbst jedoch legte Fürbitte für den nunme  
 rigen Gatten ein, und der Schluß ist eine glückliche Ehe. -  
 Giraldi Cinthio brachte die Geschichte auch auf die Bühn

In England fand dieser Stoff schon vor Shakespea  
 einen Bearbeiter an Georg Whetstone, der daraus e  
 Drama in 2 Abtheilungen und 10 Acten, unter dem Titel  
 „Geschichte von Promos und Cassandra“, machte (gedru  
 1578) und dann diese Geschichte noch einmal in Form ein  
 Novelle erzählte (1582 \*). Das Drama ist, wie es schein  
 nie aufgeführt worden; wenigstens war dieß, als die N  
 velle erschien, noch nicht geschehen. Dem Kaiser Maximilian

---

\*) In seinem Heptameron of Civil Discourses, jetzt bei Collier's  
 Shakespeare's Library, Vol. II; das Drama in den Six old play  
 ed. Steevens.

entspricht in diesem Drama der König Corvinus von Ungarn und Böhmen, dem Juriste Lord Promos in Julio, der ein altes Gesetz neu belebt, welches Unzucht bei'm Manne mit Tod, bei'm Weibe mit sonstigem Schimpf bedroht. Ein Liebespaar wird demzufolge verurtheilt, und nun geht es vorerst weiter wie in der italienischen Novelle. Bevor jedoch die Schwester, hier Cassandra mit Namen, sich dem Promos hingibt, schwört er ihr, dem Bruder das Leben zu schenken und sie zu heirathen, und nach dem er sie entehrt, befiehlt er die Hinrichtung. Der Kerkermeister aber hat Erbarmen mit dem jungen Menschen, setzt ihn heimlich in Freiheit und schickt der Schwester den Kopf eines Hingetrichteten. Sie klagt bei'm König. Dieser verflügt sich nach Julio, dem Statthalter scheinbar gewogen, und erläßt dann eine Bekanntmachung, des Inhalts: wer gegen einen Beamten wegen eines Verbrechens zu klagen habe, solle bei ihm, dem Könige selbst, Recht suchen. Es erfolgt dann die Entlarvung, Verurtheilung und Begnadigung des Schuldigen. Die Fürbitte Cassandra's wird durch ihren unter den Zuschauern anwesenden verkleideten Bruder unterstützt, welcher gleichfalls Gnade erhält, unter der Bedingung, daß er seine Geliebte heirathe. — Ein großer Theil des Whetstone'schen Drama's wird von dem Gesindel eingenommen, welches dem Lucio, dem Clown, der Kupplerin u. s. w. bei Shakespeare entspricht. — Whetstone hat, wie man sieht, das Widrige des überkommenen Stoffes etwas gemildert und namentlich den Zug getilgt, daß der junge Mensch getödtet und gleichwohl dessen Schwester Gattin des Statthalters wird. Auch ist das Vergehen des Erstern verringert und nicht mehr eine Gewaltthat. Hingegen die Nachgiebigkeit der Schwester gegen den Statthalter ist geblieben und nur auf sehr zweifelhafte Art dadurch verbessert, daß sich das Mädchen für die Zusammenkunft in Bagenkleider steckt.

Shakespeare hat sich in diesen Milderungen an seinen wahrscheinlich allein von ihm benutzten, englischen Vorgänger angeschlossen und ist darin noch bedeutend weiter gegangen, hauptsächlich durch Unterschiebung der verlassenen Braut des Statthalters an den Platz des von ihm begehrten Mädchens; ferner erspart er der Letztern den Anblick des wenn gleich nur vermeintlichen, Hauptes ihres Bruders und läßt durch dieses Mittel vielmehr den Mächthaber täuschen. Den erbigen Beigeschmack hat doch auch Shakespeare dem Stoffe nicht ganz nehmen können und schwerlich ganz nehmen wollen.

Im Allgemeinen bildet auch in unserm Werke den Mittelpunkt der Handlung ein Mensch, der mit übertriebener Strenge ein Vergehen ahndet, wozu er selbst, in noch viel schuldbarer Weise, fähig ist. Es kommt jedoch — allerdings ohne das mindeste Verdienst von seiner Seite — nicht zur Ausführung seiner Absichten, des Umgangs mit Isabella so wenig als der Hinrichtung ihres Bruders; und auch sonst ist Angelo ein Anderer als Promos. Die Strenge womit er die Gesetze handhabt, ist nicht, wie der davon betroffene Claudio will und wie es bei Promos den Anschein hat, bloße Neuheit im Amt oder Herrschbegierde, sondern eine Strenge, die er grundsätzlich und bisher auch thatsächlich gegen sich selbst geübt hat. Es wird ihm nachher gehörig zu Gemüth geführt, was herauskäme, wenn man auf ihn das Maaß anwenden wollte, das er an Anderen gelegt: aber vorerst mißt er Andere mit dem Maaße, welches er bisher sich selbst gefügt hat. Daß freilich etwas faul ist an dieser personificirten Sittenstrenge, verräth uns schon der Stolz des Mannes auf seinen dahergigen Schein und Ruf, und noch mehr der Mißbrauch, den er schon früher, wenigstens in Einem Falle, von seinen Grundsätzen als einem Vorwand zu einer Schlechtigkeit gemacht hat: er hat seine Braut

verlassen, angeblich weil ihr Ruf gelitten habe, in der That aber, weil die erwartete Mitgift verloren gegangen war. Bei seinen Absichten auf Isabella darf die herrschende Sittenverderbniß doch auch zu seinen Gunsten nicht ganz außer Rechnung gelassen werden; auch es ist kein gemeines Weib, das ihn reizt, sondern ein wirklich ungewöhnlich liebenswürdiges Wesen: „der Teufel fängt den Heiligen mit einer Heiligen“ — nur um so frecher ist es freilich, einer Solchen eine so unheilige Liebe anzutragen, was der Mann beschönigend „ein Sündigen in Liebe zur Tugend“ nennt. Das grausame und wortbrüchige Beharren auf Claudio's Tod ist wenigstens nicht reine Teufelei von Angelo, und soll auch nicht bloß zur Wahrung seines Ansehens dienen, wie im Whetstone'schen Drama, sondern er will sich vor der Rache des jungen Mannes schützen \*). Als endlich die Stunde des Gerichts gekommen ist, bekennt er sich unbedingt der Strafe werth; zwar jetzt nicht bloß das Beste, sondern auch das Klügste; aber die Reue ist Allem nach eine aufrichtige, und es heißt dabei: der Mann ist im Ganzen von Shakespeare etwas gehoben und unjerer Sympathie näher gebracht worden. Um so näher, als er auch übler wekommt als bei Whetstone: für ihn, diesen „Gerechten“, ist die Beschämung eine härtere Strafe, als für Promos, ja die härteste, die ihn treffen kann, und welcher er, zufolge seiner eigenen, im Augenblick gewiß ernstlichen, Erklärung den Tod vorzöge; ferner ist es nicht der neuliche Gegenstand seiner Begierde, sondern die schönöde verstoßene Braut, mit der er die Ehe schließen muß. — Maas für Maas ist Shakespeare's Tartuffe, Angelo ist Tartuffe als Machthaber, ein entlarvter scheinheiliger Puritaner, dem jedoch so viel guter Faden gelassen werden mußte, um seine Ernennung zum

---

\*) IV, 4.

Stellvertreter des Fürsten und seine schließliche Begnadigung erträglich zu machen.

Angelo muß nach der Natur des Hergangs eine regierende Person sein; jedoch nicht Fürst, sondern nur Stellvertreter eines solchen, damit er nachher zur Rechenschaft gezogen werden kann. Warum ist er aber nicht geblieben, wo er in den Quellen ist, Statthalter einer Provinz oder Stadt, sondern an die Spitze des ganzen Staates gestellt worden? Offenbar damit er sich um so sicherer und erhabener fühle und dann auch desto sicherer und tiefer falle, wie er aufrichtig von einer gewissen, wenn auch nur scheinbaren, Höhe herabstürzt. Also muß der eigentliche Fürst sich seiner Würde auf eine Zeit lang begeben. Ein Vorwand für ihn war leicht gefunden: eine Reise in's Ausland, wie Whetstone umgekehrt den Fürsten am Schlusse wirklich herreisen und übrigens seine Absicht dabei gleichfalls zuerst geheim halten läßt. Den wahren Grund des Herzogs zu seinem Rücktritt gab unserm Dichter der Zweck an die Hand, zu welchem er selbst diesen Rücktritt brauchte. Der Fürst muß Platz machen, damit Angelo seine Strenge zeigen kann, wird also seinerseits hieran haben mangeln lassen, und wenn er selbst nun ohne Weiteres anders verfahren wollte, so würde er sich den Vorwurf der Tyrannei zuziehen. Aber der Stellvertreter geradezu Strenge anzubefehlen, geht gleichfalls nicht; denn einmal würde er so dem eben erwähnten Vorwurf doch verfallen, und dann erfordert der ganze Plan des Stückes, daß Angelo freie Hand habe. Diese läßt ihn denn auch der Herzog ausdrücklich in Bezug auf Strenge und Milde. Freilich indem er vorausweiß, welchen Gebrauch jener von der Vollmacht machen wird, so findet der fragliche Vorwurf immer noch Raum, aber wenigstens keinen größern als die Theodiceen mit ihrer Unterscheidung zwischen Vorauswissen und Vorausbestimmen auch in Bezug auf Gott übrig

lassen. Uebrigens hat der Herzog keinen Zweifel an der vorzüglichen Befähigung Angelo's zu dem Posten; auch sein weiser Rathgeber Escalus ist mit ihm darüber einverstanden. Dieß schließt jedoch nicht den Zweifel aus, ob Angelo's Moralität in der Versuchung der Macht sich erproben werde, und die Absicht, bei dieser Gelegenheit darüber in's Klare zu kommen \*), Dieß beides, verbunden mit dem natürlichen Wunsche, den Gang der Dinge mitanzusehen und den rechten Zeitpunkt zum Wiederantritt des Regiments wahrzunehmen, begründet hinlänglich den Entschluß des Herzogs, incognito im Lande zu bleiben. Die Hauptbedeutung dieses Bleibens ist aber wohl, daß der Dichter dadurch in den Augen des Zuschauers das Bedrohliche der Lage mildern wollte, und dasselbe nun hinwieder weiter treiben konnte, als sonst angegangen wäre. Der Herzog ist die göttliche Vorsehung in dem Mikrokosmos unsers Drama's und Angelo (dieser gefallene Engel) der Teufel darin; die erstere Vergleichung drängt sich dem Sünder selbst auf, wie er merkt, daß der Herzog ihn beständig im Auge behalten hat. Eine ähnliche Rolle, wie hier der Herzog, spielt im Kaufmann von Venedig Portia, nicht erst durch ihre thätige Mitwirkung zur Rettung des Antonio, sondern von vornherein durch ihr ganzes Wesen. — Wenn der Herzog gerade als Mönch sich verkleidet, so gewährt dieß den Vortheil, daß er in dieser Eigenschaft durch Stand und Beruf sofort das Vertrauen und den Einfluß besitzt, dessen er zu der Einwirkung auf den Gang der Sache benöthigt ist, wie wir ja Shakespeare auch sonst einen solchen Gebrauch von diesem Stande machen sehen. Und da Kleider nicht bloß Leute machen, sondern auch Leute voraussetzen, so paßte es nun ferner, dem Herzog einen Hang zur Zurückgezogenheit zu

---

\*) I, 4.

geben, welcher dann mit zur Verstärkung des Entschlusses zu dem vorübergehenden Rücktritte, sowie zur Bemäntelung der auffallenden Heimlichkeit der vorgebliehen Abreise dienen konnte. Bei Wethstone ist der Bruder Cassandra's Schlusse als Einsiedler verkleidet; möglich, daß Shakespear daher die Rutte nahm. — Eine gar zu ideale Figur nun aber der Herzog doch nicht. Er hat durch seine früh übergroße Nachsicht das Seinige dazu beigetragen, daß Regierung eines Angelo nöthig wurde, und vielleicht auch dazu, daß derselbe sich wegen der Theilnahme an dem Raube weniger Skrupel machte.

Escalus ist gleichsam der sichtbar bleibende Herzog, dem Angelo zur Mäßigung beigegeben und durch sein contrarrendes Beispiel die einseitige Strenge desselben in helleres Licht setzend. Dem Escalus in untergeordneter Stellung verwandt ist der Kerkermeister. Der Contrast wird überdies von Seiten des Ersteren durch das Alter, von Seiten des Letzteren durch den Beruf verstärkt, indem jenes und die eine gewisse Härte entschuldigen würden.

Claudio ist ein junges Heißblut, dessen Vergehen so verzeihlicher ist, als zum Abschlusse der Ehe eine bloße Förmlichkeit fehlte, die nur darum aufgeschoben wurde, weil es mit der Mitgift von Seiten der Verwandten der Braut noch nicht im Reinen war — während sein Richter, ein unverantwortlicher, seine Braut nach schon angelegter Hochzeit wegen der Mitgift verließ. Die Todeserwartung, in der der Herzog den Claudio bis zum Ende läßt, ist von ihm vermuthlich erzieherisch gemeint: der Jüngling ist ein Freund des Lucio und wird von der Kupplerin gelobt; der Dichter dient sie natürlich, denselben interessanter zu machen.

Isabella ist schon durch ihre beharrliche Abweisung des Angelo eine Andere als Cassandra. Obgleich nun die Veränderung zunächst wohl einfach den Zweck hat, das wider

liche Bild mißbrauchter Schwesterliebe wegzuschaffen, so veranschaulicht und verstärkt unser Dichter nach seiner Art die Befinnung Isabella's noch dadurch, daß er die Jungfrau zur angehenden Nonne macht, dazu einer solchen, welcher die Regeln ihres Klosters noch nicht streng genug sind. Dadurch wird auch, was sie für den Bruder thut, noch verdienstlicher, mehr Selbstüberwindung erfordern. Sie gewinnt dann schließlich auch einen bessern Gatten als Cassandra, nämlich den Herzog selbst anstatt seines unwürdigen Stellvertreters. Sie bilden schon im Voraus, durch die gemeinsame Klosterkleidung, für das Auge ein Paar. Daß der Herzog sie so lang in dem Glauben läßt, ihr Bruder sei wirklich hingerichtet, dürfte mehr in der Rücksicht auf scenische Wirkung als in den Charakteren begründet sein.

Der liebliche Theil des Personals soll im Allgemeinen die Sittenverderbniß, welcher Angelo zu steuern hat, und den Erfolg seiner dahin zielenden Maasregeln veranschaulichen. Gegen die Bordelle und Kerker, wo jene Leute sich aufhalten, bilden die Klöster, wo der Herzog und Isabella verkehren, einen wohlthuenden und malerischen Contrast. — Dem Lucio, der sonst „mit Mädchen den Kiebitz spielt“, ist doch Isabella eine Heilige — in starkem Gegensatz zum Gelüste des „heiligen“ Angelo. Lucio lästert über den Herzog bei ihm selbst und gibt später diese Lasterreden dem Verlästerten, dem vermeintlichen Mönche, Schuld; wer sich selbst im Schmutze wälzt, trägt ja auch weniger Bedenken, ihn Anderen anzuwerfen. Aber den nächsten Anlaß zu diesem Zuge bot dem Dichter ohne Zweifel der naheliegende Reiz, das Incognito des Herzogs auch von dieser spaßhaften Seite zu verwerthen. Das Gegenstück dazu bilden die lobenden Urtheile über ihn im Munde der Isabella und des Escalus, und ein Seitenstück die wegwerfenden Angelo's. Lucio's Strafe besteht darin, daß er eine Dirne, die, trotz seiner

Ab Schwörung, ein Kind von ihm hat, heirathen muß — eine ähnliche Strafe wie die des noch eben erst so hoch auf herabsehenden Angelo. — Der Clown wird für seine Kupplienste zum ~~Weniger~~ ~~degradirt~~ oder promovirt — wie Angelo auf seine Weise in diesen beiden Richtungen thätig ist und ausdrücklich das unerlaubte In=die=Welt=Sehen ei Menschen auf dieselbe Linie stellt mit dem unerlaubten A ber=Welt=Schaffen, um bei dieser Ansicht folgerichtig, w er das Eine sich gestattet, sich auch aus dem Andern k Gewissen mehr zu machen. Im Sinne dieser Zusammen stellung ist endlich auch das Auftreten eines gemeinen M ders in unserm Drama zu verstehen, der, da er stumpf nig und unzurechnungsfähig und, hofft der Herzog, n zu bessern ist, gleichfalls begnadigt wird — zur äußern Demüthigung Angelo's, der sich eines sol chen Genos zu allerlezt versehen hätte.

## 2. Ein Sommernachtstraum. \*)

Der Sommernachtstraum ist eine von Shakespeares früheren Arbeiten. Er erschien im Drucke zuerst 1600 und wird schon 1598 erwähnt. Die Schilderung, welche Titania in dem ersten Gespräch mit Oberon von den durch ihren Zorn verschuldeten Naturplagen macht, paßt auf den Sommer 1584. Es ist daher eine wahrscheinliche Annahme, daß das Stück in diesem Jahre oder dem nächstfolgenden geschrieben ist. Der Dichter hatte sein 30stes Lebensjahr vollendet, wie es zu einem Werke stimmt, welches in so seltenem Maasse jugendlichen Uebermuth mit männlicher Reife vereinigt. Die Sage von Theseus und Hippolyta, ihrem Krieg, ihrer Vermählung

\*) Ein Vortrag.

und ihrer Jagd, die Geschichte von Pyramus und Thisbe, die Vorstellungen von den Elfen und ihrem König Oberon (wenn auch noch nicht der Name Titania für seine Gemahlin), sowie von dem ~~guten Knechte Robin~~ — dieß alles lag unserm Dichter theils bei frühern Poeten, besonders Chaucer, theils in Volksbüchern und im Volksglauben vor. Hingegen die sämtlichen wichtigern Vorgänge unsers Drama's in der Elfen- und Menschenwelt, vor Allem die Liebeshändel der zwei athenischen Paare, und die Verflechtung aller der verschiedenen Begebenheiten in Eine sind, so viel wir wissen, unsers Dichters eigenes Werk.

Aber gerade mit dieser Einheit scheint es nicht weit her zu sein. Wunderbar und cunterbunt genug geht es hier zu, vorgehichtliches Athen und mittelalterlich-germanischer Volksglaube, Cupido mit andern antiken Gottheiten und mit Oberon und Anklänge an die christliche Zeit — Hermia ist bedroht, an Diana's Altar ein Nonnengelübde abzulegen, und die drei Paare scheinen quasi-kirchlich getraut zu werden — Hof- und Stadt- und Waldleben, Menschen und Elfen, Fürsten und Handwerker, Amazonen und Bürgermädchen — und zwischen diesen Personen eine Handlung vorgehend oder vielmehr mehrere Handlungen, die mit einander auf den ersten Blick nichts zu thun haben. Man könnte fast auf den Einfall gerathen, eben durch willkürliche Durcheinanderwürfung der verschiedenartigsten Elemente habe der Dichter dießmal seine Welt schaffen wollen, und je toller dabei dem Leser zu Muth werde, desto besser, desto mehr nach dem Herzen Puck's und seines Dichters. Dabei bliebe uns immer noch der Genuß der vielen schönen Einzelheiten unverkümmert, von welchen ich, absehend für jetzt von den Jedem sogleich einleuchtenden komischen Partieen, nur folgende beispieelsweise herausheben will.

Erstlich eine Stelle in dem Gespräch zwischen Elysand und Hermia, nachdem Theseus seinen ersten, harten Spruch gethan:

(Zu lesen, I, I. „Weh mir! Nach allem, was ich jemals las“ „So schnell verdunkelt sich des Glückes Schein“).

Was gibt es ferner Zierlicheres und Lieblicheres, als die Schilderung vom Leben und Weben der Elfen, wie sie tanzen im Licht des Monds, in Wald und Feld, am Quell mit dem klaren Kieselgrund, am schilfbichten Bach und am Meerestrand. Ihre Königin hat eine Ehrengarde von Schlüpfblumen; die rothen Fleckchen an diesen sind Rubinen, Elfengaben. Einen ihrer dienstbaren Geister finden wir auf dem Wege, Thautropfen zu suchen, um jeder dieser Blumen eine Perle in's Ohr zu hängen. Einmal entsendet Titania einen Theil ihres Gefolges auf den dritten Theil einer Minute so lustige Wesen brauchen auch weniger Zeit zu Allem, unsersgleichen —: die einen, um Raupen in Rosenknospen zu tilgen, die andern, um Krieg zu führen mit Fledermäusen wegen ihrer Flügelhäute, eines trefflichen Stoffes zu Röcken für die kleinen Elfen; noch andere, um die kreischende Gelfern zu halten, welche die zierlichen Wesen bei Nacht anheulen und angloht. Bohnenblüthe, Spinnweb, Motte und Samen müssen den Bienen ihre Honigsäcke leeren und ihre Wabenleine ausrufen, um sie als Kerzchen an den Augen des Johanniskwürmchens anzuzünden; sie fächeln mit Schmetterlingsflügeln die Mondstrahlen von den Augen ihres schickenden Herrn. Schlimm ergeht's den guten Dingen, wenn ihr Königspaar sich zankt; sie schlüpfen dann furchtsam in Eichelnapfchen. — Es drängt sich hier von selbst die Bemerkung auf, daß diese Poesie gelesen werden muß, und genossen und verstanden zu werden. Wer soll denn auf unseren Bühnen diese Diminutivleutchen darstellen? Es ist leid

nicht damit geholfen, daß wir an großen Schauspielern Mangel leiden. Selbst die Shakespeare'sche Zeit und Bühne dürfte die Schwierigkeiten der Aufführung bei diesem Stücke nicht völlig überwunden haben. \*) [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Eine der mit Recht berühmtesten Stellen unsers Werks \*\*) ist die, wo Oberon den Puck mit der Herbeischaffung der Liebesblume beauftragt. Einst habe er, mit dieser Erzählung leitet er seinen Auftrag ein, auf einem Vorgebirg gesessen und eine Sirene auf dem Rücken eines Delfins so herrlich singen hören, daß das wilde Meer dadurch besänftigt wurde und einige Sterne bethört aus ihren Kreisen fuhren. Um dieselbe Zeit habe er den Cupido in voller Rüstung zwischen Mond und Erde fliegen und nach einer im Westen thronenden schönen Bestalin zielen sehen. Der Pfeil habe jedoch in den keuschen Strahlen des feuchten Monnds seine Blut verloren und sei auf ein Blümchen gefallen, vorher milchweiß, jetzt von der Liebeswunde geröthet — die Lieb'-im-Müßig-gang (Stiefmütterchen) —, welche daher die erwähnte Kraft bekommen. Man hat in dieser Stelle eine Anspielung auf die Königin Elisabeth gefunden, und darauf verwiesen, daß im Jahr 1575 bei einem Aufenthalt derselben auf Schloß Kenilworth eine singende Sirene auf einem künstlichen Delfin und durch ein Feuerwerk hervorgebrachte Sterne vorkamen, und ferner daß damals Lord Leicester erfolglos um die Hand seiner Fürstin warb, dann aber seine Liebe der Gräfin Essex

---

\*) Auf die Gefahr hin, mir eine Blöße zu geben, da die Frage vermuthlich längst aufgeworfen ist, ohne daß ich es mit meinem Bischen Shakespeare-Litteratur ausmitteln kann, wünschte ich zu wissen, ob nicht mit dem displeasing play im Epilog zum R. Heinrich IV., 2. Th., der Sommernachtstraum gemeint, und dabei auf die Schlussworte des letztern hindeutet ist.

\*\*) W. L. Delius' Einleitung zu seiner Ausgabe.

zuwandte, auf welche nachher ein Verdacht der Schuld  
 Tode ihres Gemahls fiel; die Gräfin soll die Lieb'-i  
 Müßiggang sein. Die Anspielung auf die jungfräuliche Königin  
 abgesehen von **Lord Leicester**, hat alle Wahrscheinlichkeit  
 sich. Hingegen die übrigen Herbeiziehungen sind gezwungen  
 und sinnstörend — eine natürliche Wundererklärung auf dem  
 poetischen Gebiet, ebenso verfehlt wie so manche auf dem re  
 gösen. So lange wenigstens, als nicht zwingendere Na  
 weisungen gegeben werden, liegt es ungleich näher, das  
 Oberon erzählte Wunder rein dichterisch zu nehmen; u  
 hinwieder je besser dieß gelingt, desto überflüssiger ist and  
 Deutung. Es handelt sich um ein passendes Zaubermit  
 zur Erregung müßiger Liebe. Dafür bot sich jenes Blüme  
 durch seinen Namen an. Die Färbung desselben ließ  
 sodann auf eine erhaltene Liebeswunde deuten. Diese kon  
 nur durch einen Amorspfeil bewirkt sein. Aber das  
 des Liebesgottes sind doch sonst nicht Blumen, sondern  
 Herzen. Er hatte es also wohl auch dießmal auf ein  
 abgesehen, und muß sein Ziel verfehlt haben: das Herz  
 ein für Liebe unempfindliches gewesen. Und hier lag  
 nun doch für einen Engländer jener Zeit nahe genug, an se  
 Königin zu denken, zumal da es auch poetisch angemessen  
 war, den Pfeil, der solche Wunder wirken sollte, schon  
 vorn herein einen ausgesuchten, für kein gewöhnliches  
 bestimmten sein zu lassen. Die Sirene mit ihrer verfüh  
 rischen Wirkung auf Meer und Sterne erfüllt mehrere Zwe  
 Einmal wird Cupido zu seinem großen Streich einen gee  
 neten Zeitpunkt gewählt haben, und welcher konnte be  
 taugen, als einer, wo Himmel und Erde, die ganze Na  
 in Liebesentzündung war! Dann dient die letztere auch  
 Contrast zu dem Verhalten der Bestalin, welcher es doch a  
 am Himmel, in der keuschen Luna, nicht an einer Wund  
 genossin fehlt.

So anziehend aber auch diese und so viele andere Einzelheiten des Stückes sind: anziehender nicht bloß, sondern auch den Namen eines Kunstwerkes in höherem Grade verdienend wäre es doch, wenn seine verschiedenen Theile überdies eine wohl zusammenstimmende Einheit bildeten. Wir wollen und dürfen ihm ebensowenig eine solche Einheit aufdringen, wenn sie fehlt, als sie anzuerkennen und weigern, wenn und wie sie vorhanden ist.

Werfen wir vorerst einen Blick auf die Charaktere. Es sind deren fast keine da in der Weise, wie man sie bei Shakespeare anzutreffen gewohnt ist. Es sind größtentheils mehr nur Typen, Vertreter ganzer Classen von Menschen und andern persönlichen Wesen, als Individuen — denen insoweit allerdings eine Auf- und Ausführung gut zu Statten käme.

Dieser Theseus ist ein gar tapferer Held, wir glauben es gerne und wissen uns sein Bild leicht aus antiker Dichtung zu ergänzen, aber in unserm Stücke sehen wir von seinen Thaten nichts; etwas näher lernen wir ihn kennen in den Eigenschaften eines klugen und menschenfreundlichen Fürsten und eines ritterlichen Hochzeitlers. Wie er, hat auch seine Braut, Hippolyta, den Panzer abgelegt, und gemeinsam erfreuen sie sich jetzt nur noch am Bilde des Kriegs: an der Jagd; und am Bilde tragischer Scenen, besonders wenn es eine Tragödie zum Lachen ist. Dieses Herzogspaar repräsentirt die schöne ruhige Menschlichkeit inmitten und über den Irrungen der Andern, wie denn Theseus auch zur Lösung derselben mitwirkt.

Egens, der Vater der Hermia, läßt sich im Beginn fast an wie ein anderer Capulet oder Brabantio. Als jedoch die Tochter auf ihrer Wahl beharrt, und freilich auch der ihr von ihm bestimmte Bräutigam abtrünnig wird, ist ihm der andere am Ende auch recht; er wendet wenigstens gegen die dießfallige Entscheidung des Theseus nichts ein und

sorgt \*) für die Hofbelustigungen an dem gemeinsamen Feiernabend. — Die beiden Liebhaber sind eben Liebhaber und unterscheiden sich weder von anderen, wie sie gewöhnlich sind, noch von einander viel. Lysander kann edler erscheinen als Demetrius, der die Helena hat sitzen lassen; aber Lysander fällt ja dann gleichfalls von seiner Hermia ab, und zu beiden Lehren Beide zu ihrer ersten Liebe zurück. Allerdings nicht die Untreue Lysander's durch einen Zauber herbeigeführt, aber es fragt sich, ob wir die des Demetrius wesentlich anders anzusehen haben, ob zwischen dem Zauber, welchen Hermia auf Demetrius unmittelbar und ohne Hexerei, und dem, welchen Helena auf Lysander mittelst der Liebesschwärmerin ausübt, ein ernstlicher Unterschied sei. Freilich ist der Schritt des Demetrius ungerechtfertigt, ja unerklärlich, wenn Helena gilt in ganz Athen für ebenso schön als Hermia und von anderweitigen Vorzügen oder Mängeln ist kaum die Rede, sonst wäre vielmehr der Helena der Preis, wenigstens in Betreff der Sanftmuth, zu ertheilen. Wir haben aber eben nach der Absicht des Dichters eine bloße vorübergehende Launenhaftigkeit zu sehen und den fraglichen Wechsel leicht zu nehmen. Es heißt dieses lustige Gewebe zu durchdringen und den Unterschied zwischen beiden Jünglingen nicht waltig übertreiben, wenn man von dem „geraden offenen Lysander“ und dem „heimtückischeren und flatterhaften Demetrius“ redet. Hinwieder dürfen wir es diesem auch nicht hoch anrechnen, daß er den Vater der Hermia auf seiner Seite hat, während Lysander das Recht desselben durch seine Führung zu brechen sucht. Ein diesem äußern Vortheile entsprechendes etwas kühneres Auftreten — auch am Schluß bei der Aufführung von Pyramus und Thisbe, bemerklich ist Alles, wodurch sich Demetrius von seinem Nebenbuhler

\*) In der Folioausgabe.

unterscheidet. Umgekehrt ist ihm, dem Bederen, in Helena die sanftere Frau beschieden; die kleinere und derbere Hermia würde sich vielleicht minder zu solchem beständigen Nachlaufen verstanden haben — auch abgesehen von den längern Weinen, welcher sich Helena rühmt, während Hermia mehr mit den Händen wirksam ist; die Eine mehr zum Laufen, die Andere mehr zum Klauen von der gütigen Mutter Natur begabt. Schon auf der Schule, sagt Helena, war Hermia eine Fächlerin. Beiläufig: eine heitere Vorstellung diese Athener Mädchenschule zur Zeit des Theseus.

Der Chor der Handwerker thut schon in seiner Gesamtheit, abgesehen von den einzelnen Individualitäten, große Wirkung. Diese Leute wollen mit ihrer Komödie ihre Loyalität an den Tag legen, nebenbei aber auch Gunst und Vortheil erndten. Als Zettel vermischt wird, und daher zu fürchten steht, daß nichts aus der Sache werde, so meint Schnock, der Schreiner: „Wenn unser Spiel vor sich gegangen wäre, so wären wir Alle gemachte Leute gewesen.“ Dem Zettel insbesondere, berechnet Klaut, der Bälgenflicker, hätte eine lebenslängliche Pension von 8 Pfennigen täglich nicht fehlen können. Dieser Zettel ist der einzig mögliche Pyramus — „ihr habt“, sagt Squenz, der Zimmermann, „keinen Mann in ganz Athen, außer ihm, der capabel wäre, den Pyramus herauszubringen.“ Sowohl durch leibliche als geistige Vorzüge ist er zu dieser Partie berufen. Es ist nur zu beklagen, daß er nicht zugleich alle übrigen Rollen spielen kann. Seine Passion wäre im Grunde die eines Tyrannen, eines „Crcles“, wie er den Namen Hercules ausspricht. Da jedoch in Pyramus und Theseus keiner vorkommt, so hätte er Lust, anstatt des Wütherichs die Liebhaberin zu übernehmen; es stände ihm dafür eine „terribel feine Stimme“ zu Gebot. Wie dann aber die Rolle des Löwen ausgetheilt wird, so möchte er auch da zugreifen; er würde ihn so fürchterlich

und sanftiglich brüllen, wie man nur wollte. Und wer zweifelt, daß er wirklich alle Rollen gleich gut spielen kann? Nicht mehr als billig ist es daher, daß ihm endlich auch die Rolle des Esels zufällt: es ist, wenn je ein Unterschied gemacht werden kann, die seiner Natur angemessenste, seine Forcerolle. Der Hauptwitz ist dabei nicht, daß ein Mensch über- und unnatürlicher Weise mit einem Eselskopf ausgestattet wird, sondern umgekehrt daß er dadurch in seiner wahren Natur erscheint, welche gerade durch seine gewöhnliche, menschliche Gestalt maskirt ist — ein heiteres Beispiel davon, wie Kunst mehr Wahrheit gibt als die gemeine Anschauung, und die „Poesie philosophischer ist als die Historie.“ Auch Oberon wie er dem Puck befiehlt, dem Zettel den Eselskopf wie abzunehmen, wird sich über die Ausführbarkeit seines Auftrags nicht täuschen: er wird nur meinen, Puck solle ein Meister enteseln so gut als eben möglich. Wir dürfen jedoch nicht übersehen, daß der Dichter seinem Zettel nicht etwa bloß die Intelligenz, sondern auch die ganze Harmlosigkeit und Gutmüthigkeit des Langohrs verlieh. Man würde sich allerdings sehr irren, wenn man in Zettel nur den universellen Bühnen- und Menschendarsteller bewundern wollte: er würde ja die Bühne auch als Director oder Regisseur zur Zierde gereichen. Mit wahrer Genialität versteht er's, die größten scenischen Schwierigkeiten zu überwinden. Es ist unvermeidlich, in Pyramus und Thisbe Blut fließen und ein Löwe anmarschiren — aber wie darf man zarten Damen einen solchen Anblick bieten! zumal da alle diese Künstler ihre Rollen erstaunlich agiren werden, daß man mit allem Rechte glauben wird, die reine Natur vor sich zu haben! Man wird gestehen, die Schwierigkeit ist groß, sehr groß, und jeder Andere außer Zettel, wäre davor zurückgeschreckt. Er aber weiß sich hier Rath. Daß die Meister's nicht gar zu natürlich spielen sollen, dieß kann man ihrem Kunstgewissen nicht zumuthen.

aber die Damen müssen im Voraus durch den Prolog beruhigt, es muß ihnen gesagt werden, daß das Ding ja gar nicht so ernst gemeint sei, daß Pyramus Zettel, der Weber, sei und bleibe, und der Löwe Schnock, der Schreiner, der zu mehrerer Sicherheit auch noch sein Gesicht aus dem Fell herausstrecken mag. Auch das ist von Zettel's Erfindung, daß die Wand und der Mondschein durch Personen dargestellt werden, wenn auch das Letztere auf Grundlage der Sage vom Mann im Mond. Endlich aber mit allen diesen Vorzügen des Leibes und des Geistes verbindet Zettel die großartigste Bescheidenheit und Selbsterkenntniß, die ihn unter Anderm auf die Liebesbetheurungen der Titania sagen läßt, sie habe wenig Grund dazu. Neben oder vielmehr nach Zettel verdienen nur noch etwa Squenz, der Zimmermann, und Schnock, der Schreiner, genannt zu werden. Jener ist das bemooste Haupt der Truppe, der Präses und Rollenvertheiler, dem freilich die besten Gedanken das Factotum Zettel einbläst (den wir hiermit auch noch als Souffleur kennen lernen). Squenz übernimmt die Stelle des Vaters der Thibbe. Dieser tritt nun zwar gar nicht auf; allein es scheinen zum Behuf mehrerer Natürlichkeit oder Großartigkeit, vermuthlich auf Anrathen Zettel's, auch die im Stücke nur erwähnten oder vorausgesetzten Personen besetzt worden zu sein; denn was haben wir davon, wenn eine Person im Drama genannt wird, ohne daß wir sie zu sehen und zu hören bekommen! welche mächtige Nachhülfe für unsere Phantasie liegt in der Gewißheit, daß die Person wenigstens in den Coullissen sitzt! Schnock, der Schreiner, glänzt durch sein künstlerisches Selbstvertrauen, indem er, wie ihm die Löwenzolle übertragen wird, dieselbe schriftlich zu haben wünscht, da er langsam lerne. Indessen, sogar Zettel reicht nicht so weit über die Andern hinaus, daß er mehr als ihr berufenster Stimmführer wäre, wie auch die Liebe zeigt, womit sie an

ihm hängen, und ihr Entsetzen, als sie am Platz ihres beschnittenen Kopfes einen Geselstkopf erblicken — man denke an die Folgen, wenn einer Partei oder einem Verein über eines seiner Häupter ein ähnliches Licht aufgeht!

Die Elfen sind ihrer ganzen Natur nach zu lustige Wesen, als daß sie sich hätten zu eigentlichen Charakteren verdichten lassen. Sie kennen und respectiren wohl auch sittliche Verhältnisse, die der Liebe, Freundschaft und Diensttreue, tun sie sich aber doch auch auf diesem Boden mit einer Leichtigkeit, daß sie weder ein Gesetz noch einen inneren Widerstand gegen dasselbe zu kennen, nichts von Recht und Unrecht zu wissen, aber auch nichts von Bosheit und Verbrechen zu wissen scheinen. Noch der angelegentlichste Theil ihres Daseins ist das Liebesleben, aber auch dieses ist ein so flüchtiges und ätherisches wie ihre Leibesbeschaffenheit, und ebenso auch der leichtesten und auf's Leichteste wieder gut zu machen und Störungen fähig. Ihr Hauptgeschäft sind denn doch jene Künste, die im Mondeschein; selbst das Eifersüchteln zwischen Oberon und Titania sieht fast nur aus wie die gegenseitigen Entfernungen und Wiederannäherungen in einem Contretanz. Im Verkehr mit den Menschen sind diese Wesen wohlwollend, wenn auch zuweilen neckisch. Eigentlichen und unverdienten Schaden fügen sie ihnen doch nur unwillkürlich und Betauern zu, indem nämlich innere Störungen in dem Elfenreich nothwendig auch in der Natur nachtheilig wirken und dadurch auch den Menschen fühlbar werden. Neben dem andern Wichtlein zeigt Oberon trotz seiner Lustigkeit ein wissendes Aplomb. Auch Titania füllt ihren Platz reizend und würdig aus, da ihre Neigung doch nur ganz vorübergehend und nur durch die verhegte Lieb'-im-Müßiggang auf ein niedern Sterblichen abgelenkt wird. Die neckische Seite des Völkchens ist in dem verbeten und dadurch zum Verkehr mit uns geeigneteren Puck concentrirt.

Wenden wir uns von den Personen zu den verschiedenen Begebenheiten, worein das Ganze zerfällt, ja auseinander zu fallen scheint, so sind es deren drei oder sogar vier: die Liebeswirren zwischen ~~den zwei~~ ~~athenischen~~ Paaren, der Zank zwischen Oberon und Titania, die Handwerker-Affaire, und, wenn man will, auch noch die Hochzeitfeier des Theseus mit ihren Zurüstungen. Allein so passend diese Feyer von Anfang an s. z. s. über dem Ganzen schwebt, um letztlich auch die der beiden andern Paare in sich aufzunehmen, so hat sie doch als eine von vorn herein beschlossene und abgethane Sache nicht dieselbe dramatische Bedeutung, wie die andern Hergänge.

Unter diesen nimmt der Handel zwischen dem sich verwirrenden Doppelpaar die erste Stelle ein. Da die Geschichte etwas verwickelt ist, so recapitulire ich mit ein paar Worten: zuerst Demetrius verliebt in Helena und Lysander in Hermia, dann beide Jünglinge in Hermia, dann beide in Helena, und zu guter Letzt wieder, wie im Anfang, Demetrius in Helena und Lysander in Hermia. Die Gefühle und Gemüthsbewegungen, welche hier in's Spiel kommen, sind einfache und allgemein menschliche; auch durch Stand und Sitte, im Verhältniß zu den Elfen sogar durch ihre Natur, stehen uns diese vier Leutchen am nächsten. Zu einem sehr innigen Antheil an ihren Leiden und Freuden will es doch nicht kommen; beschwergen nicht, weil diese bei ihnen selbst nicht tief gehen und jede Befürchtung eines tragischen Endes ausgeschlossen ist, schon darum, weil wir denken müssen, Theseus werde nicht zu seiner Hochzeit zwei Liebende unglücklich machen (gerade bis zu seinem Hochzeittag gibt er im Anfang des Stückes der Hermia Bedenkzeit). So wenig die Drohungen des alten Egeus, als die Untreue des Demetrius oder gar die Wirkungen der Lieb'-im-Müßiggang machen uns bange. Wir sehen in dem ganzen Durcheinander der zwei Paare von Anfang bis zu Ende bloße Launen der Verliebten, ebenso

schnell wieder verfliegend als angeweht. Um jedoch ein  
 Effect zu machen, heben sie sich passend vom Grunde der  
 bestehender Liebesverhältnisse ab und führen eine augenbl  
 liche leichte Bedrohung derselben herbei, wodurch hinwie  
 auch auf diese Verhältnisse der begründete Schein einer n  
 ungewöhnlich tiefen Leidenschaft fällt; die treue Helena  
 zeichnet ihre Liebe ebenso wie die des Demetrius zu Her  
 als eine Irrung. Wir ergöhen uns einfach an dem J  
 den sich Cupido, der Schelm, mit diesen Männlein und We  
 lein macht. Unter denselben Gesichtspunkt stellt sich eigent  
 auch die zwar nicht direct von Cupido bewirkte, aber s  
 stupide Vorliebe des Egeus für den Demetrius. Cupido  
 es auch, von dem das Blümchen, welches den Haupt  
 bewirkt, seine Kraft erhalten hat. Dieses Blümchen n  
 die Entstehung seiner dunkeln Flecken durch einen verirrt  
 Liebespfeil — eine Verirrung, die sich dann gewisserma  
 wiederholt in der Verwechslung der beiden Liebhaber du  
 Puck — dieß nebst dem Namen des Blümchens ist ein n  
 teres Zeugniß dafür, mit welcher Art oder Auffassung  
 Liebe wir es hier zu thun haben. Eben dafür spricht  
 Zug, daß die Blume ihre Kraft doch nur in Elfenhand  
 haben oder nur Elfen darum zu wissen scheinen. I  
 sind eben ihrem Gebahren und ihrer ganzen lustigen Ma  
 nach solcher Stoff, woraus die Liebeslaunen entstehen. I  
 diese einen Menschen anfliegen, er weiß nicht woher, so l  
 sich die Phantasie leicht bereden, dieselben von einer besonde  
 Art Wesen herzuleiten, wie Theseus von der Freude sag

So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;  
 Empfindet sie nur irgend eine Freude,  
 Sie ahndet einen Bringer dieser Freude.

Das Elfenreich unserer Komödie ist nichts Anderes als d  
 zu einer besondern Art von Wesen selbstständigste Liebe  
 phantasie, welcher diese denn vor Allem aus selbst unterworfs

sub. Die Vernarrung der reizendsten Schönen in einen Fesl, ein doch wohl auch in der Wirklichkeit vorkommender Fall, ist nur die grellste Darstellung dessen, um was es sich hier überhaupt handelt, wie Helena einmal sagt:

Dem schlechtesten Ding an Art und an Gehalt  
Reiht Liebe dennoch Ansehn und Gestalt.

- Sie sieht mit dem Gemüth, nicht mit den Augen,  
Und ihr Gemüth kann nie zum Urtheil taugen.  
Drum nennt man ja den Gott der Liebe blind,  
Auch malt man ihn geflügelt und als Kind.

Statt „Gemüth“ wäre vom Uebersetzer besser „Einbildung“ gesagt; und wenn der Dichter diese hier den Augen entgegenstellt, so ist dabei natürlich an wahrhaftige, mit Urtheil gepaarte, Augen zu denken; sonst hat ja die Liebesverblendung gerade in den Augen ihren Hauptsitz, wie es in der „Verlorenen Liebesmühe“ heißt:

Lieb' ist voller Eigensinn und Unart,  
Muthwillig wie ein Kind, abspringend, eitel,  
Erzeugt durch's Aug' und deshalb, gleich dem Auge,  
Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantastien,  
Und wechselt hunt, wie in des Auges Spiegel  
Der Dinge Wechsel schnell vorüberrollt.

An diese Liebes- und Zaubergeschichten schließt sich nun endlich auch die Handwerkerkomödie von Pyramus und Thisbe selbstverständlich an: es ist ja gleichfalls eine Liebesgeschichte, die ernstlich genug sogar mit dem Tode der beiden Liebenden endigt, in dieser Bearbeitung und Aufführung jedoch die eigentliche Komödie unserer Komödie ist.

Es ist, als ob unser Dichter, der in denselben Jahren auch Romeo und Julie schrieb, eingedenk des Platonischen Wortes, daß der ächte Tragiker und der ächte Komiker in Einer Person vereinigt seien, ebendenselben Stoff auch so-

misch erschöpfen wollen. Auch dort zwar ist reiche Romi jedoch der tragischen Wirkung durchaus untergeordnet. A die Leiden des jungen Werther erschienen, erklärte Lessi den Helden für einen christlich verzogenen Schwärmer, u meinte: „Also, lieber Goethe, noch ein Capitelchen zu Schlusse; und je cynischer, desto besser!“ Nun ist zwar R meo kein Werther; gleichwohl könnte auch Romeo, und-zw im Auge des Dichters selbst, seine Ergänzungsfarbe gefe bert haben. Wenn aber die des Sentimentalen das Cynis ist, so löst sich das düstere Nachtstück der Gruft der Capul auf in einen heitern Sommernachtstraum. Auch das Fee wesen kommt dort schon vor, wiewohl, gemäß dem ernste Charakter jenes Drama's, nur vorübergehend und im A fang, sowie auch nur erzählungsweise, in Mercutio's Re von der Königin Mab, die gleichsam Titania und Buck Einer Person ist und mit ihrer kleinen Luftschachtel Nacht durch das Hirn Verliebter fährt, worauf sie von Lie — träumen.

Das Leben ein Traum — ist ein Gedanke, welche Shakespeare, lange vor Calderon, seinem Herzog in „Mac für Mac“ in den Mund legt:

Du hast zu eigen Jugend nicht, noch Alter,  
Rein, nur 'nen Schlaf am Nachmittag,  
Der Beides träumt.

Und nicht bloß von unserm Leben, von uns selbst sagt Bro pero im „Sturm“: „Wir sind solcher Zeug, wie der z Träumen,“ wie schon Pindar gesungen hat: „Eines Schattens Traum ist der Mensch.“ Der Gedanke hat eine tief ernf Seite; doch auch eine possenhafte. Die letztere hat unse Dichter in dem Vorspiel zur „Bezähmung einer Widerspen ftigen“ hervorgekehrt, wo ein Lord sich den Spaf mach eihen betrunkenen Kesselflicker schlafend in andere Umgebun

zu bringen und dann glauben zu lassen, er sei im Grund ein vornehmer Herr und habe 15 Jahre hindurch nur geträumt, daß er Christoph Schlaw, der Kesselflicker, wäre. Näher kommt unserm **Sommernachtstraum** die „Komödie der Irrungen“ in der Scene, wo Antipholus von Syracus, von der Frau seines Zwillingbruders für ihren Mann gehalten, sich fragt, ob er nicht träumend mit ihr vermählt worden sei oder aber jetzt schlafe; sein Sklave ruft aus, das sei das Feenland, sie sprächen mit Kobolden, Gulen und Elfengeister; sie glauben beide sich verwandelt, und zwar der Sklave, wie unser Bettel, in einen richtigen Esel.

Am ausführlichsten aber und heitersten, feinsten, sinnigsten ist jener Gedanke, in besonderer Hinwendung auf das Liebesleben, in unserm **Sommernachtstraum** behandelt. „Die Liebe ein Traum,“ so könnte er gar wohl heißen. Der wirkliche Titel besagt im Wesentlichen dasselbe. Das englische Wort spricht bestimmter von einer Nacht zur Sommermitte und geht auf einen bestimmten Tag, den Johannisstag. Dessenungeachtet möchte ich den Titel: „Ein Johannisnachtstraum“ dem gewöhnlichen nicht vorziehen; denn es kommt nach dem Sinne des Stücks mehr darauf an, daß man an den Sommer, als daß man an einen Johannes erinnert wird. Man müßte denn Beides verbinden und sagen: Ein Sommerjohannisnachtstraum, was doch zu schwerfällig wäre. Eher noch (nach der Analogie von Mittag und Mittwoch): Ein Mittsommernachtstraum, wo nur wieder der Hinweis auf den bestimmten Tag im Deutschen fehlt. Dieser Tag wurde vom Volke festlich und heiter begangen; man glaubte, daß um diese Zeit Geister- und Zaubersput und auch bei den Menschen eine besondere Neigung zu phantastischem Gebahren stattfinde. So sagt in „Was ihr wollt“ Olivia von ihrem närrischen Liebhaber Malvolio: „Das ist ja wahre Mittsommer-Tollheit.“ Ebenso, und zwar gleich-

falls mit Bezug auf Liebe, scherzt Rosalinde in „Wie euch gefällt“: Leander würde noch manches schöne Jahr lebt haben, selbst wenn Hero Konne geworden wäre, wenn es nicht ~~weinev. helpe~~ ~~Mittsommernacht~~ gethan hätte, wo sich im Hellepont baden wollte. Nun denkt sich der Dichter allerdings als die Zeit, worin unser Stück spielt, vielmehr die Frühlingsmitte; denn der jagdfrische Morgen, an welchem Theseus mit Gefolge in den Wald kommt, ist der Montag, welcher in England zur Zeit des Dichters ein ländliches Frühlingsfest gefeiert wurde. Man hat also die Bedeutung des Titels bloß auf die Stimmung des Dichters woraus das Werk hervorgegangen, sowie die Stimmung worin es den Zuschauer versehen soll; auf die besondere Seite, von welcher hier das Liebesleben gefaßt ist, zu ziehen, nicht aber die Handlung selbst auf jenen Tag und die Nachbartage zu verlegen; es wäre freilich gut, wenn die Leute nur an so wenigen und genau bestimmten Tagen von den 365 verrückt wären. Aber nicht bloß durch den Titel sondern auch durch mehrfache Aeußerungen im Stücke selbst ist auf die Beziehung zwischen Liebe und Traum hingedeutet. Es wäre gesucht, wenn wir schon mit den ersten Worten wo Theseus und Hippolyta sich trösten, daß die vier Tage bis zur Hochzeit „sich schnell in Nächte tauchen, und die vier Nächte schnell die Zeit wegträumen werden,“ den Grund accord angeschlagen fänden. Aber „flüchtig wie ein Schatten kurz wie ein Traum“, hören wir nachher Lyfander von der Liebe sagen, wenn gleich zunächst nur wegen der äußeren Gefahren, die ihr drohen. Diese selbst aber, fügt Hermias hinzu, gehören zum Gefolge der Liebe, „ebenso wie Gedanken, Träume, Seufzer, Wünsche, Thränen“. Der Gedanke von Lieb'-im-Müßiggang muß auf sich lafende Augenlid gethan werden, wie auch der Haupttheil des Stückes in der Nacht vorgeht. Daß die durch jenes Mittel erregten Liebe

träume erst mit dem vermeintlichen Erwachen zum Ausbruch kommen, macht die Träumerei nur vollständiger. So meint Lyfander, als ihn Puck in Helena vernarrt gemacht, jetzt erst sei er zur Vernunftstreife gelangt. Dem vermeintlichen Erwachen muß daher ein zweites, wirkliches, folgen; und in Bezug auf dieses sagt Oberon: „Wenn sie erwachen, wird all dieser Trug als ein Traum und leeres Gesicht erscheinen“ — die Erwachten „werden an die Begegnisse dieser Nacht nicht anders zurückdenken, als an die wilde Beunruhigung eines Traumes“. So geschieht es auch: Titania spricht von gehaltenen Gesichtern, und Demetrius und Zettel denken, daß sie wirklich nur geträumt haben, so begreiflich es auch ist, daß jener gleich nach dem Erwachen zweifelt, ob er nicht immer noch schlafe und träume. Bei der Hauptverrichtung, die den Elfen in unserm Drama zugetheilt ist, nämlich Liebesträumereien zu erregen, ist es sehr angemessen, wenn es von ihnen heißt, daß sie „dem Dunkel folgen wie ein Traum“.

Am Ende aber, wem diese ganze Betrachtungsweise nicht gefällt, der mag, so sagen wir mit den Schlusßworten des Puck, sich vorstellen, er selbst habe, während diese Schatten an ihm vorüberzogen, nur geschlummert und geträumt. In Wahrheit haben solche Träume mehr Gehalt und Werth, als das Meiste, was wir im gemeinen Wachen sehen. Die Gesichte der Dichtkunst sind, wenn man will, und wie der nüchterne Theseus anzunehmen geneigt scheint, auch nur Träume, wie die der Verliebten und Verrückten, doch eine andere Species; diejenige, welche, mit der wachsten Besonnenheit verbunden, das Reich der Rüpel und Philister gegenüber dem der Elfen und Geister ernstlich und gründlich geringschätzen läßt, und hierin jede höhere, namentlich auch wissenschaftliche, Lebensbetrachtung auf ihrer Seite hat; denn auch diese ist dem wahrhaft ehrenvollen

Schicksal verfallen, für Träumerei geachtet zu werden von denen, welche auf dem Standpunkt des Webermeisters Zettel vor oder in oder nach seiner Verwandlung, sich befinden.

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,  
Blickt auf zum Himmel, blickt zur Erd' hinab,  
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde  
Von unbekanntem Dingen ausgehert,  
Gestaltet sie des Dichters Ziel, benennt  
Das luft'ge Nichts, und gibt ihm festen Wohnsitz.

---

V.

Miscellen.

1. Troilus und Cressida.

„Dieses Stück steht unter den Shakespeare'schen von jeher und heute noch für die Kritik als ein großes Räthsel da, dessen Lösung noch nicht ausgesprochen ist.“ So der neueste Kritiker, M. Rapp \*). A. W. Schlegel erklärt das Stück für eine durchgeführte Ironie auf die Krone aller Heldenfagen, den trojanischen Krieg, wobei jedoch der Dichter nicht die Ilias, sondern die aus dem Dares Phrygius hergestoffenen Ritterromane vor Augen gehabt habe. Ulrich sagt: „Die Grundidee ist: den tiefen, durchgreifenden Gegensatz der Geistes- und Lebensbildung des (griechischen) Alterthums gegenüber dem neuen Lebensprincipe des Christenthums besonders von der sittlichen Seite her, innerhalb der römischen Weltanschauung, zur Darstellung zu bringen.“ Gervinus vermuthet, Shakespeare habe sich dem Homer nebensüblerisch gegenüberstellen und einen Ruthwillen an ihm üben wollen, findet es aber dabei selbst auffallend, daß der Dich-

---

\*) Studien über das englische Theater, 1862, S. 187. Nicht viel anders, wie ich nachträglich sehe, auch noch der „Realist“ im Morgenblatt.

ter gleichmäßig allen seinen Quellen gegenüber in diesen Stücke jeden engeren Anschluß vermieden; er habe es wesentlich mit dem Stoffe dieses großen Dichtungsthema's zu thun. Nach Rosenkranz wurde Troilus und Cressida „von Shakespeare zu einer großartigen politischen Komödie verarbeitet, worin er den Machiavellismus persiflirt und das durch bloß physische Uebermacht begründete Privilegium der Ritterlichkeit zur Herrschaft vom zweischneidigen Witz des lumpigen Proletariats Therites verspottet ist.“ Kreyßig legt den Hauptnachdruck auf die „mit furchtbarer Wahrheit geschilderte heroische Kokette“, und sieht in unserm Stücke, wie in Antonius und Cleopatra, und Timon, „einen schlagenden Beweis jener tiefen Verstimmung, die aus uns unbekanntem Grund den sich des Dichters gegen das Ende des ersten Jahrzehntes des 17. Jahrhunderts bemächtigte.“ Rapp hält das Drama für ein satyrisches Gedicht, hervorgegangen aus der im Dichter lebendig gewordenen Reaction des germanischen Geistes gegen den griechischen, vor Allem in sittlicher Hinsicht, wiewohl in der liebevollen Ausführung der Partien von welcher das Stück den Namen trägt, das englische, d. h. des Dichters sanguinisches Naturell als dem griechischen völlig geistesverwandt und congenial erscheine und damit die Satyre wieder neutralisirt worden sei.

Ohne mich hier auf eine ausdrückliche Kritik dieser Ansichten einzulassen, erlaube ich mir nur, denselben in Kürze die meinige gegenüberzustellen. Bloß darauf möchte ich im Vorübergehenden hinweisen, daß ich ohne die mißliche Annahme moderner geschichtsphilosophischer oder litterarischer Tendenzen bei dem Dichter auskomme; eine christliche oder germanische Satyre im Besondern würde sich, anstatt allen Nachdruck auf die Liebes- und Ehrenmotive zu legen, wohl eher auf die eigenthümlich Antike und Griechische, besonders das Mythologische, geworfen haben.

Shakespeare hat ganz einfach seinem schaulustigen Publikum auch einmal den trojanischen Krieg und dessen Helben vorführen wollen — ähnlich wie der Dr. Faust des Volksbuchs seinen Studenten einmal die Helena erscheinen läßt. Aber ohne Zweifel war unserm Dichter, der seine ersten Versuche in der Dramatisirung der englischen Kriege längst hinter sich hatte, sogleich klar, daß jener Zweck und der andere, ein gutes Drama zu schaffen, nicht ohne Weiteres zusammen erfüllbar seien. Dem erstern gemäß sehen wir ihn, soweit die engen Schranken eines Bühnenstücks es erlaubten\*), nach einer gewissen übersichtlichen Vollständigkeit in Bezug auf Begebenheiten und Personen streben; wiewohl unmittelbar scenisch nur zwischen den Grenzpunkten der homerischen Erzählung, ohne darum auch sonst vorzugsweise dieser zu folgen. Dem andern, specifisch dramatischen, Zwecke suchte er durch ein Kunstmittel zu genügen, das ihm ohnehin geläufig war: es ließ sich ja dem Krieg eine zweite Handlung, welche in dramatischer Hinsicht die erste sein konnte, begeben. Hierzu eignete sich die Geschichte von Troilus und Cressida nicht bloß durch ihre damalige Bekanntheit und Beliebtheit, sondern auch durch ihre unverkennbare innere Verwandtschaft mit der Kriegsangelegenheit. Um was handelte es sich denn eigentlich vor Troja? „Um einen Hahnrei und eine Hure,“ gibt uns Thersites so deutlich als grob zur Antwort. Etwas von einem Hahnrei ist ja aber auch Troilus, und Cressida ist von innen wie von außen eine zweite Helena. Den Krieg im grellen Lichte dieses Motivs zu zeigen und zu erblicken und damit seine Bedeutung herunterzusehen, dazu trug wohl auch der Patriotismus ein wenig bei, da die Engländer sich für Abkömmlinge der Trojaner hielten. Schon

---

\*) Starting ... to what may be digested in a play, wie der Dichter selbst, im Prolog, sagt.

bei den Griechen war Shakespeare mit dieser Umkehr unserer gewöhnlichen Sympathieen nicht ohne Vorgänge was bei ihm das englische Interesse, das that bei Euripid das athenische, ~~anti-lakedaemonische~~. Das Unrecht der Trojaner, im Besondern des Paris, wird nicht verschwiegen (man höre namentlich, wie Hector davon spricht); aber wird gezeigt, daß auch die Griechen ihren Paris haben, dem die Cressida dem Troilus abjagenden Diomebes. Die That des Paris wird auch ein wenig beschönigt dadurch daß im troischen Kriegsrath angeführt wird (von Troilus sei im Grunde nur Vergeltung für vorangegangenes Unrecht, Helena nur ein guter Ersatz für die von den Griechen gefangen gehaltene alte Schwester des Priamus: es wird jedoch nicht zufällig sein, daß gerade demjenigen, welcher dieses geltend macht und sich überhaupt am eifrigsten für Behaltung der Helena ausspricht, die Rolle des troischen Menelaus zufällt. Eine halb komische Behandlung des Krieges war mit solcher Beleuchtung von selbst gegeben. Einen Reiz dazu bei unserm Dichter finden wir um so begreiflicher wenn wir bedenken, daß auch der erhabenste und rührendste Stoff, wenn er lange genug auf allen Märkten gesungen wird, sich abnutzt. Gleichwohl ist die Komik nur mäßig durchgeführt; offenbar weil sie dem bekannten Stoffe und besonders dem nun einmal nicht gut wegzulassenden und doch ohne allzu große Entstellung, auch nicht komisch verwendbaren Tode Hector's zu viel Eintrag gethan hätte. Theilweise der heitere Eindruck, den die Darstellung auf uns macht, auch kein ganz ebenso vom Dichter beabsichtigter, sondern beruht auf den individuellen und modernen Zügen, worin diese idealen und antiken Figuren hier ausgestattet sind. Es erklärt sich aus dem Bemerkten, daß die Liebe in unserm Stücke, namentlich bei den Belagerern, eine große und nicht auf die beiden Haupthändler beschränkte Rolle spielt. Achill

hält sich vom Kampfe fern, weil er es der Secuba und ihrer von ihm geliebten Tochter Polygena versprochen. Patroclus ist, wenigstens nach der Aussage des Thersites, ein Mädchenjäger; und das selbe Lastermaul macht beide Freunde zu noch schlimmeren Genossen. Von Diomedes ist schon die Rede gewesen. Als Cressida in das griechische Lager kommt, begrüßen sie die versammelten Heerführer mit Küssen; selbst die gute alte Chronis, Nestor mit seinen drei Tropfen Blut, nimmt dieß noch mit, bevor er gänzlich vergilbt und vertrocknet. Dem Verhalten der griechischen Helden in erotischer Hinsicht entspricht die Liederlichkeit, womit sie im Ganzen den Krieg führen, und die Geringseltigkeit der berühmtesten unter ihnen: dieser Ajax ist an Verstand wie an Leibesstärke ein Dase, und die Art, wie Achilles mit seinen Myrmidonen den kampfmüden und wehrlosen Hector tödtet, ist niederträchtig. Neben diesen griechischen Größen kommen die trojanischen, selbst Paris, auffallend gut weg. Nur die hauptsächlich durch Intelligenz berühmten und zu wirken berufenen unter jenen, Ulysses, Nestor und Agamemnon, können Nestor einflößen, welchem jedoch durch ihre geringen Erfolge Abbruch geschieht. Unter solchen Umständen ist das Hervortreten des Thersites in unserm Stücke sehr gerechtfertigt, wie es hinwieder ein deutlicher Fingerzeig für das Verständniß des Lesers ist. Durch diese Beschaffenheit der Belagerer wird nun aber auch das Heldenthum der Trojaner, sogar Hector's, herabgedrückt, weshalb der Dichter wenig dabei verweilt. Auch die tragischen Motive im Ende dieses Helden ließen sich in einem solchen „Krieg um einen Unterrock“ unmöglich ausbeuten. Wie billig, wird man nun die dramatische Hauptwirkung auf der andern Seite, d. h. von der Geschichte zwischen Troilus und Cressida erwarten; und so war's auch wohl vom Dichter gewollt und gemeint. Aber eine an sich so gewöhnliche Geschichte, zwischen an sich so

gewöhnlichen Personen, konnte es, trotz des ihnen zugesellten Kupplergenieß, dem, wie auch immer heruntergebrachte Kriegsbandel nicht zuvorthun.

Unsere Auslegung ist zuletzt von selbst in Kritik übergegangen, und beide lassen sich kürzlich so zusammenfassen: Der Dichter hat den Trojanerkrieg ohne weitere Absicht behandelt, außer der allgemeinen und formellen, den beliebten Stoff bestens für die Bühne herzurichten; und die Eigenthümlichkeit der Auffassung besteht wesentlich nur in der Hervortreibung der im Stoffe selbst gefundenen erotischen Motive, nebst einer gewissen, mehr nationalen als individuellen, Vorliebe für die Trojaner. Von Seiten der Aufführung ist das Stück so geistvoll, als nur je eines Shakespeareschen Werke. Dennoch macht es keinen recht harmonisch-künstlerischen Eindruck. Der erste Fehler ist, daß derjenige Theil des Ganzen, welcher, bei seinem Manne an dramatischer Berinnerlichkeit und Zusammenfassung, hätte eine gewichtige Grundlage bilden konnte (der Krieg), dennoch an Interesse über die dramatische Haupthandlung (zwischen Troilus und Cressida) davonträgt. Der zweite Fehler ist derjenige, welcher es so schwer oder unmöglich macht, zu sagen, ob wir eine Tragödie oder Komödie vor uns haben; es ist eine Tragikomödie in dem bedenklichen Sinne, wonach die beiden Elemente zu keiner freien Entfaltung gediehen sind; der Dichter hat weder der dargestellten Begebenheit eine tragische Theilnahme geschenkt und gewonnen, noch auch die Voltaire'sche Reckheit gehabt, sie ganz in's Komische hineinzuspielen. Nach allem dem scheint mir hier weniger ein unlösbares Räthsel für den Aesthetiker, als eine ungelöste Aufgabe von Seiten des Dichters vorzuliegen.

## 2. Zum Othello und Macbeth.

Ich habe oben geäußert, unser Dichter werde bei seinem Mohren kaum zwischen einem Mauren und einem Neger unterschieden haben. Von dieser Ansicht hat mich auch eine zwischen Gerstäcker und einem Anonymus in der Köln. Zeit., 28. Mai bis 5. Juni 1864, gepflogene Verhandlung, in welcher jener für den Mauren, dieser für den Neger plaidirte, nicht abgebracht. Zu dem heldenmüthigen General in venetianischem Dienst würde geschichtlich ein Maure besser passen; nach IV, 2 ist wirklich Mauritanien Othello's Heimath; auch wird er ein Berber (in Jago's Sprache ein Berberhengst, I, 1) genannt, was dann wieder von Barbar (I, 3) nicht weit ist — und auf einen Barbaren, einen Wildfremden überhaupt, kam es dem Dichter jedenfalls mehr an als auf einen bestimmten Racenmenschen; das Schwarz (black) kann nach dem Sprachgebrauch auch bloß Schwärzlichkeit oder Häßlichkeit bedeuten; selbst der löthschwarze Aaron im Titus Andronicus (III, 2) ist vielleicht mit diesem Prädicat zu sehr angeschwärzt. Andererseits konnte dem Dichter für seinen Zweck, beziehungsweise den des Jago, gerade die größere Häßlichkeit des Negers dienen; und Othello heißt nicht nur schwarz, sondern auch dicklippig (I, 1); jedenfalls gebraucht Shakespeare negro und moor von Einer und derselben Person an der einzigen Stelle seiner Dramen, wo sich der erstere Ausdruck findet, im Kaufmann von Venedig, III, 5: I shall answer that better to the commonwealth than you can the getting up of the negro's belly: the Moor is with child by you, Launcelot. Das Wahrscheinlichste ist also doch, daß dem Dichter ein Wesen vorschwebte, welches sich in keinem unserer ethnographischen Atlasse findet und in Mauritanien oder Guinea ebenso fremd herumgelaufen wäre, als seine Griechen in Hellas, ein Wesen, das eine gewisse Mitte zwischen einem Mauren und einem Neger hält, und

mit einer mehr oder weniger dunkeln Farbe und dicken Lippen und jeder sonstigen wünschenswerthen Häßlichkeit doch eine nicht unedle Gesichtsbildung vereinigt. Der Zuschauer freilich verlangt ein bestimmteres Bild als der Leser, und der Schauspieler muß namentlich hinsichtlich der Farbe seine Wahl treffen. Da wird nun eine leichte dunkle Färbung Alles sein, was von äußerer That nöthig ist. Es ist insonderheit nicht abzusehen, warum für die Darstellung Othello's ein ächter Meger erforderlich oder auch nur sehr passend sein sollte. So wenig als für die des Dogen ein wirklicher Doge. Ein starkes Schwarz, auffallend wulstige Lippen, lange Arme und Beine würden bei diesem Rohre nur störende Accidenzen sein; und sogar das erhebende Bewußtsein, daß Haare und Farbe ächt seien, ist für den Kunstgenuß entbehrlich. Wer Schaum vor dem Mund zeigen will, kann, wie weiland Bergopzomer in solchem Herzenskummer that, Seife in's — Maul nehmen, und nun gewiß den schwarzen Künstler, der sich auf seine natürlichen Mittel beschränken will, noch überbieten. Fra Albridge kann nur bestätigen, was ich gesagt habe; er gab (1854) entschieden mehr des gewöhnlichen Schwarzen, als den Shakespeare'schen, und war daher mehr in anthropologischer Hinsicht interessant als künstlerisch befriedigend.

---

One Michael Cassio, a Florentine,

A fellow almost damn'd in a fair wife. (I, 1).

In Betreff des Florentiners nur noch so viel, daß die obige (S. 56 f.) Deutung im Wesentlichen dieselbe blieb, wenn, nach Tied's jetzt wohl allgemein verlassener Meinung, Cassio II, 1 ein Veroneser genannt wäre, sei's daß Shakespeare ihm mit einer kleinen Nachlässigkeit das eine Mal die eine, das andere Mal die andere Stadt zur Heimath gab, oder daß Jago, wie Tied will, den Florentiner als Schimpf

namen meint. Das Letztere ist aber doppelt unwahrscheinlich, wenn man mit Tiesch den Jago selbst aus Florenz stammen läßt. Es wäre jedoch wunderbar, wenn sämtliche drei militärische Hauptpersonen des Stüds aus einem andern Staate kämen, als dem, welchem sie dienen, wogegen, wie gezeigt, Alles gut zusammenstimmt, wenn wir uns den Jago als eine ächte Venediger Ratte denken. Es spricht für seine venezianische Herkunft auch die Aeußerung III, 3: I know our country disposition well: In Venice they do etc., was freilich in der deutschen Uebersetzung verwischt ist. — Die Auslegungen der zweiten angeführten Zeile gehen hauptsächlich in der Hinsicht auseinander, daß die einen das schöne Weib von einem wirklichen Weibe und zwar Bianca, die andern es von Cassio verstehen. Ersteres z. B. auch Delius; Cassio sei im Begriff, Bianca zu heirathen. Ob aber diese Heirath, die übrigens offenbar nur eine spätere augenblickliche Erfindung Jago's ist (IV, 1), den Cassio zum Lieutenant disqualificiren würde — worauf es nach dem Zusammenhang abgesehen ist —, in den Augen Jago's und Roderigo's namentlich, welchem jener von der angeblichen Braut nur soviel sagt, daß sie ein schönes Weib sei? In den Zusammenhang scheint besser die andere Erklärung zu passen, welche das Weib auf Cassio selbst deutet, und zwar (um nur das Wahrscheinlichste zu berücksichtigen) auf sein unkriegeriſches Aeußere. Gegen diese Deutung werden jedoch (vgl. Lüders, Beiträge zur Erklärung von Sh. Dth., 1863, S. 2 ff.) sprachliche Bedenken erhoben, das eine von dem Ausdruck dann'd in, das andere von dem Shakespeare'schen Sprachgebrauch wife = Gattin hergenommen. Das Letztere nun dürfte weniger in's Gewicht fallen, da Jago den Cassio am Ende ebensogut einem verheiratheten als einem unverheiratheten Weibe ähnlich finden kann. Aber die Stelle zielt auf Cassio's unkriegeriſches Aussehen, ohne ihn mit einem Weibe

zu vergleichen. Was Jago sagen will, ist dieses: Cassio zu weiter nichts als zum Manne eines schönen Weibes tauglich (ganz abgesehen von der Bianca und überhaupt ein bestimmtes Weib): „ein Kerl so gut als schon verdammt einem schönen Weibe“, d. h. von der Natur dazu bestimmt und nur dazu, ein schönes Weib zu freien und in ein solches, nach Jago'scher Ansicht vom lieben Ehestand, seine Verdammniß zu finden. Dieser Sinn der Worte paßt auch gut zu dem nachherigen Plane des Verläumders mit dem Lieutenant und zu dem *framed to make women false* (am Schluß). Es scheint mir nach allem diesen ungeredet fertig, die Stelle für verdorben zu erklären, wie Lüder u. A. thun.

Though other things grow fair against the sun,  
Yet fruits that blossom first will first be ripe. (II, 3).

Diese von Jago zu Roderigo gesprochenen Worte sollen jedenfalls die Unzufriedenheit des Letztern mit dem Gange seiner Sache beschwichtigen; in Bezug auf den näheren Sinn aber sind sie ein Kreuz der Ausleger. Der neueste mir bekannte (Lüders a. a. O. S. 55 ff.) betont die Worte „der Sonne“ und nimmt sie = „nur in der Sonne“. „Dabei obgleich in manchen Fällen fortbauend günstige Umstände erforderlich sind, damit das Ziel erreicht werde, so kannst du dem eben jetzt keine Sonne lächelt, dich doch damit trösten, daß auch bei bewölktem Himmel du die Priorität des Anspruchs voraus hast; gut Ding will Weile haben.“ Abgesehen von dem mir nicht ganz klaren Sinne des erwähnten Vorwurfs habens, ist diese Deutung dem Zusammenhange nicht angemessen. Dieser zufolge will Jago dem Roderigo die gegenwärtigen Umstände als durchaus günstige einreden. „Geht nicht gut?“ hat er unmittelbar vorher gefragt, und sich darauf berufen, daß jener mit einigen von Cassio erwischten Schülern

gen die Absehung desselben erkaufte habe. Diese Schläge sind daher in keinem Falle — was selbst einem Roderigo gegenüber ein zu plumper Lohn wäre — die einzige Blüthe der gehofften Frucht, so richtig auch sonst wohl der von Lüders citirte Sievers Weibes zusammenbringt. Die Antithese in unserer Stelle besteht nicht zwischen günstigen Umständen und ungünstigen, sondern zwischen scheinbar günstigen und wirklich günstigen, zwischen gutem Aussehen und gutem Stande der Angelegenheit; nicht against the sun, sondern fair ist in dem ersten Verse zu betonen. Du scheinst anzunehmen, will Iago sagen, daß die Sonne, indem sie die Früchte reift, ihnen zugleich wie anderen an ihr gedehenden Dingen ein gefälliges Aussehen geben müsse. Aber bedenke, daß es bei Früchten nicht auf die Schönheit, sondern auf die Reife ankommt, und diese um so eher eintritt, je eher sie blühen. Im Stadium des Blühens nun eben befindet sich deine Angelegenheit, da Cassio beseitigt ist. Sogar das Grün und Gelb auf deinem Buckel ist eigentlich ein Frühlings schmuck, ein fühlbares Symbol deiner hoffnungsvollen Lage.

---

O! beware, mylord, of jealousy;  
It is the green-eyed monster which doth mock  
The meat it feeds on. (III, 3).

Ich kann die obige (S. 26) Deutung dieser Worte auch gegen die von Lüders a. a. O. S. 65 ff. vorgezogene nicht aufgeben: „Die Speise des Ungeheuers ist nichts Anderes als eben der Eifersüchtige selbst, an dessen Qualen es sich höhnisch weidet: das Monstrum spielt wie die Raze mit der Maus, vor dem letalen Bisse.“ Mindestens ebenso nöthig, wie vor der Raze, wird es sein, die Maus vor der Vorrathskammer zu warnen, welche jener zur Obhut anvertraut ist. Der Nahrung der Maus entsprechen die Gründe, wovon

sich die Eifersucht unterhält. An sie läßt auch die Gründlichkeit des Scheusals am ehesten denken, welche auf ein krankhaftes Sehen hinweist: die Eifersucht traut ihren Gründen selbst nicht, wie der in der unmittelbaren Fortsetzung unserer Stelle erwähnte innere Zwiespalt dieser Leidenschaft die Vereinigung von Zweifel und Liebe, zeigt. Man vergleiche endlich als Parallele: O, that my husband saw this letter! it would give eternal food to his jealousy. (Die lustigen Weiber von Windsor, II, 1).

Im Macbeth IV, 3 wird dem Macduff gemeldet, daß der Tyrann ihm Frau und Kinder ermorden lassen, worauf

Malcolm:

Sagt euch:

Sagt uns Arznei aus mächt'ger Rache mischen,  
Um dieses Lobesweh zu heilen.

Macduff: Er hat keine Kinder.

Rötischer (Kritiken und dramaturgische Abhandlungen 1859, S. 211 ff.) erklärt das Wort Macduff's so: „Macduff ein Mensch, welcher niemals die Empfindungen eines Vaters gehabt, ist so grausamer That, wie die Ermordung unschuldiger Kinder ist, fähig.“ Ich gehe einig mit Rötischer in der Verwerfung derjenigen Deutung, welche das „Er“ auf Malcolm bezieht, sowie derjenigen, welche den Macduff das Wortes rachdurstig sprechen läßt. Zwar wäre ein vorübergehendes Aufflammen dieser Art selbst bei einem so edlen Manne nicht gerade unnatürlich. Der Zusammenhang legt es aber allerdings näher, uns den Helden vorerst nur von Schmerz erfüllt zu denken. Wenn jedoch Rötischer es als einen Vorzug seiner Erklärung betrachtet, daß danach Macduff gar nicht in seinem Schmerz unterbrochen werde, gar nicht auf Malcolm hinhöre, so ergibt sich wenigstens dem Leser und Hörer die Beziehung der fraglichen Worte auf die nächstvorang

gangenen so von selbst, daß es nicht gerathen scheint, sie ohne Noth aufzugeben. Wir brauchen darum gar nicht den Macduff sich in seinem Schmerz unterbrechen zu lassen; man kann auch im Schmerz antworten. Beides, Schmerz und Antwort, ist verbunden, wenn wir den Helden ausrufen lassen: Was ist doch all das Leid, das ich ihm zufügen könnte, gegen das mir von ihm angethane! Noch genauer aber dem Zusammenhange sich anschmiegend ist folgende Erklärung: Malcolm meint natürlich nur, Macduff solle sich an Macbeth rächen so gut als eben möglich. Dieser aber, in das Gefühl seines Verlusts versunken, kann sich die Rache jetzt noch gar nicht anders vorstellen, als daß sie eine genaue Zurückgabe seines Schmerzes sein müßte; und seine Worte sind die nächste beste Abweisung der erhaltenen Aufforderung: Ach! dein Trost ist ja schon darum nichtig, weil der Wätherich keine Kinder hat!

---

### 3. Die vierzehn Komödien.

„Ein Duzend Worte lang.“

Ich lasse hier in aller Kürze die Shakespeare'schen Komödien Revue passiren mit Rücksicht auf die Frage, ob und in welchem Sinne sich jeder derselben, trotz der Mehrheit der Handlungen, eine innere Einheit zuschreiben lasse. Die Reihenfolge ist die der ersten Gesamtausgabe.

1. Ein edelgestimmter Fürst, durch seinen Bruder vom Thron und aus dem Land gestoßen, weilt seitdem mit seiner Tochter auf einer abgelegenen Insel, wo er eine zauberhafte Herrschaft führt, bis einst der Usurpator mit Genossen an diese Insel verschlagen und nun durch den Bruder zur Vereuung und Wiedergutmachung seiner That gebracht wird, während das Mädchen einen Gatten am Sohne eines der fürstlichen Ge-

fährten findet. — Der Sturm. — Dem Verbrechen des Antonio, der seinen Bruder Prospero vom Throne Mailand's vertrieben hat, folgen innerhalb unseres Drama's ähnliche Versuche von Seiten des mit Jenem verbündeten Sebastian gegen seinen königlichen Bruder von Neapel, sowie von Seiten des Ungesthüms Raliban und seiner kannibalischen Genossen gegen Prospero. Aber diese Versuche gehen schnell und erfolglos vorüber; ihre Bedeutung reicht nicht über die eines Abklings des Grundtons in verwandten Tönen hinaus. Die Liebesgeschichte zwischen Ferdinand und Miranda hat zur Haupthandlung kaum eine nähere Beziehung, als daß sie einen wohlthuenden Gegensatz der reinen unschuldigen Menschlichkeit zu den Unmenschlichkeiten derselben bildet.

2. Ein junger Mann wird seiner Braut und einem Freunde dadurch untreu, daß er diesem die Geliebte abwendig zu machen sucht, wird aber durch Mißerfolg und Beschämung zu seiner Pflicht zurückgeführt, während der Andere durch mannhaftste Betragen auch den bisherigen Widerstand des Vaters seiner Geliebten überwindet. — Die zwei Edelleute von Verona. — Beide Handlungen stehen auf gleicher Höhe des Interesses. Was der Dichter darstellen will, ist eben die contrastirende Handlungsweise der beiden Jünglinge. So protensartig der eine, als Verliebter und Freund, so männlich fest ist der andere; und wie jener dem Freunde die Braut zu rauben sucht, so erringt sich dieser dieselbe wieder im Stande eines eigentlichen Räubers.

3. Ein lustiger alter Sünder wirbt aus Eigennuz gleichzeitig um die Liebe zweier nicht minder aufgeweckten ehrbaren Bürgerfrauen, die ihm Gegenliebe heucheln und ihn, unter Mitwirkung des eifersüchtigen Gatten eines derselben, mit Spott und Schaden ablaufen lassen, während die Tochter der andern zwei von ihren Eltern begünstigte Liebhaber zu Gunsten eines dritten prellt. — Die lustigen Weiber

von Windsor. — In beiden Handlungen fährt ein Freier (oder zwei) zu Gunsten eines andern Mannes (oder zweier) ab. Ein Contrast aber liegt schon darin, daß dort der Freier durch zwei Thewelber, hier die Freier durch ein Mädchen an der Nase geführt werden, womit sofort auch die Charaktere der verschiedenen Personen sich modificiren. Insbesondere ist jenes, die Falstaffade, entschieden die Haupthandlung.

4. Ein sich auf seine äußere Gefeglichkeit und Sitteneinheit sehr viel zu Gute thuernder hochstehender Mann erliegt der geschlechtlichen Versuchung, sobald er die erforderliche Macht in seine Hände bekommt, und muß nun froh sein, die Gnade zu erlangen, die er Andern, scheinbar Schuldigern, in Wahrheit Würdigern, versagt hatte — Naaf für Naaf. — Den dramatischen Hauptcontrast gegen Angelo bildet der junge Claudio, welcher mit dem Tode büßen soll, weil er mit seiner Braut vor der Hochzeit umgegangen ist, die bloß wegen Nichtbereinigung der Mitgift noch nicht hatte stattfinden können. Angelo hätte umgekehrt, als die Hochzeit schon angefezt war, seine Braut verlassen, weil die erwartete Mitgift ausblieb, und erlaubt sich nun ferner die größten Angriffe auf die Unschuld und das Leben Anderer, ganz ähnlich dem Gesindel und den Verbrechern, gegen die er in seiner amtlichen Stellung so streng einschreitet.

5. Zwei Zwillingssrüder werden bald nach ihrer Geburt durch Schiffbruch von einander getrennt; der eine sucht, zum Jüngling herangewachsen, den andern auf und kommt so, ohne es zu wissen, in dessen Stadt; dadurch entsteht, da sich Beide zum Verwechseln ähnlich sehen, die tollste Verwirrung, bis sie endlich zusammentreffen — Komödie der Irrungen. — Dieselbe Geschichte, mit schwächerer Betonung, wiederholt sich zwischen den Skaven der beiden Jünglinge, bloß variiert nach Stand und Situationen, während die Charakteristik sehr zurücktritt; nicht sowohl eine

Neben-, als vielmehr eine Zwillingshandlung. Wie hierin die spasshafte Seite der Hauptbegebenheit, die aus leiblich Aehnlichkeit entstehende Verwicklung, verzweifacht ist, so auch die ernsthaftere und rührendere, die Wiedervereinigung getrennter Familienglieder, dadurch vervielfältigt, daß nicht bloß die Brüder, sondern auch die Eltern des Hauptpaars und die Söhne, der Gatte und die Gattin sich wiederfinden, was indessen alles nur ein nebensächliches Interesse erregt. Auch daß der Vater während des ganzen Stückes in gelinder Todesgefahr schwebt, ist eine bloße, übrigens ganz passende Folie des heitern Hauptvorgangs, ein Hinweis auf den düstern Grund, auf welchem auch wohl ein so oberflächliches Stück Menschenleben spielt.

6. Zwei Liebespaare finden und verbinden sich, von welchen das eine durch bosshafte Verläumdung auf eine Weise getrennt wird, während die zwei andern Personen umgekehrt dadurch zusammenkommen, daß man jede von ihnen glaubhaft macht, die andere sei in sie verliebt — Viel Lärm und Nichts. — Zwei Handlungen, die so genau contrastiren und zusammenpassen, wie Schraube und Schraubenmutter. Zwei Paare, von denen endlich jedes Eins wird, so unwahrscheinlich dies eine Zeit lang gewesen; aber während bei dem einen äußere Anstiftung diese Unwahrscheinlichkeit bewirkt, so liegt sie bei dem andern in den Personen selbst, die bisher nur in dem Gefallen an gegenseitiger Neckerrei und in der Abneigung gegen die Ehe zusammenstimmt. Dort geschieht Alles, um ein schon vorhandenes Liebesverhältniß aufzulösen, hier, um eines zu knüpfen. Um die Stiftung der beiden Ehen bemüht sich vorzüglich der fürstliche Freund der beiden Liebhaber, um die Vereitlung der einen dessen schuftiger Bastardbruder. Am Ende aber möchte man doch fragen: Woher der Lärm? Ein Hans und eine Grete, eine Grete und ein Hans haben einander gefunden, wie dieses sonst ohne solch

Weitläufigkeiten und Widerwärtigkeiten geschieht: der Lärm war um nichts.

7. Einige junge Männer brechen durch Liebe ein übereiltes asketisches Gelübde ebensovrasch, als sie es eingegangen sind, und müssen nun auf Verlangen ihrer Geliebten die Richtigkeit ihrer zweiten Sinnesänderung durch eine jenem Gelübde angemessene Probezeit bewähren, ehe sie an's Ziel ihrer Wünsche gelangen -- Verlorne Liebesmühe. — Es ereignet sich hier Eine und dieselbe Begebenheit zwischen den vier Paaren, ohne beträchtliche Abwandlung durch die Charaktere der einzelnen Personen, unter welchen auch Biron und Rosaline nur durch Humor, nicht durch Handlungen oder Schicksale hervortreten. Derselbe Hergang wiederholt sich, nur massiver, auch zwischen einigen derber komischen Nebenfiguren, gelehrten und andern Narren, mit besonderer parodischer Beziehung auf die Studirwuth der vier jungen Herrn.

8. Wie durch den Zauber eines Traums werden einige Liebespaare irreführt; es folgt jedoch dem Traum ein frohliches Erwachen, der kurz währenden Trennung um so beglückendere Wiedervereinigung; was sich als Tragödie ankündigte, gestaltet sich komisch — Ein Sommernachts Traum. — Die Hochzeitfeier von Theseus und Hippolyta ist der schöne Rahmen des Gemäldes; diese Zwei haben den Zwist (wirklichen Krieg) schon hinter sich; was sie trennt, sind nur noch die paar Tage bis zur Hochzeit. Hingegen die beiden bürgerlichen Paare kommen auf eine Weile auseinander, aber ebenso schnell und leicht wieder zusammen. Ein beruhigendes Seitenstück dazu bilden die ungefährlichen Eifersüchteleien zwischen Oberon und Titania. Die schauspielernden Handwerker liefern den komisch schnarrenden Baß zu dem Elfengezirp und damit das andere Extrem neben der von dem Doppelpaar vertretenen und auch durch diese Verdoppelung stärker betonten Mitte.

9. Unter mehreren Freiern um eine liebenswürdige Schöne siegt derjenige, welcher sich am wenigsten vom bloßen Schein blenden läßt; dergleichen macht ein Wucherer, der mit scheinbarem Recht und anderm guten Schein einem wackern Kaufmann an's Leben will, die Erfahrung, daß auf bloßen Schein schlechter Verlaß ist, er fällt in die dem Andern gegrabene Grube selbst hinein — Der Kaufmann von Venedig — Nicht bloß die Prinzen von Marocco und Arragon für Scheinmenschen, sondern auch Shylock ist einer und zwar ein verstedterer, vielseitigerer, gefährlicherer, — ein böser Hanwurft — der unter der Außenseite von Redlichkeit, Dienstfertigkeit und Frömmigkeit dem Mitmenschen nach Eigenthum und Leben trachtet. Dagegen setzen sich Bassanio, Antonio und Portia, die beiden Erstern (sammt Freund Gratiano) nur zu sehr, über allen bloßen Schein weg. Hiervon wieder will unsere Komödie, aus ihrem besondern Gesichtspunkt, selbst Jessica und Lancelot nicht als Solche betrachten wissen, die durch ihr Davonlaufen (beziehungsweise Mord nehmen) dem Alten ein wahrhaftiges Unrecht zufügen. In pragmatischer Hinsicht ist die Liebesgeschichte der Haupthandlung dieser Vorzug wird aber durch unsern Antheil an dem Rechtshandel nahezu ausgeglichen und, auch ohne daß man dem Juden tragisch nimmt, durch die bloße Kunst der Charakteristik leicht sogar überwogen.

10. Ein Fürst, durch seinen Bruder vom Thron gestürzt und verbannt, führt mit seinen Freunden ein der Genüß

---

\*) Darunter natürlich zunächst nicht die Verpflichtung, die Antonio dem Juden ausgestellt hat, verstanden, wenn gleich man sich das Wortspiel als einen Ersatz für so manche andere, die durch die Uebersetzung verloren gehen, gefallen lassen kann. — Vgl. zum Obigen meine Schrift: Shakespeare's Kaufmann von Venedig, Bern, 1855.

aber auch der Uebel des Hofes lediges, der Natur und den natürlichen menschlichen Regungen offenes, idyllisches Waldleben, dessen Hauptfiguren ein Liebespaar, eine Tochter des verbannten Herzogs und ein gleichfalls von seinem Bruder verdrängter junger Edelmann, bis endlich auch die beiden Uebelthäter nach dem Walde ziehen und nun Alles wieder gut gemacht wird — Wie es euch gefällt. — D. h. — so ließe sich der Titel aus dem Stücke selbst heraus erklären \*) — wie du, verehrungswürdigstes Publicum, es gern hast, indem du da Hof- und Landleute, mit ein wenig Phantasie sogar wilde Thiere, Residenz- und Waldleben, Staatshandel und Idylle, Verrath und Treue, Mordlust und Liebeschwärmerci, Alles mit einander für deinen Schilling bekommst. Doch ist auch hier nicht der Wald vor den Bäumen zu übersehen — der wirkliche Wald der Ardennen: es ist eine Waldcur für Hofleute, die zum Glück mit heutigen Bad- oder Luftcuren das gemein hat, daß viele Gefunde dabei sind. So vor Allen Orlando und Rosalinde, für welche beide die Cur keine andere Bedeutung hat, als ihre Liebe auf die lieblichste Weise zur Erscheinung und Reife zu bringen, während das vorübergehend Bedenkliche ihrer Lage den Alles, selbst die Liebe noch, verschönenden Götterfunken des Humors hervorlockt. Daneben der Contrast der bloßen lieben Natur in dem Schäferpärchen, und die heitere Parodie des idyllischen Hoflebens in der Heirath des Narren mit einem Landmädchen,

---

\*) Vermuthlich jedoch beabsichtigte der Dichter eine bloße freundliche Anspielung auf eine Stelle im Vorwort der Rosalinde von Thomas Lodge, woraus unser Drama geschöpft ist: If you like it, so; and yet I will bee yours in duetie, if you be mine in favour. Der Roman hatte gefallen, unser Dichter konnte also statt If you like it sagen: As you like it.

während der Blafirte (Jacques) auch der frischesten Natur seine eigene Farbe antränfelt.

11. Ein unbändiges Mädchen findet seinen Meister an einem Manne, der sie, unter dem Anschein bloßer Liebe und zartester Fürsorge, in ihrer eigenen Manier und mit männlicher Uebertreibung derselben behandelt und dadurch schließlich zu einem Muster weiblicher Unterwürfigkeit sogar für sanfte Geschöpfe macht — Zähmung einer Widerspenstigen. — An der Schwester der Bezähmten (und noch einer Frau) erleben wir das Gegenstück dazu, das Widerspenstigerwerden einer sonst Zahmen. Doch erst am Schlusse tritt dieß hervor und ist nur zur Hervorhebung jenes Hauptergebnisses durch Contrast bestimmt. Auch findet das Widerspenstigerwerden nur beziehungsweise Statt: die ursprünglich Widerspenstige ist so zahm geworden, daß neben ihr nun sogar eine im Grund Zahme oder vielmehr (worauf auch die Verdopplung hinweist) das gewöhnliche Weib widerspenstig erscheint — also bloß nach einer „zufälligen Ansicht“. Auch schon die Gewinnung der beiden Schwestern bildet den hübschen Contrast, daß die widerspenstige, als der rechte Mann erscheint, ihm ohne Weiteres zufällt, während die zahme, nach Art gewöhnlicher Mädchen, erst durch allerlei Brimborium zugerichtet werden muß, womit das Gewirr der Ränke und Verkleidungen in diesem Stücke zusammenhängt.

12. Eine Jungfrau verliebt sich über ihren Stand und weiß sich die Hand des Geliebten durch königlichen Befehl zu verschaffen, muß dann aber allerlei Ungemach erdulden und neue List anwenden, um von dem Gatten Erwidrerung ihrer treuen Liebe zu erlangen — Ende gut Alles gut. — Neben dieser Hauptbegebenheit laufen zwei andere her: ein Krieg in Italien und die Entlarbung des feigen Barolles. Jener, nur kurz berührt, ist bloße unentbehr-

liche Voraussetzung der kriegerischen Laufbahn Bertram's, durch welche er seiner Frau entrinnt. Die andere Geschichte dagegen erhebt sich durch Selbstständigkeit und Ausführlichkeit zum Rang einer wirklichen Nebenhandlung, und zwar einer ziemlich episodischen. Doch hat sie wenigstens eine gewisse Bedeutung für die Charakteristik des Helden: wie dieser im einen Falle eine Person von sich stößt, die seiner vollen Liebe werth ist, und ihr sogar eine Dirne vorzieht, womit und wobei (durch die Verschwendung des alten Rings) er seinem Adel weit mehr vergibt, als er durch sofortige Heimführung seines Weibes gethan hätte, so wirft er im andern Falle sein Vertrauen an den Unwürdigsten weg. Insofern kann man denn auch beide Handlungen in der Weise contrastiren, daß man sagt, in der ersten sei es darum zu thun, den Helden zu seinem treuen Weibe zurück-, in der zweiten darum, ihn von einem falschen Freunde abzubringen.

13. Ein Mädchen tritt, männlich verkleidet, in den Dienst eines Herzogs und verliebt sich in ihn, der eine Andere liebt, aber von dieser verschmäht wird; diese Andere hinwieder verliebt sich in jene und vermählt sich schließlich mit dem ihr täuschend ähnlichen Zwillingbruder, worauf auch das erstere Paar einig wird — Dreikönigsabend oder Was ihr wollt. — Der Herzog zwar und seine ursprüngliche Geliebte bekommen nicht, was sie (zuerst) wollen, aber einen Ersatz, mit dem sie zufrieden sind. Olivia wird ihr Trauer- und Nonnengelübde ebenso leicht los, als der Herzog seine hoffnungslose Liebe zu ihr. Man kann auch wohl von Einer Handlung reden und diese in der An gelegenheit der beiden Genannten sehen, welche letztlich auf die Art Eins werden, daß sich zwischen sie die beiden Geschwister, verbindend zugleich und trennend, einschoben. Es ist hiermit das Räthsel gelöst, wie die alte und doch immer

neue Geschichte einmal passiren kann, ohne daß das Herz entzwei bricht. Die zwei lustigen lumpigen Junter, der professionelle Narr und der wirkliche: Malvolio, diese Nacht-eule unter den heitern Vögeln, die drei Ersteren noch durch die nöthige Weiberlist (Maria's) verstärkt, sind mit einander der passendste Hausstand unserer Dame in Trauer, die, wie man die Hand umkehrt, zur Dame im Hochzeitleid wird. Und wie die Herrin, so der Knecht: neben der Liebe Olivia's, wie auch des Herzogs, die sich so leicht eine Ablenkung gefallen läßt, eine ebenso grundlose Einbildung, geliebt zu werden.

14. Ein König, durch plötzlich angeflogene, dann aber eigensinnig festgehaltene Eifersucht verblindet, beraubt sich auf lange Jahre seiner treuen Gattin, welche dem alsbald reuig Gewordenen, sie aber für todt Haltenden, endlich wie durch ein Wunder zurückgegeben wird, während eine allem Anschein nach glücklichere Ehe zwischen ihrer Tochter und dem Sohne des beargwohnten Fürsten aufblüht — Ein Wintermärchen. — Die Liebe zwischen den beiden jungen Leuten steht hier in näherem Bezug zur Haupthandlung, als im Sturm, da auch diese sich hier um Liebe dreht, und ist ein Ersatz, welcher den Eltern für das verschmerzte eigene Jugendglück wird. Mit dem starken Zeiteinschnitt ist eine Halbierung des Werkes gegeben, die ihr Bedenkliches hat, so reichlich man auch dafür entschädigt wird, und so gern man Shakespeare gelegentlich einmal über dramatischer Roman- und Idyllendichtung betrifft.

Es ist besonders eine Stelle in Vischer's Aesthetik\*), was mich zu diesem Artikelchen angeregt hat, um so mehr, als ich Grund habe, anzunehmen, daß dieselbe auf eine

---

\*) III., 1396 f.

frühere Arbeit von mir Bezug nimmt: „Shakespeare liebt diese Compositionsweise (Doppelhandlungen) namentlich in der Komödie; hier verkittet er durch Ineinandergreifen der einzelnen Handlungen und durch Contraste fest und täuschend die zwei Bestandtheile, aber doch nur pragmatisch, nicht wahrhaft innerlich; die Bemühungen, im Kaufmann von Venedig, im Sommernachtstraum, in der gezähmten Reiferin eine organisch herrschende Einheit aufzuzeigen, werden gegen das Zugeständniß vertauscht werden müssen, daß der Dichter es im Lustspiele leichter nahm, als in der Tragödie. Der Kitt gleicht jenem Kalle alten Mauerwerks, der so fest ist, daß eher die Steine brechen, als die Fugen sich lösen lassen, ist aber doch nur Kitt“. Ich schmeichle mir nicht, eine innere Einheit jeder Shakespeare'schen Komödie in dem strengen Sinne, wie sie hier genommen zu sein scheint, nachgewiesen zu haben. So viel jedoch dürfte aus dem Obigen hervorgehen, daß die Verbindung zwischen den zwei oder mehreren hervorragenderen Handlungen in allen diesen Stücken eine mehr als bloß pragmatische ist, und die Contraste wie auch Aehnlichkeiten zwischen denselben überall mehr oder weniger durchgreifende, auf das Ganze der Handlungen sich erstreckende, sind. Ob nun wirklich in den Tragödien eine innere Einheit in anderem Sinn als in diesem nachweisbar ist? Allerdings aber ist dieselbe nicht in jedem Drama, auch nicht in den Komödien, bei welchen wir hier stehen bleiben, eine gleich strenge und überhaupt durchaus gleichartige: sie ist bald tiefer, bald oberflächlicher; bald beruht sie mehr auf Verwandtschaft, bald mehr auf Entgegensetzung (innerhalb gemeinsamer Sphäre); bald auch haben wir eine entschiedene Haupthandlung, bald einen wahren Parallelismus zweier oder mehrerer Handlungen.

---

## VI.

### Ueber den gegenwärtigen Stand der Hamlet-Frage.

---

Daß Shakespeare in seiner tiefsinnigsten Tragödie habe schildern wollen: „eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist“, dieser Goethe'sche Satz wird auf's Neue angefochten in zwei Schriften, welche mir so eben in die Hand kommen; die eine schon längst in verdientem Ansehen stehend, jetzt in zweiter erweiterter Auflage erschienen: G. Rümelin, Shakespearestudien, Stuttgart 1874; die andere: R. Werder, Vorlesungen über Hamlet an der Universität Berlin, Preuß. Jahrb., November 1873 und folgende Hefte. Ich gedenke hier die Ansichten dieser Kritiker über unsere Tragödie einer Beurtheilung (die des ersten einer zweimaligen) zu unterziehen und damit zugleich meine eigene Deutung nach 9 Jahren wieder einmal an fremden zu erproben. In beiden Beziehungen glaube ich, so unvollständig ich die Hamlet-Litteratur der letzten Jahre auch kenne, doch eine glückliche Auswahl getroffen zu haben, da die genannten Arbeiten ohne Zweifel jede in ihrer Art hervorragten und zudem, trotz der erwähnten Uebereinstimmung, entgegengesetzte Standpunkte vertreten. Der Verfasser der einen ist das anerkannte Haupt der neuen Antishakespeareanen; der der

andern, nach dessen Messung das Innere Shakespeare's „größer ist, als das aller übrigen Dramatiker zusammengenommen“, wird den Shakespearomanen beigezählt werden. Ich bin vor diesem Schicksal ~~gleichfalls nicht sicher~~, wiewohl ich mich für einen bloßen Shakespearophilen halte und mich auch mit den Antishakespearomanen befreunden kann, wenn und soweit sie für die Ebenbürtigkeit unseres deutschen Dichtersfürsten mit dem britischen streiten, und nur Gegner derer sind, die für Shakespeare wüthen, nicht Gegner, die wider Shakespeare selbst wüthen. Man sollte diesen Unterschied auch durch die Schreibart ausdrücken: Anti-Shakespearomanie und Antishakespearo-Manie. Obgleich ich nun aber auch im Folgenden unter dem Goethe'schen Banner kämpfen und den vorangestellten Satz vertheidigen werde, so kann ich die Ansicht Goethe's dennoch nicht in allen Theilen vertreten, und will daher für's Erste meine Abweichung von derselben angeben, welche auf die nähere Bestimmung jenes Satzes sich bezieht.

---

### I. Der Fehler des Helden (Goethe).

Goethe nimmt an, daß Hamlet der ihm auferlegten That darum nicht gewachsen sei, weil es ihm trotz aller Vorzüge an der sinnlichen Stärke fehle, die den Helden macht, und schildert ihn überhaupt oder läßt ihn vielmehr durch seinen Helden, der den Prinzen auf der Bühne darstellt, beinahe so schildern, als hätte Shakespeare diesen jenem auf den Leib geschrieben. Diese Auffassung ist wegen ihrer Unvereinbarkeit mit dem wirklichen Verhalten Hamlet's ziemlich allgemein von den Kritikern verlassen worden. Wohl die meisten haben ihm gröbere Fehler nachgesagt und sind dabei

in Uebertreibungen gerathen, die man jetzt gleichfalls als zurückgewiesen betrachten darf. Andere haben seine von Goethe anerkannte hohe Idealität, sittliche wie intellectuelle, unbeanstandet gelassen, aber einen verhängnißvollen Ueberschuß der beschaulichen Kräfte über die praktischen, der Reflexion über die Naturkraft oder dgl. bei ihm gesehen, wenn sie auch die letzte Seite nicht ebenso schwach vertreten fanden, wie Goethe. Mir selbst endlich schien und scheint hier nicht ein quantitatives, sondern ein qualitatives Mißverhältniß, nicht ein absolutes oder relatives Zuviel oder Zuwenig des einen oder andern der beiden Elemente, Naturkraft und Intelligenz oder „Blut“ und „Urtheil“, wie ich sie, mit dem Dichter selbst (III, 3), genannt habe, sondern ein Mangel an ihrer rechten Zusammenfügung oder „guten Mischung“ vorzuliegen. Ich will mich bemühen, diese Auffassung noch etwas annehmbarer zu machen, nachdem mich darin unter Anderm eine so werthvolle Zustimmung, wie die Wischer's in seiner Kritik Rümelin's, bestärkt hat. Da es jedoch keines neuen Nachweises dafür bedürfen wird, daß der Held jedes der beiden Elemente für sich betrachtet in hohem Maaß besitzt, so beschränke ich mich auf das Räthsel, daß er mit ihnen und zwar besonders mit dem „Blut“, von welchem man ja die That zunächst erwarten muß, nichts Besseres ausgerichtet.

Es ist eine Erfahrung, welche sich wohl schon manchem meiner Leser, wenn auch nicht jedem mit derselben Lebhaftigkeit, aufgedrungen hat: daß wir zuweilen in einem uns stark in Anspruch nehmenden Gespräche, wenn uns ein Einwurf, namentlich ein tief gehender, unsere ganze Lebens- und Weltansicht angreifender, entgegentritt, zwar nicht um eine Antwort verlegen sind, aber dieselbe nicht von der Zunge bringen, eben darum nicht, weil wir davon zu voll sind. Die Be-

deutung der Sache drückt so mächtig auf unser ganzes Wesen, daß wir uns außer Stand finden, die Last gehörig zu vertheilen und unsere innere Erregung in gewohnter zweckgemäßer Weise auf die Sprachwerkzeuge zu übertragen. Etwas Aehnliches kommt auch im handelnden Leben vor, und das dichterische Muster eines Menschen, der „nichts sagen kann“, ist auf diesem Gebiete Hamlet. Der Gedanke an diese Schwäche und deren Gefahren erfüllt unser Drama so ganz und gar, daß er aus dessen tiefem Grunde auch da heraufquillt, wo weder Hamlet geradezu von sich selbst, noch eine andere Person von ihm redet. So in der Ermordung Gonzago's:

Wo Leidenschaft den Vorsatz hingewendet,  
Entgeht das Ziel uns, wann sie selber endet,

und in der Unterredung des Königs mit Laertes:

Güte, die vollblütig wird, erstirbt  
Im eig'nen Allzuviel —

man lese aber die beiden ausführlichen Stellen ganz nach. Zum Beweise, daß dieselbe Erscheinung das Nachsinnen unseres Dichters auch sonst beschäftigte, habe ich mich auf das 23. Sonett berufen:

Ein wild Geschöpf, von Wuth zu sehr gefüllt,  
Die überstark die eig'ne Kraft ihm schwächt,

und auf die Stelle im König Richard II.:

Das wilde, wüste Brausen kann nicht dauern,  
Denn heft'ge Feuer brennen bald sich aus;  
Ein sanfter Schau'r hält an, ein Wetter nicht;  
Wer frühe spornt, ermüdet früh sein Pferd,  
Und Speis' ersticht den, der zu hastig speist.

Nicht nur ist, so lange der bezeichnete Zustand dauert, keine Ueberlegung und kein besonnenes Thun möglich, sondern durch solche geistige Kraftvergeudung und Vormegnahme wird die Lösung der Aufgabe auch für die nachfolgende Zeit erschwert.

Als bald wie Hamlet sein großes „Stichwort“ übernommen hat, ist er auf das Leidenschaftlichste davon ergriffen, und die That würde ohne Weiteres geschehen, wenn das Glück ihm gleichzeitig mit einem solchen Wellenberge der innern Erregung, wie z. B. in der großen Scene mit der Mutter einer wiederkehrt, auch die äußern Umstände zu dem Erfolge bereit legte. Allein die Herbeischaffung dieser Umstände, und zwar der möglichst passenden, gehört selbst mit zu seiner Obliegenheit; und so wird die „Passion“ bald rein innerlich vertoben, bald in zweckloser, wo nicht sogar zweckwidriger, Weise ausbrechen; selbst wo sie zu Thaten und zwar in der Richtung des Zieles führt, wird es nur eine Reihe vereinzelter Stöße sein, während sie in ein Continuum zusammenfließen und ein einheitliches, von Stufe zu Stufe fortrückendes Ganzes bilden sollten. Dazwischen werden Zeiten der Erschlaffung eintreten; und selbst die größte Gunst der Gelegenheit, wenn sie nicht mit einem Augenblicke geistiger Bereitschaft zusammentrifft, wird ungenützt vorübergehen. Je länger desto mehr wird daher der Held an sich selbst verzweifeln und von dem Zufall oder, seitdem er sich völlig in der Ueberzeugung befestigt hat, daß die That eine von einer höhern Macht gewollte sei, von der Vorsehung das Beste hoffen. Das Rechte wäre, daß der überreiche, aber zu Zeiten aussehende, innere Quell „gefaßt“ und in das Bett eines zweckmäßig abfließenden Handelns geleitet würde. Und ein solches Handeln würde erfordern, daß auch das Denken sich in den gehorsamen Dienst des Zweckes stellte. Sonst wird dieses auch seinerseits „schimmeln“, d. h. ohne die verhoffte Frucht für die Aufgabe bleiben; bald wird es zur Unzeit von ihr abschweifen, bald dieselbe mit verderblicher Weit-sichtigkeit über den Bedarf hinaus verfolgen, so entschieden es sich ihr auch, wenigstens in dem vorliegenden Falle, immer

wieder zuwendet und das Seine dazu beiträgt, sie in ihrer vollen Bedeutung und nach ihren verschiedenen Seiten (nur zu vielen) dem Helden gegenwärtig zu erhalten. Die Aufgabe wird von seinem Urtheil auf's Beste erkannt und anerkannt und setzt sein Blut in die heftigste Wallung: aber die Beiden sollten sich auch zur Ausführung der Werke, das natürlich nicht in dem bloßen Degenstoße besteht, mit einander verschwören, zu einem stetigen, planfesten Wollen und Handeln zusammentreten; es wäre gegenseitige Anpassung, Beschränkung und Ergänzung, kurz jene „gute Mischung“ der beiden Elemente nöthig, die an und für sich aus einander streben. Hamlet hat fechten und wohl auch reiten, aber nicht dieses Zwiagespann lenken gelernt. Man wird nicht verkennen, daß auch seine Vorwürfe gegen sich selbst (besonders in dem Monolog IV, 4) auf den angegebenen Mangel hinweisen, nach allem billigen Abzug der Uebertreibungen, wozu ihn sein Blut auch in dieser Beziehung hinreißt, und wohin namentlich der völlig grundlose Vorwurf der Feigheit gehört. Ein solcher Fehler wird, wenn er zum Unheil führt, um so tragischer sein, je achtungswürdiger und ausgezeichneteter die daran leidende Person sonst ist, in je größerer Stärke auch die beiden Elemente jedes für sich vorhanden sind, und je zweifelloser insbesondere der gute Wille, ja die treueste Hingebung an die Aufgabe, sowie die Pflichtmäßigkeit dieser selbst, ist, wie dieß alles hier zusammentrifft: es fehlt unserm Helden zum vollkommenen Rächer nichts als jene gute Mischung.

Im Gegensatz zu dem Irrigen an Goethe's Ansicht darf man sagen, es sei geradezu noch etwas von altgermanischem Redenthum in Hamlet. Dietrich von Bern z. B., so lesen wir bei Uhland (Werke, I, 229 f.) „bleibt in wunderbarem Zwieliichte befangen, Dämmern und Aufleuchten des

Heldengeists wechseln bei ihm beharrlich. Scheu und zögernd steht er vor jeder kühnen That [man beschränke dieß im Gegenbilde sogleich auf die Eine That, welche Noth thut]; aber es ist nicht das Zaudern der Ueberlegung und der Vorsicht, es ist jugendliche Verschämtheit, Mißtrauen in die Kraft, die er unbewußt in sich trägt“, wofür man nun bei Hamlet genauer das erwähnte fehlerhafte Naturmal, sammt einem nicht sowohl vorsichtigen, als vielmehr querselbein laufenden, Denken setzen muß. „Darum beschuldigen seine Reden, besonders der kampfdurstige Wolfhart, den Zweifel-müthigen manchmal der Zagheit [bei Shakespeare thut der Held dieß selber], und bezeichnend ist jener Zug in den Rosengartenliedern, wo ihm vorgehalten wird, er streite nur mit Riesen und Lindwürmen im Walde, wo es Niemand sehe“ — führt nicht auch Hamlet seine besten Stöße in der Einsamkeit? „Ist dann aber Dietrich einmal aufgereizt, oder drängt die äußerste Noth zur Entscheidung, dann haucht er verzehrende Zornesflamme, dann schlägt er siegreich den ungeheuren Schwertstreich. Schwanzend im Entschluß, ist er stets sicher in der That [dieß stimmt wieder minder, sowie auch das Folgende nur bei einiger Anpassung]; der Letzte zum Kampfe, vollführt er, was kein Anderer vermocht hätte; so steht er auch, nach dem Falle sämmtlicher Helden, allein unbezwungen auf der Wahlstatt und wird lebendig der sichtbaren Welt entrückt“ — d. h. auf Hamlet übertragen: in größerm Sinne, als er, kann Niemand eine solche Aufgabe erfassen, und diese Stärke überragt in unserm Urtheil und überdauert in unserm Andenken seine Schwäche. Auch an die Freundlichkeit und Anspruchslosigkeit Dietrich's gegen die Seinigen, seine Freude bei'm Wiedersehen derselben, seine Versöhnlichkeit (Uhländ a. a., D. S. 235 f. 271) findet man sich durch Hamlet erinnert.

Welchen Platz wird nun Shakespeare seinem Helden in der Weltordnung anweisen? Mit andern Worten: was wird das Schicksal eines Mannes von solchem Charakter sein? oder, was auf das Gleiche hinauskommt, wohin wird ihn „das Schicksal“ führen? Das Schicksal nämlich, in dessen Rath unser Dichter sitzt und die entscheidende Stimme hat. Vermuthlich nicht anderswohin, als den Helden sein Charakter in der natürlichen Wechselbeziehung mit der umgebenden Welt führt. Man hat kaum Grund, hier in anderm Sinne, als in diesem, von einem Antheil „des“ Schicksals an dem Ausgange zu reden. Wir dürfen aber auch nicht meinen, der Dichter wolle uns lehren: so, wie er's zeigt, müsse es jedem solchen Menschen von Rechts wegen ergehen; er will nur ebenso, wie den Charakter, das diesem in dergleichen Lagen naturgemäße, und durchgehends auch wohl wirklich zu Theil werdende, Schicksal zum vollen Ausdruck kommen lassen. Ich will hiemit nicht läugnen, daß, bei etwas mehr Gunst der Umstände, die Sache trotz Hamlet's Mangelhaftigkeit sich besser hätte gestalten können, z. B. wenn das Unglück mit Polonius nicht geschehen wäre; aber ebenso leicht konnte es noch schlimmer ablaufen, z. B. wenn Hamlet auf der See-reise den Uriasbrief nicht entdeckt hätte. Wir müssen eben ein für allemal auch in der Tragödie dem Zufall einen gewissen Spielraum und ihrem Dichter das Recht zugestehen, entgegengesetzte mögliche Zufälle sich wechselseitig abtöden zu lassen: nicht damit er uns mit einem Ende überrasche, das sonst keine Begründung in den Charakteren und Verhältnissen fände, sondern umgekehrt, damit er ihnen beiden, die er ja schon ursprünglich von einer bestimmten Seite oder aus einem bestimmten Gesichtspunkte gefaßt und bearbeitet hat, auch wirklich das hienach ihnen selbst, wie seinem eigenen Sinne, angemessenste Ergebnis abgewinne. Daß die Katastrophe

diesen besondern Gang nimmt, ist zufällig: aber nichts weniger als dieß ist es, daß der König schließlich zu solchen Künsten greift und den Gegner dann gerüstet findet. Bei seiner Gesinnung, seinen Geistesgaben, seinen Mitteln überhaupt wird Hamlet sich die Vollstreckung der ihm gebotenen That nicht entgehen lassen; dieß wäre ebenso unwahrscheinlich wie unbefriedigend. Aber indem er nach dem Willen seines Schöpfers, des Dichters, zugleich die ganze Schwäche und die ganze Stärke seines Wesens offenbaren soll: so wird er siegend auch fallen; er wird seiner That nicht froh werden, wird, indem er den Gegner erlegt, auch von ihm erlegt werden, wird ihn wohl gar erst treffen, nachdem er seinerseits von demselben zum Tod getroffen ist, und mithin das Verbrechen erst strafen, als es an seiner eigenen Person wiederholt ist, so daß die Strafe den zwar falschen, aber doch ungünstigen, Anschein einer persönlichen Rache erhält. Die letzten Bemerkungen sollen nicht eine apriorische Construction des Herganges enthalten, sondern nur andeuten, wie man sich nachderhand denselben im Geiste des Dichters entstanden denken kann.

---

## 2. Der Fehler des Dichters (Kümelin).

Der Mangel an Planmäßigkeit und Folgerichtigkeit des Handelns, überhaupt an praktischer Intelligenz, auf Seiten Hamlet's wird auch von Kümelin zugegeben; aber „um so zweifelhafter sei, ob des Dichters Absicht dahin gegangen sein könne, uns diesen Mangel seines Helden vor Augen zu führen, ob dieser Eindruck nicht vielmehr eine ganz ungewollte Wirkung seiner Darstellung sei“. Aber um vorläufig bloß ein Bedenken zu äußern, welches Kümelin gewiß selbst gehabt, und von dem es sich nur fragt, wie er es zu erledigen gewußt

hat: der Dichter wird doch gemerkt haben, was er schildert; also wird er diese Schilderung auch gewollt, und sie bei dem Raume, den sie einnimmt, und der Bedeutung, die ihr für den ganzen Hergang zukommt, als eine Hauptfache gewollt haben.

„Schon Aristoteles nennt“, so fährt Rümelin fort, „unter allen Fällen einer dramatischen Handlung denjenigen den unbrauchbarsten für den Dichter, in welchem die tragische Person einen Vorsatz hat, etwas zu thun, ihn aber nicht zur Ausführung bringt.“ Es wird die Stelle Poetik Cap. 14 gemeint sein. Hier will der Stagirit, da nach ihm die Tragödie Furcht und Mitleid erregen soll, angeben, was für Begebenheiten dieser Forderung entsprechen; und er findet, dieselben müßten zwischen Befreundeten vorgehen, sei's nun, daß der Thäter dieses Verhältniß kenne oder nicht kenne, oder der die That Vorhabende es erst entdecke, als er im Begriffe ist, sie zu vollführen: „Einen andern Fall außer diesen gibt es nicht; denn entweder muß die That vollbracht werden oder nicht, und entweder wissend oder nicht; von diesen Fällen aber ist es der schlechteste, wenn Einer wissend im Begriffe steht, die That zu vollbringen, und sie doch nicht vollbringt; denn das erregt Entsetzen, und ist auch nicht tragisch, weil ohne Leid“ zc. Ich kann mich nicht davon überzeugen, daß Aristoteles hiemit Fälle, wie der uns beschäftigende, ausschließen wollen. Denn abgesehen von der Frage, ob der Ausdruck „entsetzlich“ \*) auf Hamlet's Vorhaben passe, fehlt es ja hier gar nicht an Leidvollem; wir dürfen selbst das außerhalb und vor dem Beginne des Drama's liegende einrechnen, da Aristoteles auch diesen Fall gelten läßt und als Beispiel den Sophokleischen Oedipus anführt. Ferner meint er doch mit seinem schlechtesten Falle einen

\*) Oder wie man das *μαρόν* übersetzen will; Susemihl: „empörend“; Ueberweg: „Abscheu erregend“.

solchen, wo die That, mit Wissen um das Freundschaftsverhältniß, und zwar ohne vorheriges Nichtwissen und erst spätere Entdeckung, unterbleibt; das wäre nun natürlich gar zu undramatisch, wenn man sich die That nicht mindestens vorgefetzt hätte, weshalb der Philosoph dieß auch ohne Weiteres hinzufügt. Aber Hamlet vollzieht ja seine vorgefetzte That, und handelt gerade nach Kümelin sogar „ununterbrochen“; sein Verfahren hat auch wenig genug gemein mit dem von Aristoteles angeführten Beispiele, der (zweiten) Drohung Hämön's gegen Kreon in Sophokles' Antigone. Wenn „der Meister derer, welche wissen“, (auch in den dramaturgischen Dingen), aus dem unentdeckten Lande wiederkehrte, so würde er also, meine ich, unsere Tragödie unbedenklich zu denen zählen, wo der Held wissend handelt, und seiner Verwunderung über den seltsamen Rächer nur etwa in den Worten Luft machen: das werde denn der Orestes, wie wir Modernen ihn brauchen können, sein sollen.

Namentlich aber ein zweckwidriges Handeln der erwähnten Art, findet Kümelin weiter, habe seinen Platz im Lustspiel. Er hat doch wohl noch Niemanden über Hamlet wie über eine Lustspielfigur lachen sehen. Es ist immer eher zum Weinen, als zum Lachen, wenn derselbe stolpert. Sein Handeln ist zweckwidrig insofern, als die Mittel, die er ergreift, zum Theil ungeschickt sind, nicht aber insofern er sich dadurch doch wirklich seinem Ziel entgentreibt und endlich dabei auch anlangt; man könnte den neuerdings durch v. Baer in Bezug auf die Darwinistische Frage gebrauchten Ausdruck „zieltreibig“ hier anwenden. Ein solches Handeln ist an sich weder komisch noch tragisch; Alles hängt ab von dem Maaß und dem Grunde der persönlichen Unfähigkeit, sowie von der Beschaffenheit der Aufgabe.

„Hätte je dieß Shakespeare gewollt, wie ganz anders

hätte dann die Ausführung sein müssen . . . Er würde uns gewiß nicht im Zweifel gelassen haben, wenn er die reflexions-  
trante Unfähigkeit zu einem entschlossenen, folgerichtigen Han-  
deln hätte darstellen wollen“. Unter diesen Mängeln ist aber,  
auch nach Rümelin, einer, den der Dichter dargestellt hat,  
und zwar gerade derjenige, auf welchen allein ich vorhin  
Gewicht gelegt habe: die Unfolgerichtigkeit des Handelns.  
Insoweit also wenigstens hat der Dichter uns nicht im Zweifel  
gelassen; und was unser Kritiker noch weiter fordert, scheint  
mir von ihm, was diesen Fehler betrifft, mit Unrecht ver-  
misst zu werden, theils weil es nicht da zu sein braucht,  
theils weil es da ist.

„Diese Eigenschaft wäre uns aus dem Urtheil und  
Gegensatz der übrigen Personen deutlich erkennbar geworden.  
Niemand aber urtheilt im Stücke selbst in diesem Sinne über  
Hamlet“ zc. Ein solches Urtheil ist aber wenigstens nicht  
nöthig, wenn wir selbst es uns aus dem Verhalten des  
Helden bilden können. Ferner wären nur diejenigen Mit-  
spielenden dazu im Stande, welche wissen, was er vorhat,  
da es sich hier nicht um einen solchen Fehler handelt, welchen  
an ihm zu bemerken sich schon sonst hätte Gelegenheit dar-  
bieten müssen, sowie er auch späterhin, wäre er hinaufge-  
kommen, sicher sich höchst königlich bewährt hätte; nur eben  
das Hinaufkommen selbst übersteigt seine Kräfte. Höchstens  
aus dem Munde Horatio's also könnte man jenes Urtheil  
erwarten, und wirklich bemerkt Rümelin: vor Allem hätte  
dieser „einen solchen Mangel an ihm erkennen und corrigiren  
müssen“. Das Letztere doch nur dann, wenn er es vermochte.  
Aber wie, wenn er die Schwäche als eine in der Natur des  
Prinzen begründete erkannte? Mußte er es dann durch-  
aus förderlich finden, sich darüber auch nur auszusprechen?  
Nicht einmal daß er dieß gegen uns, monologisch, thue,

können wir erwarten, da er sich die Unzulänglichkeit des Freundes schwerlich früher gesteht, als dieser selbst, der uns diese Erkenntniß ganz und gar nicht vorenthält. Im Todtenberichte, welchen der Sterbende ihm aufträgt, wird Horatio dann schon das Nöthige sagen.

„Sicherlich aber hätte der Gegensatz der übrigen Charaktere die Züge eines solchen Hamlet in's Licht stellen müssen. Diese mußten dann um so praktischer und realistischer gezeichnet sein“. Sie erfüllen aber jenen Zweck auch dann, wenn sie ebenso unpraktisch sind als Hamlet, nur in anderer Weise. Laertes ist Blut ohne Urtheil. Dessen Vater ist, in der Form lendenschwacher Altersklugheit, die, wie man die Hand umkehrt, zur Narrheit wird, Urtheil ohne Blut. Beide Elemente, zwar eng an einander geschlossen, aber nur zu gleicher Schlechtigkeit und darum ohne dauerhaften Erfolg, zeigt der König. Zu einem edlen Ziele hingegen verbunden sind sie in Fortinbras, welcher den rechten Zeitpunkt zu einer großen Unternehmung ersieht und benützt, wenn er auch dabei zunächst nur einem jugendlichen Ehrgeize nachhängt und so den, erst im Augenblicke des Scheidens um seinen guten Namen bekümmerten, Helden nicht in Schatten stellt. Man kann an Laertes denken, wenn man bei Uhland weiter liest (S. 230): „Trefflich hervorgehoben ist derselbe (der Charakter Dietrich's) durch den Gegensatz von Ede, der die jugendliche Unklarheit auf völlig verschiedene Weise, durch Uebermuth und ungemessenes Selbstvertrauen, darstellt. Sein größter Kummer ist, daß er nicht genug zu fechten hat; er rennt über Berg und Thal, sich mit dem Berner zu messen“. Auch mit Wolphart (Uhland S. 271) ist Laertes verwandt.

Rümelin hat nun mit seiner Verwerfung der nächstliegenden Ansicht, daß der Dichter das, was er gethan hat, auch thun wollen, nämlich einen in der angegebenen Hin-

sicht mangelhaften Helden darstellen, die Verpflichtung übernommen, eine andere Aufgabe nachzuweisen, welche sich jener gestellt haben müßte; wobei im Voraus zu erwarten wäre, daß es nicht ohne gegenseitige Hinderung der beiden Leistungen abginge. Diese Erwartung auch durchaus erfüllt findend, verweist Rümelin auf die bekannte Geistesverwandtschaft Hamlet's mit seinem Dichter; dieser habe jenen geradezu zum Organ seiner eigenen Lebensweisheit, seiner Lebenserfahrungen und Stimmungen erkoren, ebendamit aber auch etwas Fremdartiges in den Sagenstoff und einen Zwiespalt in die Tragödie gebracht, welchen er nur sehr ungenügend versöhnt habe. Diesen Zwiespalt vorläufig angenommen, würde ich es vorziehen, zu sagen, der Dichter habe das persönliche Element sich, oder sich dem Helden, unwillkürlich über den Kopf wachsen lassen. Denn der durch das beliebte Thema der Blutrache so volkstümliche Stoff mußte ihm schon abgesehen von jener persönlichen Verwendbarkeit einleuchten. Shakespeare denkt nach Rümelin sonst so viel an seine Cavaliere und Gründlinge: warum dießmal so wenig?

Unser Kritiker wird sagen, es sei auch bei dem von ihm angenommenen Verfahren des Dichters noch genug für das Publicum abgefallen. Er betont in diesem Sinne namentlich die Theatergespräche, und meint sogar, Shakespeare sei auf den Einfall, den Prinzen die Aussage des Geistes durch ein Schauspiel prüfen zu lassen, erst durch den Zweck gekommen, seine eigenen dramaturgischen Sachen anzubringen. Ich wette den Ducaten gegen die Ratte, daß es anders zugegangen. Es haben wohl große Maler, um z. B. Kleiderpracht entfalten zu können, einen Gegenstand gewählt, welcher dazu taugte; aber dazu taugen mußte er, und dann kann man nur ein Zuviel in jener Hinsicht tabeln, wie sich in der Regel auch nur hieraus auf das fragliche Motiv schließen läßt. Den

Einfall mit dem Schauspiel aber findet Rümelin selbst „ganz plausibel“; und dieß heißt doch so viel als: derselbe konnte recht wohl rein künstlerischer Erwägung entspringen, so gewiß auch unserm Dichter gerade dieses Prüfungsmittel durch seinen Beruf an die Hand gegeben und empfohlen war.

„Ebenso konnte sich der Dichter nicht verbergen, daß, wenn die witzigen, geistreichen, weltchmerzlichen Dialoge des subjectiven Hamlet so viel Raum einnehmen durften, dadurch allzu stark retardirende Momente in die Handlung hereinkamen. Der Sagen-Hamlet mußte sich deßhalb selbst von Zeit zu Zeit der Säumniß und Unthätigkeit anklagen und es schob sich so als vermittelndes Zwischenglied fremdartiger Elemente die Vorstellung des geistvollen unschlüssigen Säumers und Träumers herein.“ Also nicht darum, sieht man jetzt, hat unser Kritiker an einer frühern Stelle den Helden von Unschlüssigkeit freigesprochen, weil er sie überhaupt nicht bei ihm fände, sondern darum, weil er sie für ein bloßes, und auch wohl auf die Vorstellung des Helden von sich selbst beschränkt bleibendes, Einschleibsel hält. Aber hiefür darf sie doch nur dann erklärt werden, wenn sie nicht zur übrigen Charakteristik stimmt. In dem Sinne jedoch, wie sie überhaupt nachweisbar ist, also vielmehr Versäumniß der gehörigen Vorbereitungen und des rechten Zeitpunktes für die gebotene und stets gewollte That, paßt sie vortrefflich zu Allem, was wir überhaupt von dem Helden wissen — unter diesem natürlich nicht den Sagen-Hamlet, sondern den dramatischen verstanden. Rümelin's Ansicht zerfällt in folgende drei Theile: Shakespeare wollte 1) zunächst und offenstibel den Sagen-Hamlet darstellen und nicht einen Säumer; 2) aber, und daran war ihm am meisten gelegen, einen ihm selbst geistesverwandten Menschen; und hiedurch sah er sich 3) genöthigt, den Helden dennoch säumen, zugleich nun aber (wegen Nr. 1) hierüber

sich Vorwürfe machen zu lassen. Die Sache steht aber wohl vielmehr so: weil Rümelin den Hamlet zunächst so nahm wie unter Nr. 1, dann aber der Gesichtspunkt Nr. 2 sich ihm aufdrängte, sah er sich zum Dritten genöthigt, Nr. 1 durch Nr. 2 einzuschränken. D. h. das Verfahren, welches der Kritiker dem Dichter zuschreibt, ist sein eigenes, und er sieht nun im Bilde seiner Sache das Conterfei derjenigen des Dichters. Ebenso gut könnte man sagen: Goethe habe in seinem Egmont zunächst einen Staatsmann darstellen wollen, dieser habe aber dem lebensfrohen Cavalier weichen müssen, und der habe jenem das Spiel verderbt.

Insbefondere dann, wenn ich Recht habe mit der Zurückführung des Mangels an praktischer Intelligenz bei dem Helden auf die üble Mischung von Blut und Urtheil, und zugleich mit der Beziehung der Aeußerung Hamlet's über diesen Fehler auf ihn selbst, in entfernterer Weise aber auch auf den Dichter — in welchem letztern Punkte Rümelin und ich (oben S. 18) zusammengetroffen sind — so ist die Annahme einer ursprünglichen und unverföhnbaren Fremdartigkeit zwischen dem objectiven und dem subjectiven Hamlet um so schwerer zu begründen. An die Stelle dieser Fremdartigkeit, an welcher doch das Befremdendste das Verfahren des Dichters wäre, ist jene zu setzen, welche zwischen zwei Elementen im Innern des Einen Hamlet, hier (leider! möchte man fast klagen) ohne alle Unvereinbarkeit, besteht. Einen gewissen unschädlichen Ueberschuß des Persönlichen über das zum dramatischen Zwecke Erforderte in unserm Stücke will ich jedoch nicht bestritten haben, namentlich nicht in den Theater- und den Kirchofgesprächen.

Die Rehrseite zu solchem Ueberflusse würde es bilden, wenn es richtig wäre, was Rümelin findet, daß Shakespeare sich über wichtige Punkte zu kurz gefaßt, wie namentlich in

Betreff der staatsrechtlichen Verhältnisse „eine das ganze Stück durchdringende störende Unklarheit“ herrsche. Der Tadel hat Grund, sobald wir das Stück mit staatsrechtlichen Augen durchmustern; eine neue dänische Erbfolgefrage ist dann unausbleiblich, und meine Freude im Jahr 1866 war also, soweit es die gute Erledigung auch dieses Streites betrifft, eine voreilige. Aber „die Dinge so betrachten, heißt sie allzu genau (too curiously) betrachten“. Genug für uns, daß Claudius sich in Betreff seiner Heirath mit der „Erbin des Staats“ auf die freie Zustimmung der Hof- und Staatsleute beruft, und also wohl mit jener auch seine Thronbesteigung von selbst gegeben war, sowie daß Hamlet nicht schon durch seine Geburt der vollberechtigte Thronerbe war, daß es hingegen ohne die Heirath, oder bei unverkürzter Lebensdauer des alten Hamlet, dessen Bruder kaum möglich gewesen wäre, zwischen die „Hoffnungen“ seines Neffen und die Königswahl einzuspringen.

Ich will unsere beiderseitigen Ansichten nur noch an einem Hauptpunkte, dem Monolog Sein oder Nichtsein, näher prüfen. Rümelin rechnet auch ihn zu den episodischen Einlagen und den Beweisen für das Doppelement in Hamlet. Derselbe stehe nur in einem sehr nothdürftigen Zusammenhange mit den Vor- und Nachscenen. Der Dichter deute dieß selber an, indem er Hamlet in einem Buch lesend auftreten lasse. Wenn irgendwo, so scheint Rümelin hier auf den Beifall des unbefangenen Lesers zählen zu können, da nichts gewöhnlicher ist, als daß man unserm Monolog eine vereinzelnde Betrachtung zuwendet und ihn also auch wohl von Haus aus dazu geeignet findet. Aber so wenig derselbe mit Hamlet's vor- und nachherigem Thun gemein haben mag, so nahe könnte er zusammenhängen mit seinem bisherigen — Nichtsthun und den Vorwürfen, welche er sich darüber macht.

Rümelin findet einen Widerspruch zwischen dem religiösen Standpunkte des Monologs und dem übrigen Stücke mit dessen massivem Geister- und Fegfeuer glauben, zu welchem auch die Aeußerungen Hamlet's bei dem betenden Könige stimmen. „Wie reimt es sich, daß derjenige, der sich so solider und handgreiflicher Ansichten über die letzten Dinge erfreut und ihre Beglaubigung selber durch die sichtbare Erscheinung eines abgetödteten Geistes erhalten hat, zugleich auch als noch ungelöstes Problem die Frage stellt: ob Sein oder Nichtsein, und ob in dem Todeschlaf wohl auch Träume vorkommen mögen?“ Rümelin nimmt offenbar die Frage: ob Sein oder Nichtsein, als gleichbedeutend mit der: ob Sein oder Nichtsein nach dem Tode. Aber nicht das ist die berühmte „Frage“, sondern, wie die nächstfolgenden Worte bezeugen, nur die, welche jeder zum Selbstmord Geneigte als Solcher sich stellt: ob er sein Leben behalten oder preisgeben solle. Erst nachher taucht die andere Frage auf, und auch dann wird nicht sowohl das Problem erwogen, ob es ein Jenseits gebe und von welcher Beschaffenheit es sein möchte, als vielmehr nur kurzweg gesagt, daß wir uns einschüchtern lassen durch die Möglichkeit des ungünstigsten Falles — wir alle, selbst die, welche keinen Geist gesehen haben und auch sonst nicht zu den Gläubigen zählen. Da Hamlet darüber nachsinnt, warum die Menschen überhaupt, und auch in den drückendsten Lagen, sich so schwer zum Tod entschließen, so darf und muß er alle solche Gründe bei Seite lassen, die zunächst nur für ihn, bei seinen Ueberzeugungen und Erlebnissen, Geltung hätten. Nicht daß hier ein bloßes Vielleicht stattfinde, sondern daß schon dieses genüge, um so ein armes Menschenkind zur Ruhe zu weisen, eher dieß ist im Sinne unseres Monologs hervorzuheben.

Man könnte doch auch fragen, ob Hamlet bei dem Tode

selbst dann, wenn es ein traumloser Schlaf wäre, an ein völliges Nichtsein denke. Vielleicht ebenso wenig, als bei dem wirklichen traumlosen Schlaf. Wir haben hier überhaupt möglicherweise **mehr als (nur) Vergleichung**, nämlich wesentliche Gleichsetzung oder doch Nicht-Unterscheidung, nur mit Ausnahme der Zeitdauer. Shakespeare nennt auch umgekehrt den Schlaf Tod; Tod von eines jeden Tages Leben (Macbeth, II, 1); und sogar das Leben ist nur ein Schlaf, einer mit Träumen (Maaf für Maaf, III, 1), wie auch den Hamlet seine „bösen Träume“ (II, 2) nicht bloß zur Nachtzeit plagen. Wenn ich (oben S. 146) vorgeschlagen habe, bei jenem Buch in Hamlet's Hand (wenigstens in der Ausgabe von 1603, möglicherweise also ursprünglich, erscheint er unmittelbar vor dem Monolog als lesend) an Platon's Phädon zu denken, wo die Auffassung der Philosophie als Todeskunst so schön durchgeführt ist: so will ich jetzt dessen Apologie des Sokrates nennen, wo sich ebenso, wie in unserm Monolog, die Vorstellung vom Tod als einem traumlosen Schlaf und einem deshalb sehr wünschenswerthen Zustande findet — und sogar Sokrates spricht dort nur von einem „wie Nichtsein“. — Die Ähnlichkeit zwischen Tod und Schlaf wäre freilich noch größer, wenn dem Tod ein neues Erwachen folgte, oder Leben und Tod ebenso wie Wachen und Schlafen periodisch mit einander wechselten, wie Heinrich v. Kleist einmal an einen Freund schreibt: „Komm, laß uns etwas Gutes thun und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind und noch sterben. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. Sieh! die Welt kommt mir vor wie eingeschachtelt, das Kleine ist dem Großen ähnlich. So wie der Schlaf, in dem wir uns erholen, etwa ein Viertel oder Drittel der Zeit dauert, da wir uns im Wachen ermüden, wird, denke ich, der Tod, und aus einem

ähnlichen Grunde, ein Viertel oder Drittel des Lebens dauern. Und gerade so lange braucht ein menschlicher Körper, um zu verwesen. Und vielleicht gibt es für eine ganze Gruppe von Leben noch einen eigenen Tod, wie hier für eine Gruppe von Durchwachungen (Tagen) einen. Nun wieder zurück zum Leben!" Weht uns nicht aus diesen Worten etwas von Hamlet'schem Geiste an? Selbst der Ausruf am Schlusse lautet fast wie das „Still, die reizende Ophelia!"

„Wie kann gerade derjenige von dem unentdeckten Land, aus desß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt, reden, der in der Nacht zuvor [? wieder too curiously!] selber einen solchen Wanderer gesehen und gesprochen und von ihm die wichtigsten Aufschlüsse über irdische und jenseitige Dinge erhalten hat? Da sollen uns die Erklärer mit ihren künstlichen Auskunftsmitteln nur vom Halse bleiben!" Ja, wenn uns hier nur nicht der Dichter selbst etwas aufhalte, nämlich uns eben durch den vorliegenden scheinbaren Widerspruch zu einem Lösungsversuch aufforderte! Haben wir diesen Widerspruch für einen bloß scheinbaren oder für einen wirklichen zu halten, d. h. ihn auf uns selbst zu nehmen oder dem Dichter — auf dem Halse zu lassen? (es handelt sich also hier um mehrere Hälse). Das Zweite wäre das Leichtere, gewiß! erlaubt aber wird es nur dann sein, wenn das Erste nicht angeht. Auch hier hat man hauptsächlich zu beachten, daß es um die Erklärung eines allgemein menschlichen Verhaltens zu thun ist, wobei also die persönliche Erfahrung Hamlet's mit dem Geiste nicht in's Gewicht fallen kann. Uebrigens möchte auch ihm, trotz dieser Erfahrung, das Land, wenn nicht der Existenz, doch der Beschaffenheit nach, noch immer ein hinlänglich unentdecktes, d. h. fremdes, unenthülltes, sein, wie man von einem unentdeckten Geheimnisse reden kann, auch wenn dessen Vorhandensein bekannt ist (Vgl. Wintermärchen, V, 2: this mystery

remained undiscovered). Das Land heißt unentdeckt, weil es unbekannte Uebel bergen mag. Dieser Schleier ist auch durch die Geistererscheinung keineswegs gelüftet; und noch weniger hat Hamlet damit erfahren, ob er persönlich durch einen freiwilligen Tod gewinnen oder verlieren würde — angenommen, daß diese Frage ihn beschäftige. Eher könnte man diese Ungewißheit unvereinbar mit jener Ueberzeugung finden, daß der Ewige sein Gebot gerichtet gegen Selbstmord (I, 2), womit ja auch der Glaube gegeben sein wird, daß der Lehtere geahndet, und der Thäter drüben mit größern Uebeln, als seine irdischen waren, heimgesucht werde. Indessen der zum Selbstmord sich Neigende wird eben dieß bezweifeln, daß es größere Uebel für ihn geben könne, als die ihn peinigenden; er wird sich sagen: Unerträglicheres, als das absolut Unerträgliche, kann kein Gott über mich verhängen. Und so kämen wir doch nicht über den Zweifel hinaus.

Sogar ein Land, aus deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt, mag das Jenseits nach wie vor von Hamlet genannt werden. Denn das wird es, trotz aller Geistererscheinungen, in der Regel bleiben. Und selbst was die Ausnahme betrifft: wenn ein Auswanderer zum Abschied sagt, er komme nicht zurück, so pflegt man es ihm nicht als einen Wortbruch zu deuten, wenn er einmal zu flüchtigem Besuch wieder erscheint. Ferner ist der Prinz gerade zu dieser Zeit, d. h. zwischen dem Entschlusse, die Wahrhaftigkeit des Geistes zu prüfen, und der Ausführung dieses Entschlusses, kein Gläubiger; und es wäre eben kein Wunder, wenn er seinen gegenwärtigen Zweifel auf das Jenseits überhaupt ausdehnte. Damit man jedoch nicht einwende: er sei nur darüber im Ungewissen, ob der Geist wahr gesprochen, nicht darüber, ob er einen gehört und gesehen habe, so bemerke ich: Hamlet's Verdacht geht

dahin, der Geist möchte der Teufel sein. Und der wäre ja wirklich kein rückkehrender Wanderer, kein vormaliger Erdenbürger; er hätte zwar wohl schon längst dieß werden können, wenn ihm daran gelegen wäre, er wird aber Pessimist sein, und sagen: der — Teufel möchte bei euch eingebürgert sein! er wird ferner denken, er könne auch ohnedas seine Geschäfte bei uns machen, könne sich also die Formalitäten und Kosten der Aufnahme ersparen. Dieß alles, wie gesagt, sogar für den Fall, welchen ich durchaus bestreite, daß Hamlet hier persönlich mit Selbstmordsgedanken umginge.

„Aus den beiden Prämissen: die Uebel des gegenwärtigen Lebens sind groß und gewiß, was nach dem Tode sein wird, ist ungewiß, sollte man den Schluß erwarten: also wäre der Tausch wohl zu wagen. Denn aus demselben Grunde, aus dem wir ein gewisses Gut dem ungewissen vorziehen, sollte man auch das erst fragliche Uebel lieber wählen, als das gegenwärtige und gewisse“. Wir thun jenes nicht immer. So eben sagt in den „Fliegenden Blättern“ ein sechsender Handwerksbursche zu einem Meister auf die Bemerkung: wenn er arbeiten wollte, könnte er alle Tag' sein' g'wissen Gulden verdienen. — „A g'wiffer Gulden is zu wenig für mein' Durst, d'rum bettel i lieber auf's Ung'wiffe“. — Da is erst zweifelhaft; ob du was kriegst. — „Ja, das is eben die sociale Arbeiterfrage“. In diesem Falle kommt freilich mit in Betracht, daß an dem gewissen Gut ein gewisses Uebel (die Mühe der Arbeit) hängt; aber unter jenem auch ein unverkümmertes oder das Netto-Gut (nach Abzug der damit verknüpften Uebel) verstanden, so ist der Satz, daß wir es dem ungewissen Gut vorziehen, zunächst nur dann richtig, wenn von einem und demselben Gute die Rede ist; dann ist es uns allerdings lieber, daß es ein gewisses sei, als ein ungewisses. Wenn aber zwei Güter einander gegenüberstehen,

so ziehen wir das gewisse nicht ohne Weiteres vor, sondern erkundigen uns auch nach dem Werthverhältnisse. Ist der Werth für uns der gleiche, dann, aber auch nur dann, gibt wieder der bloße Unterschied von gewiß und ungewiß den Ausschlag. Wir lassen eine Taube in der Hand nicht los, um eine gleiche Taube auf dem Dach zu fangen; wohl aber mögen wir einen Sperling fliegen lassen, wenn wir hoffen, mit der frei gewordenen Hand eine Taube zu haschen. Und außer der Werthgröße bestimmt auch die Größe der Gewißheit oder Ungewißheit, genauer: der Wahrscheinlichkeitsgrad, der Erreichung, beziehungsweise Erhaltung, der Güter unsere Wahl. Das ganz Entsprechende aber, wie von der Wahl zwischen verschiedenen Gütern, gilt auch von der zwischen verschiedenen Uebeln, da je die Befreiung von einem Uebel so viel wie ein Gut, die Befreiung von einem größern Uebel so viel wie ein größeres Gut, das kleinere Uebel selber so viel wie ein größeres Gut ist u. s. w. Schon im vorigen Falle, wo es sich zunächst um die Entscheidung zwischen zwei positiven Gütern handelt, z. B. bei einer auf Gewinn ausgehenden Unternehmung, die mit einem Geldaufwand verbunden ist, verhalten sich die Dahingabe eines Gutes, das man besitzt, und die, wenn man dieses festhalten will, nöthige Verzichtleistung auf ein größeres Gut, das man begehrt, wie zwei Uebel zu einander. Aus denselben Gründen also, aus denen wir bald ein ungewisses Gut einem gewissen Gut, bald dieses jenem vorziehen, finden wir auch von zwei Uebeln bald das gewisse, bald das ungewisse erträglicher: es kommt eben Alles auf jene nähern Bestimmungen an. Nun sind nach einer der Prämissen die jenseitigen Dinge völlig ungewiß, es fehlen mithin die nöthigen Data zur Vergleichung und Berechnung; also ist es wohl wirklich das Vernünftigste, nicht den Finger zu rühren. Schon der Philosoph Thales soll gesagt haben,

der Tod sei in nichts vom Leben unterschieden, und auf die Frage, warum er dann nicht sterbe, geantwortet: „Weil kein Unterschied ist“. So meine auch ich, aus den angegebenen Prämissen folge richtig: der Tausch ist nicht zu wagen. — Allein es handelt sich hier überhaupt nicht um einen bloßen vernünftigen Tausch, sondern um Ehre, nicht darum, was vortheilhafter, sondern darum, was „edler im Gemüth“ sei; und daß die von der Ehre geforderte That von der Klugheit hintertrieben wird, das ist Hamlet's Kummer.

„Hamlet zieht den entgegengesetzten Schluß“ (nämlich der Tausch sei nicht zu wagen) „und konnte auf keine naivere Weise verrathen, wie die Lust, am Leben mit siegreicher Sophistik auch den ärgsten Pessimisten noch zu täuschen weiß. Noch einfacher und schlagender liegt dieß in dem kurzen und lieblichen Abschluß der trüben Betrachtungen: „„Doch sieh, die reizende Ophelia!““ Wenn Wischer hier vielmehr auf die das vorgestellte Gut wie Uebel verhundertsachende Phantasie hinweist, so scheint mir dieß darum nicht genügend, weil dieselbe einem Unglücklichen selbst dann, wenn nicht auch die Befreiung von den diesseitigen Uebeln ein Gut wäre, wohl ebenso oft seine gegenwärtigen und besonders die ihm auf Erden selbst noch bevorstehenden Uebel, als die jenseitigen, vergrößert. Aber wenn ich Recht habe mit der Meinung, daß nach den Prämissen die Enthaltung vom Selbstmord das Rathsamste sei, so ist es nichts mit der Lebenslust und Naivetät; und Sophistik wird dann nicht sein, was Hamlet zu seinem Schlusse verleitet — wenn es der seinige ist — sondern eher, was ihn dazu antreibt, dieser Logik in's Gesicht zu schlagen und Klugheit Feigheit zu schelten.

Eben dieses Scheltwort aber mit seiner offenbaren Falschheit weist uns auf den rechten Weg. Es ist ja derselbe Vorwurf, welchen sich der Held in Betreff der ihm gebotenen That

macht. Er ist auf die seinem nachdenkamen und trübsinnigen Wesen ohnehin nahe liegende allgemeine Frage vom Selbstmord gestoßen, und erfleht darin alsbald nur wieder eine neue Gelegenheit, um sich zu dem ihm obliegenden Todesstreiche anzufeuern. Die Antwort ist ein Echo des Schimpfes, den er kurz vorher (am Schlusse des II. Actes) auf sich gehäuft. Denn der Sinn und Gedankengang des ganzen Monologs ist mit ein Paar Worten dieser: Was ist edler, all die Schmach zu dulden, oder sie abzuwerfen? Nun, ohne Frage das Letztere. Aber warum sträuben sich dann die Menschen gegen einen so wünschenswerthen Abschluß? Darum weil sie Memmen sind wie du selbst! Wiederum also ist es nicht Hamlet persönlich, der am Leben hängt, sondern er meint: wir Menschen im Allgemeinen verhalten uns so und das ist miserabel von uns. Auf diesem Punkte ist es besonders einleuchtend, daß man keinen Grund hat, den Helden oder vielmehr den Dichter zu tadeln, daß jener hier sein Erlebniß mit dem Geiste vergessen zu haben scheine. Er denkt allerdings nicht daran, was ihm dieses etwa in dem Falle, daß er für seine eigene Person auf Selbstmord finnen würde, bedeuten möchte; aber er denkt daran deßhalb nicht, weil er das Letztere nicht thut, sondern auch hier von seiner Aufgabe erfüllt ist, in Bezug auf welche er sich ganz denselben Vorwurf macht, wie den Andern in Betreff des Selbstmords. Er berücksichtigt ebendeshalb, worüber man sich sonst so gut wundern könnte wie über jenes Vergessen, auch nicht andere vorhandene Ausnahmen von „uns allen“: die zahlreichen Menschen, welche sich über die Bedenklichkeit hinwegsetzen, die wirklichen Selbstmörder, und so Viele noch sich durch Furcht vor dem Tode oder andern Uebeln nicht von „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck“ abhalten lassen. Denn er meint am allerwenigsten zu diesen Ausnahmen zu ge-

hören, da er sich, eben jetzt, der regelrechten gemeinen Feigheit bezieht. Wie der Selbstmord durch die Furcht vor dem Jenseits verhindert wird, so überhaupt große Thaten durch Bedenklichkeit. Wir dürfen das Thus conscience does make cowards of us all (bei Schlegel: So macht Gewissen Feige aus uns allen) geradezu in dem Sinne nehmen: So macht, wie in meinem Falle, auch in diesem, dem des Selbstmords, Bedenklichkeit Feige aus uns, welcher Sinn schon in der Betonung des „allen“ seinen Ausdruck fände; und „diese Rücksicht“ (am Schlusse) wird auf befürchtete Uebel überhaupt gehen oder auch „dieses Rücksichtnehmen“ bedeuten. Man mag indessen die Beziehung auf den Tod, sogar den freiwilligen, festhalten: so wird Hamlet die Scheu vor demselben doch immer nur im Hinblick auf seine eigene Feigheit, in Betreff seiner Aufgabe, so entschieden hier brandmarken. Der Unterschied ist um so weniger von Belang, als es dem Prinzen in Einem hinginge, sich, wie der Feigheit im Allgemeinen, auch der Todesfurcht anzuklagen, insofern jene letztlich immer auf diese hinausläuft — welcher Gesichtspunkt nur nicht so einseitig verfolgt werden dürfte, daß er den Selbstmord ganz aus unserm Monolog verbannte (wie bei Tied); auch wäre noch ein Unterschied zwischen jenseitigen Uebeln und Furcht vor dem Verlust des Lebens als solchem; es möchte dem Prinzen genügen, sich der letztern zu zeihen. Man wende nun aber auch nicht von der entgegengesetzten Seite, allzu ausschließlich am Selbstmord festhaltend, ein, daß Hamlet gerade jetzt, im Begriffe, den König zu einem Schuldbekennnisse zu drängen, keinen Grund habe, sich feiger Thatlosigkeit anzuklagen. Er kann dieß hier ebenso gut thun, Sie in dem frühern Monolog, welchem die Bestimmung des Wäuspiels gleichfalls schon vorausgegangen ist. Und er hat gar sehr Grund dazu, sich auch zu dem ihm noch weiterhin

Obliegenden anzuspornen — jedenfalls wäre dieß in seiner Lage natürlicher, als bloße Selbstmordsgedanken. Sofern diese der Inhalt des Monologs sind, ist derselbe zunächst zwar eine jener Abschwelungen des Helden von seiner Aufgabe, doch schon als Todesbetrachtung nicht allzu weit von dieser abirrend; aber nicht minder charakteristisch für ihn ist es, daß er auch diese Betrachtung zu seinem Ziele herumlenkt. So allgemein die Frage ist, so persönlich ist doch die Antwort wie die ganze Behandlung. So philosophisch geradezu der Monolog ausfällt, so dramatisch ist er in Wahrheit. Wie bezeichnend ist schon die Fragstellung, was edler, gewiß also auch muthiger, sei, und die Auswahl unter den Uebeln, die zum Selbstmord treiben können, lauter solche, welche ihn als eine Ehrensache erscheinen lassen, wie auch schon vorher (mit dem outrageous fortune) vielmehr ein schimpfliches als ein „wüthendes“ Geschick gemeint ist.

Aber „still, die reizende Ophelia!“ Nun, Hamlet wird durch ihre Erscheinung offenbar nicht, wie Rümelin es nimmt, in seinen Folgerungen irre gemacht, sondern nur in seinem Gedankengang unterbrochen, obgleich dieser in dem Gespräch mit der Geliebten, in dem Rath, welchen er ihr ertheilt, die Welt zu verlassen, noch sehr vernehmlich nachklingt; der Eintritt in ein Kloster erscheint hier fast nur wie die weibliche, gelindere, Form des Selbstmords, und soll der Geliebten leisten, was dieser ihm selbst gewähren würde, wenn er noch daran denken könnte.

Um nun noch einmal auf den von Rümelin behaupteten, von mir bestrittenen Zwiespalt in unserer Tragödie zurückzublicken: ich weiß sehr wohl, daß in solchen Dingen sich nicht Alles durch eigentliche Beweisführung entscheiden läßt. Man wird zwar ebenso sehr darauf Bedacht nehmen müssen,

bis zu den Schranken, innerhalb welcher sie möglich ist, vorzudringen, als darauf, dieselben nicht zu überschreiten; und ich habe es auch im Erstern nicht unterlassen Kümelin nachzuseifen. Aber schließlich wird Jeder von uns Berufung an seine eigene Phantasie einlegen, mit welcher er die verschiedenen Bestandtheile des Drama's in Eins zusammenzufassen verstehe oder nicht verstehe, ohne daß das Erste an sich das Mindeste vor dem Zweiten voraus hätte, so lange es sich eben noch fragt, ob hier nicht wirklich Unreimbares vorliege. Die Entscheidung ist um so schwieriger, als Kunstwerke, die einer entschwundenen Zeit angehören, nie ganz ohne ein künstliches Sichzurückversetzen genossen werden können, besonders wenn sie dieses durch ihren Stoff schon bei ihrem Auftreten dem Beschauer zumutheten. Einen alten Stoff dramatisiren namentlich heißt eben immer ihn vergegenwärtigen und modernisiren; und wenn der Dichter selbst wieder zu einem beziehungsweise alten für uns geworden ist — von der nationalen Fremdheit nicht einmal zu reden — so haben wir das Geschäft des Nachdichtens doppelt und (sofern aller poetische Genuß auf einem solchen beruht) dreifach zu besorgen. Halten wir uns hier aber auch nur an das von Kümelin Hervorgehobene: stellt man mit ihm „den Hamlet, dem Shakespeare die zarten Fühlhörner, die Melancholie, den vibrirenden Geist und Witz der eigenen Dichterseele geliehen hat“, und „den nordischen Helden, den blutigen Rächer einer blutigen That, den fünffachen Mörder [?]“ so unvermittelt neben einander, so wird man allerdings diese zwei Bilder schwer zur Deckung bringen. Man darf aber nur das von Kümelin zu seinen Gunsten angezogene wahrhaftige Muster einer poetischen Modernisirung des Antiken, die Goethe'sche Iphigenie, erwägen, so kann man leicht auch hier Unverträglichkeiten ausfindig machen, wie sie nun einmal selbst von

der höchsten Dichterkraft nur durch und für die Phantasie sich überwinden lassen. Wenn Rümelin von den Mordthaten des „zartfühlenden“ Hamlet sagt, sie machen ungefähr den Eindruck, wie wenn Iphigenie „einmal in einem Zwischenact als Priesterin ein paar Gefangene auf dem Altar der Diana zu schlachten hätte“: so denkt ja wenigstens der sonst so edle Thoas wirklich daran, ihr dieß aufzutragen, er hat die Menschenopfer überhaupt erst seit Kurzem und nicht unwiderruflich abgestellt. Es liegt hierin sicherlich keine Schwierigkeit für den Kunstgenuß, auch nicht bei „realistischer“ Betrachtung, wofern sie nur wirklich die Sache, d. h. hier die Poesie, zu ihrem vollen Rechte kommen läßt. Ich habe den Eindruck, daß Rümelin dieß gegenüber dem britischen Dichter nicht ebenso vollständig thue, wie gegenüber dem deutschen, und kann nicht umhin, noch einmal Umland anzurufen, welcher in der fraglichen Hinsicht gleichfalls keinen Verstoß wider das künstlerisch Statthafte im Hamlet bemerkt zu haben scheint, wohl aber darauf hinweist (VII, 205 ff.), daß doch schon durch das Innerste der alten Amlethsjage eine Ahnung von dem düsterhumoristischen Geiste des Shakespeare'schen Trauerspiels athme; dieser Hamlet habe recht den bitteren Honig der Sage eingesogen; diese sei da erfaßt, wo sie den tiefsten Anklang gab. In der That, wie hätte Shakespeare darauf verfallen können, gerade diesen Stoff zum vornehmsten Organ seiner eigenen Persönlichkeit zu machen, wenn derselbe ihr nicht weit entgegengekommen wäre?

### 3. Der Fehler der Kritik (Werder).

Nachdem wir einen objectiven und einen subjectiven Hamlet kennen gelernt haben, so ist es nicht zum Verwundern,

daß wir bald darauf auch einem absoluten begegnen. Für's Erste in dem Sinne, daß der Held von den Schwächen abfolvirt wird, welche man bei ihm zu finden pflegt; worin ich sofort zum Wenigsten ein neues Gegengift gegen die arge Uebertreibung derselben durch vorangegangene Kritiker begrüße — auch insofern neu, als man jetzt glücklicherweise des Dänenprinzen nicht mehr bedarf, um sich an ihm zur „Einrichtung“ der eigenen „Zeit“ aufzumuntern, und sich also nun wohl dazu verbunden halten mag, für die Dienste, die er dabei geleistet, und die Schläge, die er dabei empfangen hat, ihm etwas Uebrigcs an Ehren zu erweisen. Während auch noch Rümelin der Goethe'schen Ansicht darin beipflichtet, daß Shakespeare einen seiner Aufgabe ungewachsenen Helden geschildert habe, wenn gleich nicht darin, daß er einen solchen schildern wollen: so verwirft hingegen Werder beide Annahmen, und bezeichnet es als den Grundfehler der gesammten Hamlet-Kritik seit Goethe, mit Ausnahme seiner Vorgänger Klein und Levinstein \*), daß sie den Hergang des Stückes durch Hamlet verschuldet finde. Dieser dürfe nicht so handeln, wie man es von ihm verlange; die Lage der Dinge, die Gewalt der Umstände, die Natur seiner Aufgabe verbiete es ihm unbedingt. „Man hat sich mit seinem Charakter zu schaffen gemacht und darüber den seiner Aufgabe aus den Augen gelassen.“ Man fordere von ihm: „er soll dem König zu Leibe gehn, unmittelbar und direct, kurzen Prozeß mit ihm machen; und am lautesten und vielstimmigsten und als das Zweckmäßigste fordert man: den kürzesten . . . er soll hingehn und den König über den Haufen stechen . . . Aber

---

\*) Die Arbeit des Erstern ist mir leider nicht zugänglich; die des Letztern scheint, nach Werder's Anführung, die in Rötcher's Jahrbüchern 1848 erschienene „Erklärung der Tragödie: „„Bring Hamlet““ von seinem Freunde Horatio“ zu sein.

nach dem Dolchstoß, was dann? Dann soll er Hof und Volk zusammenrufen, seine That rechtfertigen und von dem ihm allein gebührenden Throne Besitz nehmen“, in Bezug auf welchen Punkt ich dem Kritiker sogleich darin beistimme, daß keine anerkannten Rechtsansprüche Hamlet's auf den Thron verletzt worden. „Nicht den König vor Allem über den Haufen zu stechen —; nichts Ungeschickteres als das könnte er thun — sondern ihn zum Geständniß zu bringen, ihn zu entlarven und zu überführen: das ist seine Aufgabe; seine erste, nächste, unübergehbare Pflicht. Wie die Dinge stehn, so kann nur aus Einem Munde die Wahrheit und Gerechtigkeit an den Tag kommen: aus dem Munde des gekrönten Verbrechers; — und wenn nicht aus diesem oder wenigstens von dieser Seite her, so bleibt sie vergraben und begraben bis an den jüngsten Tag. Das ist der Punkt! . . . Das Geheimniß, das eingefargte, des unnaßweisbaren Verbrechens: das ist der unterirdisch rieselnde Quell, aus dem seine [des Trauerspiels] Furcht und sein Mitleid fließen. Diesen Punkt . . . ein Jahrhundert lang nicht gesehn oder übersehn zu haben, gehört zu dem Unbegreiflichsten, was der ästhetischen Kritik begegnet ist, so lange sie existirt“ —

O daß doch Werder Recht hätte!

Die Ansicht indessen, daß Hamlet dem König unmittelbar und direct zu Leibe gehen oder ihn gar ohne Weiteres über den Haufen stechen solle, ist nach meiner Kenntniß auch schon bisher nicht die unter den Kritikern herrschende gewesen. Werder selbst spricht wenigstens von der letztern Auffassung gerade den Heerführer der bisherigen Hamlet-Kritik, Goethe, frei. Aber auch A. W. Schlegel und Gervinus würden dem Helden ganz gern die Zeit zu den nöthigen Vorbereitungen gönnen, wenn er sie nur wirklich dazu anwendete. Und bei dem nächsten Erklärer, welchen ich nachschlage, Urici

(Shakespeare's dramatische Kunst, S. 430 d. 2. Aufl.), lese ich: „Alle Bedenklichkeiten gegen eine schnelle Ausführung seines Vorsatzes haben in den Verhältnissen und der ganzen Lage der Sache überall ihren guten Grund“ zc. Dergleichen bemerkt Vischer (Krit. Gänge, N. F., 2. H., S. 77. 85): es „schwebte Hamlet ein Begriff der Gerechtigkeit vor, der einigen Aufschub der rächenden That mit sich bringe, und zwar mit gutem Grunde . . . Hamlet thut Recht, daß er erst Vorbereitungen treffen will“ zc.

Was die Unnachweisbarkeit des Verbrechens betrifft, so verhält es sich damit doch weniger so, daß man sie nicht gesehen oder übersehen hätte, als vielmehr so, daß man das Gegentheil oder doch einen vollgenügenden Ersatz dafür zu sehen glaubte, d. h. — worauf es hier einzig ankommt — die Möglichkeit für den Helden, die Welt von der Thatsache des Verbrechens moralisch zu überzeugen. Dieser Punkt hängt mit dem vorigen auch eng zusammen: denn wer solche Ueberzeugung für möglich hielt, wird ja wohl selbstverständlich von dem Prinzen verlangt haben, daß er sich um sie bemühe, und den Verbrecher nicht aus dem Weg räume, bevor dieses Ziel erreicht oder genügend angebahnt wäre; kann aber hievon nicht die Rede sein, dann und nur dann braucht der Held, wenn er sich dessenungeachtet zu der Rache that verpflichtet fühlt, dafür nicht erst den Eintritt eines doch Unmöglichen abzuwarten.

Ich meinerseits glaubte gleichfalls nichts Neues zu sagen, als ich (S. 125) den Zeitpunkt nach dem Schauspiel im Schauspiel den für die That günstigsten darum nannte, weil der König „so gut als geständig“, und die „nöthigen Zeugen“ dieses Geständnisses anwesend seien. Das letztere schien mir aus dem guten Grunde nicht unmöglich, weil es wirklich erfolgt ist. Ist es auch kein Geständniß in Worten, so doch

eines in sprechenden Gebärden, und wenn nicht ein genügendes für diesen oder jenen an bestimmte Formen gebundenen Gerichtshof, so doch für unser poetisches Forum. Zunächst zwar nur für Hamlet und Horatio, von welchen nachher Keiner mehr den leisesten Zweifel äußert; es hätte aber nur von dem Prinzen abgehangen, dieselbe Ueberzeugung sofort auch den übrigen Zuschauern beizubringen, entweder noch vor den Ohren des Königs, welchem er sich bei dessen Ausbruch in den Weg stellen mochte, oder über dem Leichnam. Jedenfalls also zuerst Geständniß, wie es schon in jenem „stummen Spiel“ des Verbrechers selbst vorlag, und dann Tödtung! Auch die Gebetscene war noch günstig; auch da hätte kein bloßes Ueber-den-Haufen-stechen stattgefunden, nachdem jene andere Scene vorangegangen war, auf welche Hamlet fußen konnte. Natürlich aber mußte er sich bei Zeiten mit zuverlässigen Genossen — ihr Kern war in den Wachtgefährten gegeben — verbünden, nicht etwa um sich im Vertrauen auf sie die öffentliche Rechtfertigung zu ersparen, sondern um sich die äußere Möglichkeit derselben gegenüber den Anhängern des Königs, wenn solche noch übrig blieben, zu sichern.

Wir Kritiker sind jedoch nicht dazu da, dem Prinzen hinterdrein einen Plan auszuarbeiten, der übrigens auf verschiedene Art möglich wäre, z. B. mit oder ohne Wahnsinnsrolle; wir haben nur darauf zu achten, ob und was in Betreff eines solchen Plans der Dichter selbst angedeutet hat. Während wir Andern nun finden, daß dieser einen aus persönlicher Unzulänglichkeit planlos handelnden Helden geschildert habe, so spricht hingegen Werder von einer objectiven den Prinzen fesselnden Unmöglichkeit. Er weiß aber natürlich von den objectiven Verhältnissen im damaligen Dänemark nicht mehr, als sich davon in dem Benehmen und den Aussprüchen der auftretenden Personen abspiegelt; objective Ver-

hältnisse in anderm Sinne gibt's gar nicht in einem Drama, und selbst so, wie unser Dichter sie beachtet wissen will, pflegt er sie nicht auf der Goldwage abzuwägen. Da genügt nun auf die herausfordernde Frage, wie denn der Held seine Sache hätte besser machen sollen, die längst gegebene Antwort: ungefähr so, wie Laertes es macht, nur ohne die Schlechtigkeit, wozu dieser sich durch seinen Spießgesellen verleiten läßt. Selten hat ein Dramatiker den Maafstab zur Beurtheilung, was für möglich oder unmöglich in Betreff einer bestimmten Aufgabe gelten soll, mit grellerer Deutlichkeit vor das Auge des Zuschauers hingepflanzt, als Shakespeare im Hamlet. Wenn der Sohn des Polonius für seine Blutrache, durch eine grundlose Beschuldigung, und mit weit geringern Mitteln, als die des allbeliebten Prinzen sind, augenblicklich einen riesengroß aussehenden, selbst dem Könige sehr bedenklich vorkommenden Aufstand zu Wege bringt — sie wollen gar den Hitzkopf auf den Thron setzen — so soll Niemand sagen, ein Gleiches oder Besseres wäre Hamlet unmöglich gewesen. Man beachte auch sogleich, daß dieser den Mord, sich dafür ausschließlich an den König haltend, verfolgen kann, ohne damit der Mutter näher zu treten, als der Geist es ihm gestattet hat.

Man dürfe sich nicht, wie auch ich so eben wieder gethan, auf die Beliebtheit des Prinzen berufen, meint Werder. Aber der König selbst thut es wiederholt in starken Ausdrücken (IV, 3. 7), und wagt eben deshalb keinen offenen Schritt gegen jenen. Sie erklärt auch am besten das Verlangen, daß der Prinz von der Rückkehr nach Wittenberg abstehe und bei Hofe bleibe. Dieß mag zunächst der Wunsch der Mutter sein, ihr Gatte aber wird denselben hauptsächlich in der Hoffnung unterstützen, sich durch ein so augenscheinlich gutes Verhältniß zu dem Neffen in den Mitgenuß von dessen

Popularität zu sehen. Werder versteht die Sache umgekehrt: „Warum hält er ihn zurück? Wie stark also [?] muß seine Position sein! wie gesichert in derselben muß er sich halten!“ Hieran ist **soviel wichtig, daß er in diesem Augenblicke den Prinzen noch nicht fürchtet.** Aber diese Sicherheit gegenüber dem Völkern ist recht wohl vereinbar und bei seinem bösen Gewissen, sowie dem Gefühl des Abstandes von seinem Vorgänger, gewiß auch wirklich vereint mit einem Bewußtsein der Schwäche gegenüber Andern und einem daherigen Bedürfnisse, sich Freunde zu verschaffen.

Ein solches Attentat, wie es die Kritiker dem Helden zumuthen, wäre, meint Werder, vom Volke auch dem populärsten Prinzen nicht nachgesehen worden; ja, wenn er geschädigt würde, das wäre ein Anderes zc. Das ist aber eben die Frage, ob die Strafe als ein bloßes Attentat erschienen wäre, ob Hamlet sich nicht hätte genügend rechtfertigen und den Beweis liefern können, daß auch er bereits geschädigt worden. Die Ehrfurcht im Volke vor der königlichen Majestät, worauf Claudius sich verläßt, würde sich gegen ihn kehren, sobald er selbst in den Verdacht käme, sie in der Person seines Vorgängers mit Füßen getreten zu haben. Welche fürchtbare Waffe hat der Sohn des Ermordeten gar erst in Händen, als er mit dem Uriasbriefe von der Seereise zurückkehrt! Ist es da noch Zeit, eine vom König auf ihn eingegangene Wette zu lösen und in dessen Gegenwart vor versammeltem Hofe mit dem Degen zu — spielen?

Um jedoch bei der frühern Zeit zu bleiben: sollte sich, fragt Werder, Hamlet auf die Aussage eines Geistes berufen? Und ich thue getrost die Gegenfrage: warum nicht? So gut als diese Aussage für uns und für Hamlet selbst überzeugend ist, kann sie es durch dessen Vermittlung auch für Andere werden, wie sie es zunächst für Horatio wird. Sie ist es

für uns mit unerschütterlicher Stärke seit dem I. Act; kein unbefangener Zuschauer wird unserm Kritiker beipflichten, wenn dieser, den nachmaligen Zweifel des Helden als durchaus sachgemäß betrachtend, behauptet (Nov.-Heft, S. 557): auch unser Wissen von dem Morde sei erst im III. Act ein völlig sicheres. Darin eben besteht die Kunst des Dichters, daß er uns durch seine Darstellung des Geistes sogleich jeden Zweifel abgeschnitten hat; und der daherige Gegensatz zwischen zwei Elementen, einem von vorn herein felsenfesten, und einem fluthenden und ebbenden, unsichern, schwankenden, gehört mit zum Wesen unserer Tragödie. Befürchtet Hamlet, der Teufel möchte ihn betrogen haben, so kann doch nicht dieselbe Sorge uns befallen; ebenso gut würden wir den steinernen Gast im Don Juan für einen Trug halten. Werder denkt, die Sache sei auch uns zunächst nur durch ein „Gespenst“ bezeugt, er hat überhaupt eine Vorliebe für diesen Ausdruck und spricht von „gespenstlicher Mittheilung“, „gespenstlichem Schatten“; aber namentlich das letzte, dem Uebersetzer (Schlegel), nicht dem Dichter, angehörende, Wort verräth den Irrthum\*). Der Dichter meint, und will daß von allem Anfang an auch wir es meinen: sogar durch einen Geist bezeugt! oder vielmehr durch den leibhaftig (mit corse und bones) wieder-gelehrten Ermordeten persönlich! Die Zuschauer mögen nur nachsehen im Grab: sie werden es leer finden! Selbst Hamlet's Zweifel geht nicht sowohl dahin: ob Leib oder Gespenst, als vielmehr dahin: ob Geist des Vaters oder Teufelsgeist; und

---

\*) Durch das „Phantom“ (illusion) im Munde des kritischen Horatio, als der Geist ihm nicht Stand halten will, darf man sich nicht irre machen lassen. Selbst das „Gespenst“ spukt zunächst nur in den Uebersetzungen, da ghost und spirit nicht ohne Weiteres unsere heutige „gespenstliche“ Bedeutung haben (auch die Ausdrucksweise oben S. 148 am Schluß war mißverständlich).

dieser Zweifel ist ein erst nachherhand sich einstellender und bald vorübergehender. Gegenüber den andern Leuten sodann kann er sich auf seine Wachtgenossen berufen. Zwar unmittelbar nur für das Gesehene, nicht das Gehörte, aber mittelbar auch für dieses. Zu glauben, daß ein Geist erschienen sei, mag schwer halten; aber wer einmal diese Schwierigkeit überwunden hat, wird es nur in der Ordnung finden, daß derselbe die Reise nicht umsonst gemacht, sondern etwas zu melden gehabt habe. Und was den Inhalt der Botschaft betrifft, so gilt hier, zumal wenn sie durch einen so glaubwürdigen Mann, wie ihr dießmaliger Empfänger, kund geworden ist, auch von dem Unglaublichen, was Börne vom Schauerlichen sagt: „Das Schauerlichste an einem Geiste ist, daß er erscheint und spricht; was er thut und sagt, und wäre es das Schrecklichste, ist nach dem Andern Kinderei.“ Ohnehin bei den Wachtgenossen selber, wenn Hamlet ihnen allen sein Geheimniß mittheilen wollte, könnten wir weder Grund noch Neigung vermuthen, ihm zu mißtrauen; die Bernardo und Marcellus würden sich nicht schwieriger zeigen, als der studirte Horatio; auf etwas Außerordentliches sind sie bestens vorbereitet, und sie haben, wenn schon nicht die Eröffnung des Geistes, doch dessen Aufforderung zum Schwur vernommen, woraus sie abnehmen können, daß der Prinz im Einverständniß mit jenem handle. Selbst noch nach dem Tode Hamlet's und des Königs wird Horatio sich nothwendig auf das „Gespenst“ berufen müssen, wenn er den von dem sterbenden Freund erhaltenen Auftrag gehörig erfüllen und den Hergang nicht im Dunkeln lassen will; denn keine dringendere Frage wird er zu beantworten haben, als diese: wie doch die Unthat an den Tag gekommen sei; und da der König kein förmliches Geständniß abgelegt hat, so wird der Glaube an seine Schuld nach wie vor auf der

Aussage des Geistes beruhen, welche durch die sonstigen Anzeichen zwar bis zur Zweifellosgkeit bestätigt, aber nicht ersetzt werden kann.

Werder macht sich darüber lustig, daß ein Kritiker (Flathe) Marcellus und Bernardo zu „Feldhauptleuten“ befördert habe. Unser Personenverzeichniß (officers) beweist allerdings nichts. Aber auf den Rang kommt hier wenig an; Gemeine können eine solche Kunde ebenso gut verbreiten wie Offiziere, unter ihresgleichen sogar noch besser. Und der Irrthum ist wohl eher auf Seiten Werder's, wenn er Marcellus für eine gemeine Schilbwache hält; es ist ein „inspicirender Offizier“ (Delius). Selbst Bernardo steht vielleicht nur ausnahmsweis eigentliche Wache, der wieder erwarteten Geistererscheinung wegen; wenigstens wird er vom Prinzen und Horatio auf gleichem Fuße mit Marcellus behandelt, Beide als „Gentlemen“; der Letztere würde auch schwerlich von einem Gemeinen gleichmäßig wie von Horatio Auskunft über den Zweck der im Gange befindlichen Kriegsrüstungen verlangen (I, 1) -- wenn man denn einmal so nah hinsehen will. Ich bin überzeugt: wenn Shakespeare diesen Rangstreit mit anhörte, so würde er uns alle mit einander herzlich auslachen. Wahrhaftig, er hat's um uns verdient: wir sollten ihm auch noch den Spaß machen, zu ergrübeln, ob die Beiden dem einheimischen Contingent oder der im IV. Act erwähnten Schweizergarde angehören; Bernardo ist offenbar ein schweizerischer Reisläufer, Namens Bernhard, u. s. w.

Gesetzt aber auch, es wäre mißlich für Hamlet, sich gleich Anfangs in engerm oder weiterm Kreise auf den Geist zu berufen: so mag er's vorläufig unterlassen und ohne alle Angabe von Gründen seine Ueberzeugung kundthun. Laertes macht es auch nicht anders, da er nur im bildlichen Sinne ein Gespenst gesehen hat, und er findet Glauben, wie ihn ebenfalls Claudius mit seiner Schlangenfabel gefunden hat.

Hamlet aber genießt eines bessern Ansehens, als diese Weiden; und die Leute werden ferner sagen: er in seinen (für ihre Augen) so glücklichen Verhältnissen müßte toll sein, um so etwas zu behaupten, wenn er seiner Sache nicht gewiß wäre; statt dessen zieht er es vor, toll zu scheinen und zu schweigen. Werder wird zwar einwenden: die Leute würden dem Prinzen das Vorgehen gegen den König als Ehrgeiz deuten, dem Wunsche entsprungen, die Krone sich selbst aufzusetzen. Aber erstlich könnten sie dieß auch bei Laertes thun, dem ja gleichfalls die Krone winkt, und der zu jenem Verdachte durch seinen Charakter weit mehr Grund gibt, als Hamlet. Ferner fragt es sich, ob nicht gerade umgekehrt dem Letztern die Aussicht auf einen Thronwechsel sehr zu Statten käme. Der Prinz hat zwar, wie Werder sonst mit Recht geltend macht, in erster Linie so wenig den Willen als den Auftrag, den Thron zu besteigen: aber das würde sich mit der Hauptsache von selbst geben; die jenes wünschen, würden also auch diese erleichtern. Es ist bei der Beliebtheit des Prinzen auch gewiß nicht unwahrscheinlich, daß der Wunsch den Verdacht im Ganzen überwöge. Sonst könnte Hamlet immer noch erklären, daß er von der Krone nichts wolle; dieses Opfer würde ihm sicherlich nicht schwerer fallen, als das seiner Liebe; es wäre auch nicht so unwiderrüßlich, wie das letztere sich bald erweist.

Unser Kritiker sucht die Unmöglichkeit einer Ueberzeugung der hartköpfigen Dänen noch im Besondern an den verschiedenen Classen derselben darzuthun. Vorerst den großen Haufen scheint er für gar kritisch in Bezug auf solche Anschuldigungen und Geistergeschichten zu halten, denselben Haufen, von dem wir erleben, was er sich von einem Claudius und einem Laertes bieten läßt. Das Heer sodann müssen wir nach seinen einzigen uns bekannten Vertretern beurtheilen, und die sind

dem Prinzen sicher; es besonders kann von dem Thronwechsel nicht entzückt sein: der alte Hamlet ist ein Kriegsheld gewesen, sein Nachfolger ist ein diplomatischer Schwächling, auch in Norwegen darum mißachtet; man würde daher namentlich in den militärischen Kreisen gewiß nicht ungern den ritterlichen Sohn des Verstorbenen am Platze des Oheims sehen. Adel, Hof und Würdenträger endlich, nur durch die Polonius, Gölldenstern u. dgl. uns bekannt, werden dem Neffen, sobald er nur Kraft zeigt, zufallen, noch geschwinder, als sie es dem Oheim gethan haben.

Auch in Betreff der Königin urtheilt Gervinus, daß Hamlet an derselben „im Nothfall eher eine Verbündete, als ihr neuer Gatte, fände“. Werder jedoch erklärt diese Annahme für sehr unhaltbar: „Die entscheidende Instanz dagegen ist, daß in der unvollkommenen Ausgabe von 1603 die Mutter vom Sohn gewonnen wird und mit ihm conspirirt, und daß Shakespeare grade dieß in der späteren und echten Ausgabe getilgt hat! Also will Er es nicht“. Diese Instanz ist nicht entscheidend, auch abgesehen davon, daß hier vielleicht gar nichts ausdrücklich getilgt, sondern nur der echte Text treu abgedruckt zu werden brauchte. Das Wichtige, was die Mutter in der ersten Ausgabe für den Sohn thut — zum „Conspiriren“ läßt er sich überall nie herbei — ist dieß, daß sie ihn mit ihrem Stillschweigen deckt und durch ihre Liebe zu ihm den König zur Schonung nöthigt; das thut sie aber, nur auf eine ihrem schwachen Wesen angemessenere, feinere, zurückhaltendere, Weise auch in den spätern Ausgaben, und läßt damit Gervinus' Meinung, daß sie sich „im Nothfall“ noch entschiedener auf die gute Seite stellen würde, als eine wohlbegründete erscheinen — besonders wenn man mit Werder (Dec.-Heft, S. 680) annimmt, daß sie an dem Morde keinen Theil gehabt und auch nichts davon ge-

wußt habe (was gleichfalls nur in der ersten Ausgabe so bestimmt gesagt ist).

Der Geist kennt nach Werder's Dafürhalten die Verhältnisse ebenfalls „besser, als die Herren Kritiker“. Auch Werder wird nun zwar unvermeidlich diesen Herren, und zwar ihrer verderblichsten Species, den Hamlet-Kritikern, beigezählt werden, und sollte also, mit unserm Helden zu sprechen, nicht so „gegen seine eig'ne Zukunft declamiren“; aber, werden wir verstehen müssen, „der Geist, so stumm für uns, ihm wird er reden“. Der Geist eröffnet ihm indessen weiter nichts, als daß er Art und Zeit der Rache dem Sohn überlassen. Wie billig, werden wir sagen, da er froh ist, wenn es überhaupt je dazu kommt; aber dringend ist er doch sehr, so sieht auch der Sohn es an, und mithin ist diesem zwar wohl Tag und Stunde, aber nicht die „Zeit“ schlechtweg, überlassen. — „Daß es gleich der Dolchstoß sein müßte, womit seiner Mahnung genügt würde, fällt ihm nicht ein; dazu ist auch er zu gescheut“. Allerdings nicht „gleich“, aber so bald als thunlich; und er erwartet es wenigstens früher, als es geschieht, sonst würde er nicht noch einmal kommen, um dem Sohn „Vergiß nicht!“ zuzurufen und ihm „den fast abgestumpften Vorsatz zu schärfen“. Werder findet zwar in diesen Worten keinen Tadel wegen Säumniß; es ist aber wenigstens eine Mahnung, und eine solche ist, wo ein Verständiger sie für nöthig erachtet, immer auch ein Tadel, und zwar ein begründeter; nur ist es hier kein zürnender, sondern ein milder und klägliches, einem Hamlet's-Gemüth nur um so empfindlicheres. — Aber seltsam! höchst seltsam! der Geist, welchen Werder citirt hat und jetzt wieder entlassen will, bleibt stehen, als ob er ihm noch etwas zu offenbaren hätte; und ich glaube trotz der Ferne, in welcher ich verharre, mit hinlänglicher Deutlichkeit die Worte zu ver-

nehmen: „wenn er die seinem Sohn gestellte Aufgabe für unlösbar gehalten hätte, so würde er sie ihm nicht gegeben haben, auch dazu sei er — zu gescheut; allerwenigstens würde er den Sohn dann vor Selbsttäuschung zu warnen nicht unterlassen haben, dazu sei er — zu human.“ — Bei diesem Anlasse könnte Einer auch finden: wenn der Geist doch einmal so gescheut sei, so würde er klug daran gethan haben, nicht bloß dem Prinzen, sondern Mehrern und Vielen zu erscheinen, etwa gleich der ganzen Hofversammlung im I. Act. Das hat er sich versagt: erstens weil Shakespeare nicht Voltaire, der Dichter der Semiramis, war; zweitens weil es ein Drama werden sollte, also eine Begebenheit unter freithätigen Menschen, deren Selbstständigkeit durch ein so offenkundiges „Hereinragen“ der übernatürlichen Welt erdrückt worden wäre; drittens weil unser Dichter den psychologischen Takt hatte, den Geist nur einem solchen Menschen sich offenbaren zu lassen, dessen „prophetisches Gemüth“, schon von sich aus, der Kunde entgegendrängte.

Damit nun aber das Zeugenverhör vollständig werde, beantrage ich, auch Claudius vorzuladen: nirgends pocht dieser auf die „Unnachweisbarkeit“ seiner Schuld, was, namentlich seitdem er den Neffen als einen Wissenden kennt, unerklärbar wäre, wenn wirklich die ganze Schwierigkeit für den Lesern hier läge.

Ich berufe mich auch auf Hamlet selbst, den geistesklaren, welcher sich niemals über die Unlösbarkeit oder auch nur besondere Schwierigkeit seiner Aufgabe beklagt, sondern, was Werder vergebens bestreitet, den Fehler immer nur bei sich selbst findet. Es ist unwahrscheinlich, daß Shakespeare dem Publicum mitsammt den Herren Kritikern ein so durchaus richtigeres Urtheil, als seinem Helden, über den Kern der Sache sollte zugemuthet und zugetraut haben. Möchte aber

auch der Irrthum des Prinzen, oder (nach Werder) der bisherigen Kritik über den Sinn seiner Aeußerungen, noch so unläugbar, und der eigentliche Sitz der Schwierigkeit noch so selbstverständlich sein, wie es nur nicht der Vertreter einer Ansicht über den letztern behaupten sollte, welche 250 Jahre gebraucht hat, um zu entstehen — so wäre nun zwar erklärlich, daß der Dichter es nicht nöthig fand, noch besondere Fingerzeige nach diesem Punkte auszustrecken; aber noch weniger würde er dann gewiß das Gegentheil nöthig gefunden haben, nämlich denselben geflissentlich von allen Reden fern zu halten, um statt dessen den Blick des Zuschauers unaufhörlich und mit aller Macht auf einen andern, in falscher Richtung gelegenen, Punkt hinzulenken.

Noch dazu habe ich mich mit allem Bisherigen auf den für Werder günstigsten, von ihm selbst gewählten Boden gestellt, wonach es von vorn herein darum zu thun wäre, daß „der Verbrecher gerichtet werde als ein solcher in der allgemeinen Vernunft, in der Meinung der Welt“, „mit Ueberzeugung der Dänen von der Gerechtigkeit dieser Proceedur“. Allerdings geschähe es so am vollkommensten; doch kann ich nicht finden, daß der Geist oder Hamlet selbst ein Gewicht auf diesen Punkt legten, was auch der Dichter hat unterlassen dürfen, wenn er einmal einen Helden schildern wollte, der es überhaupt nicht zu einem ordentlichen Plane bringt. Der Geist hat dem Sohn auch in dieser Hinsicht freie Hand gelassen, und nichts Anderes verlangt, als daß der Mord gerächt und das königliche Lager nicht ferner entweiht werde; auch Werder sagt: „Nur der Gatte, der beleidigte, und der Vater spricht aus der geharnischten Gestalt“. Wenn die Dänen wirklich, wie Werder annimmt, nicht zu überzeugen wären, dann müßte der Prinz eben auf seine eigene Ueberzeugung hin handeln, möchte daraus erfolgen, was da wolle;

und wenn er, auch etwa der Mutter wegen, die That nicht offen verrichten könnte, dann müßte er — ein Drittes gibt es nicht — es im Geheimen thun, natürlich nicht ohne gleichzeitige Eröffnung des Urtheilspruches. Ich sage also nicht, daß dieß das Schönste wäre; aber gegenüber einer behaupteten Unmöglichkeit genügt es, eine unlängbare Möglichkeit aufzuweisen.

Endlich aber sogar abgesehen von dem jetzt erwogenen besondern Inhalt unsers Stückes, darf man es gewiß eine sich selbst vernichtende Deutung nennen, daß ein Tragiker wie Shakespeare ein an sich unlösbares und hiefür auch von dem Helden erkannte Aufgabe durch diesen, bei gesundem Verstande, fortwährend als seine wirkliche Aufgabe habe ansehen und betreiben lassen wollen. Dieß ist aber doch Werder's Meinung; er bestreitet nachdrücklichst die Annahme einer nicht objectiven, sondern nur subjectiven Unmöglichkeit, und beruft sich dafür auf Hamlet's eigene Aussprüche; wir hören, gleich aus der ersten Zeit, von dem „Schauder der Gewißheit, der ihn erfassen muß: daß, wie die Dinge stehn, die Lösung seiner Aufgabe eine unmögliche sein werde“ (Dec.-Heft, S. 691) u. dgl. m. \*) Nebenbei versteht es sich wohl von selbst, daß etwas objectiv Unmögliches auch wirklich nicht geschieht; und hieraus ergibt sich ein merkwürdiger Abtentausch zwischen Werder und den „Herren Kritikern“: denn jener darf nun wegen eben der Annahme, die er zur Rechtfertigung des Helden braucht (die Unlösbarkeit der Aufgabe), ihm sogar dasjenige Verdienst nicht zugesähen, welches wir Andern ihm meistens noch gelassen haben — das Verdienst, daß er seine

\*) Werder's Vorgänger Klein, in der einzigen mir (durch fremde Anführung) bekannten kurzen Stelle seines Aufsatzes, spricht viel zulässiger von einem „Nichtkönnen und ihm selbst (dem Helden) unbewußten Sichzerarbeiten.“

Aufgabe zwar unvollkommen, aber doch wirklich löse, und wesentlich mit durch sein eigenes Stoßen und Drängen endlich in die Lage komme, die rächende That vollbringen zu können und zu müssen. Werder ermüdet zwar gelegentlich die Unmöglichkeit zu einem bloßen „Gränzen an's Unmögliche“. Aber entweder ist dieser Unterschied so gering, daß er praktisch für nichts zu achten ist; oder er hat f. z. f. eine endliche Größe, und dann sinkt die objective Unmöglichkeit zu einer subjectiven herunter. Werder muß das Erstere meinen, da er sich gegen nichts entschiedener, als gegen eine bloß subjective Unmöglichkeit, erklärt. Wir wollen aber zu seinen Gunsten noch versuchen, von der objectiven Unmöglichkeit in der Weise etwas abzubrechen, daß wir sehen, er denke sich dieselbe, auch in Hamlet's Namen, als eine nur einstweilen, nämlich solange nichts Weiteres eintritt, bestehende. Dann sollte der Held offenbar sich wenigstens einstweilen stille halten nach außen, d. h. gegenüber dem König keine Schritte thun, die sinnlos oder schädlich sind, wenn sie nicht sofort weitere zur Folge haben dürfen; er mag des Glaubens sich getrösten, daß in Zukunft etwas geschehen werde, um das bis jetzt Unmögliche zu einem Möglichen zu wenden, oder daß die höhere Macht sich seiner als eines selbstlosen Werkzeuges zu bedienen gedente und ihn vorläufig nur habe benachrichtigen wollen. So begreiflich es nun auch wäre, daß er, eine solche Aussicht vor Augen, sich nicht immer vollkommen beherrsche, so könnte er sich dann doch mindestens der Einsicht, daß dieß das Rechte wäre, nicht verschließen, da sie mit der Ueberzeugung von der einstweiligen Unmöglichkeit gegeben wäre; er würde sich also eher vorschnell, als lässig, schelten. Man beachte auch, daß Hamlet sich dem Vorsehungsglauben nicht wegen der Unmöglichkeit des Geforderten, sondern nur ungefähr in dem Maaß in die Arme wirft, als ihm die Er-

fahrung sein Mißtrauen in die eigene Zulänglichkeit bestätigt, obſchon auch hier, wie immer bei unſerm Helden, über der Schwäche nicht die Stärke zu überſehen iſt: die Selbſterkenntniß und die feſtgehaltene Zuverſicht auf den Sieg ſeiner Sache, möchte ihm an demſelben auch ein noch ſo geringer Antheil beſchieden ſein.

So bleibt es denn im Weſentlichen noch immer bei der Meinung Goethe's. „Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an ſich, ſondern das, was ihm unmöglich iſt“. Doch wird man mit Vortheil noch einige weitere Unterſcheidungen machen: die That iſt

- 1) nicht menſchenunmöglich überhaupt;
- 2) nicht unmöglich für Hamlet nach deſſen eigener Anſicht;
- 3) nicht unmöglich für ihn inſofern, als er in Wahrheit „Grund und Willen und Kraft und Mittel“ dazu hat;
- 4) nicht unmöglich für ihn auch inſofern, als er ſie ja wirklich ausführt;

5) aber allerdings unmöglich für ihn in der Hinſicht, daß er es nicht auf die rechte Art und zur rechten Zeit zu thun vermag, weil es ihm hiezu an Einer Bedingung fehlt (oben S. 202 ff.), während bekanntlich ein Erfolg nur dann eintreten kann, wenn alle Bedingungen dazu gegeben ſind.

Leider muß von hier ab meine Kritik eine etwas andere Wendung nehmen, da Herr Werder ſeinerſeits meiner Anſicht über einige Punkte eine ausführliche Beurtheilung hat angebeihen laſſen, welcher ich wenigſtens ſo viel entgegenzuſtellen mich gedrungen finde, als mir ebenſowohl zur Förderung der Einſicht in die Sache, wie zur Abwehr von Unbilden, dienlich ſcheint. Mein Kritiker geſteht mir zwar im Allgemeinen zu, daß ich „Vieles bringe, was er bei den Andren immer vermißt und in ſeinen Mittheilungen [an Zuhörer vermuthlich, da ich nichts Gedrucktes kenne] ſelbſt ſchon gegeben hatte“,

wenn wir auch, wie er sogleich hinzufügt, im Resultat weit aus einander gehen, da auch ich in Betreff des Hauptcharakters auf Seite der kritischen Majorität stehen bleibe u. s. f. Dieß erregte mir beim ersten Lesen eine gemischte und übrigens durchaus friedliche, beinah heitere Empfindung, als sei ich bis zur Thüre des Verständnisses herangelassen, und diese mir dann vor der Nase zugeschlagen worden. Wie ich nun aber ruhig, und für Alles dankend, abzog, wurden mir aus dem Innern eigentliche Schimpfworte nachgerufen (in den nächstfolgenden Heften). Ich will dieselben nicht erwiedern, sondern mich auch in dieser Hinsicht der „Besonnenheit“ befehlen, welche mir Herr Werder neben ihrem geraden Gegentheil, z. B. „Hochmuth vor dem Fall“ (in seine Hände), nachsagt. Er hat ja offenbar nicht sowohl eine prosaische Kritik über unsere Tragödie, als vielmehr eine zweite Tragödie über die erste schreiben wollen; ich bin durch einen glücklichen Zufall sogar in den Besitz des Personenverzeichnisses gelangt:

Shakespeare, ein Dichter

Die Mordthat Goethe's, Mörder des Vorigen

Werder, ein Rächer

Ort der Handlung: ein Lehrstuhl

— wer von uns Alten wollte sich nicht gern von einem so jugendlichen Muth etwas gefallen lassen?

Das Benehmen Hamlet's nach der Geistererscheinung hatte ich folgendermaßen verstanden. Unmittelbar nach derselben ist er in der äußersten Aufregung, nur Gedanke an den Vater und dessen Gebot und leidenschaftlicher Zorn über die Mutter und den Oheim. Er ist geradezu auf einige Augenblicke aus den Fugen, wie die Zeit, die er wieder einrichten soll, und macht etwas Narrisches: die Hantierung mit der Schreibtafel. Dieses seltsame Gebahren setzt er dann mit Absicht auch gegenüber den Freunden noch eine Weile fort,

da es ihm sogleich, wie er sie herannahen und rufen hört, und sich bereits wieder zu sammeln anfängt, als ein gutes Mittel erscheint, sein Geheimniß vor ihnen zu verbergen. Dann folgt der Schwur mit seinem furchtbaren Ernst, wo selbstverständlich von jenem Närrischthum nicht mehr die Rede sein kann, und ebenso wenig nachher, wo Hamlet die Anlegung eines wunderlichen Wesens gegenüber andern Leuten den Freunden ankündigt.

Von alle dem will Werder mir so gut wie nichts gelten lassen: was ich sage, ist falsch, und was richtig ist, darf ich nicht gesagt, nicht gedacht haben, obgleich wir in so „Vielem“ mit einander übereinstimmen.

Von „Raserei der Leidenschaft“, welchen Ausdruck ich mir in Bezug auf Hamlet's Zustand gleich nach dem Abgange des Geistes erlaubt habe, will Werder nichts hören, und spricht doch selbst von „Leidenschaft“, „Außer sich sein“ und „meinetwegen mehr als in irgend einem andren Moment seiner Rolle“, von „Wuth“ (Dec.-Heft, S. 688 f.) — das genügt mir; denn um irgend eine Schuldefinition der Raserei wird es sich hier nicht handeln.

Das närrische Schreiben Hamlet's ist nach Werder gar nicht närrisch, nicht einmal barock, sondern hat folgende Bedeutung: „Anstatt uns zu sagen: das zunächst kann Hamlet, läßt er (der Dichter) ihn machen, was er zunächst kann: den wahren Charakter des Königs zu Papier bringen! Das ist die symbolische Handlung, durch die er, der Dichter, uns auf den Weg des Verständnisses weist, — die Pantomime, die uns die Schwierigkeit der Aufgabe Hamlet's verkündigen soll! . . . Nur notiren vorläufig kann er sich den König . . . Auch für ihn (Hamlet) haben sie (die Worte) den nämlichen Sinn, aber . . . nicht in dieser reflectirten Weise, sondern in der Unmittelbarkeit des einfachen unentwickelten Gefühls . . . Man wird

doch nicht denken, daß er die Phrase buchstäblich niederschreibt? Muß [?] man auch das noch sagen, was der schlechteste Hamletspieler in dieser Weise nicht mißverstehn würde? — — Er reißt die Tafel hervor und den Stift heraus und fährt damit wie eingrabend über das Blatt hin, ein Paar Punkte einbohrend — eben weil er den König nicht mit dem Degen durchbohren kann, wie er möchte — weiter nichts — nur um solche Marke, solch Zeichen handelt sich's; das heißt: Da steht ihr, Oheim!"

Nein, sondern das heißt: Hamlet ist nicht einfach-, aber doppelt-närrisch.

Ich weiß wohl vom Punktiren der Bildhauer und Kupferstecher, und habe sogar von zauberischem Umbringen eines Menschen durch Stiche in sein Bildniß erzählen hören, aber noch nie davon, daß man mit einigen Punkten, die man in ein Blatt Papier bohrt, einen Oheim zu Stande oder zum Stehen bringen und sich damit, ohne ihn vorher auch nur gestochen (abgebildet) zu haben, für die Unmöglichkeit, ihn zu erstechen, schadlos halten kann. Das buchstäbliche Niederschreiben kommt mir jetzt fast vernünftig vor. Ich habe übrigens von diesem kein Wort gesagt. Indessen, wenn Jemand einmal etwas Närrisches macht, warum sollte er's dann nicht auch recht machen? Und insoweit könnte ich das Sticheln gelten lassen. Aber schreiben heißt nun einmal nicht stechen und nicht bohren; und daß Hamlet schreibt, steht nicht etwa bloß am Rande, sondern auch im Text (set it down), wir hören ja auch die Worte, die er schreibt. Zugegeben endlich, daß er zunächst nichts Anderes machen könne: dann wäre das einzig Vernünftige, daß er einstweilen gar nichts machte; es ist ja nur ganz die Regel, daß nicht im ersten Augenblicke, wo man eine große Aufgabe erhält, zu ihrer Lösung geschritten werden kann.

Ich meinerseits glaubte daher in dem Schreiben des Helden eine Narrheit, zugleich aber etwas Symbolisches, eine, nur vom Dichter beabsichtigte, Andeutung seines nachmaligen Verhaltens zu der Aufgabe zu erkennen, daß er sich nämlich zeitweise mit dem bloßen Gedanken und Sich-gemerkt-haben begnügen würde. Und ich fügte hinzu: „man könne sich zu der Frage versucht finden [was doch gewiß keine dreiste Behauptung ist], ob nicht der Dichter hiemit sein Urtheil über seinen Helden zu sehr und zu früh aus diesem selbst heraus sprechen lasse, ähnlich wie man es, mit oder ohne Grund, an seinen Böfewichtern thut.“ Auf das Letztere näher einzutreten, war nicht der Ort; Werder aber deutet mir diese Unterlassung so: „Also Herr Hebler ist zweifelhaft, ob dieser Tadel begründet ist!“ Ich kann des Bestimmtesten versichern, daß Herr Hebler hier nur darüber im Zweifel ist, ob der Seher sich nicht versehen hat; denn das Ausrufungszeichen gehört in Klammern nach dem „Also“, nicht an den Schluß des Satzchens.

Als Beispiel einer ähnlich auffallenden äußern Handlung hatte ich die Scene aus König Richard II. angeführt, wo der unglückliche Fürst sich einen Spiegel bringen läßt, um zu erfahren, wie er nach dem Verlust der Majestät aussehe. „Schlagen Sie“, fordert der Professor seine Zuhörer auf, „die Scene im IV. Act des Richard einmal nach und fragen Sie sich dann, ob Shakespeare dort, wie es hier durch die Action mit der Schreibtasel der Fall sein soll, eine „kleine Narrheit“ habe zeichnen wollen? ob er dort hinter dem Pathos des Charakters mit einer ironischen Malice gestanden habe und aus seiner dichterischen Objectivität, so zu sagen ganz im Stillen derselben, ihm etwas anhängen, ihm einen Streich habe versehen wollen?“ Ach was! hienach dürfte ein Dichter überhaupt keine Narrheit, auch nicht die

einer Ophelia, schildern, ohne sich entweder einer ironischen Malice schuldig zu machen, oder mit dem Narren selbst närrisch zu sein. Sobald ich einem Zuhörer des Herrn Werder begegne, muß ich ihn doch fragen, ob er sich dieß nicht sogleich selbst gesagt habe. Ueber die Spiegelschau ist weiter nicht zu streiten; schon die vorherigen Reden des Königs werden, ganz unbeschadet des tragischen Eindrucks, den sie auf uns machen, von den Anwesenden belacht, und Northumberland nennt ihn verrückt. Wenn Richard gar dem weinenden Aumerle vorschlägt, ihre Thränen auf Einen Platz zu träufeln, bis dieselben ein Paar Gräber ausgehöhlt — soll auch das keine Narrheit sein? Nun, dann wär's auch keine, wenn die Beiden sich wirklich an die Arbeit machten. Ich „ignore“, sagt mir Werder noch, daß Richard den Spiegel, nachdem er sich darin betrachtet, zerschmeiße. Nein, sondern ich habe diesen Zug übergangen, weil es für meinen Zweck gleichgültig war, ob der Spiegel nachher in Scherben geht oder ganz bleibt; wiewohl es sich von selbst versteht, daß der König ihn nach solchem Gebrauche nicht ruhig dem Ueberbringer wieder einhändigen kann, als hätte er sich den Bart gestreichelt. Das Schlimme daran ist nur, daß nun der nächstfolgende Richard keinen Spiegel hat, sondern sich erst einen „kaufen“ muß (R. Richard III. I, 2 am Schluß) — im Ernst: will Werder auch hier sein unumschränktes Lob der „äußern Handlungen“ festhalten, und also annehmen, der Herzog sei stracks zu einem Spiegelhändler gehinkt?

Ebenso hat, damit ich dieß hier abthue, Werder den Vergleichspunkt bei meiner Zusammen- und Gegenüberstellung Hamlet's im frühern Monolog (also ehe der Geist ihm erschienen) und Macduff's, wie er die Nachricht von der Ermordung seiner Familie erhält, übersehen. Er belehrt mich, daß der Fall des Letztern ein völlig verschiedener sei,

und fragt: „Brauch' ich das erst zu entwickeln?“ Wegen meiner ist es nicht nöthig. Ich setzte beide Männer nur in einer solchen Beziehung gleich, in welcher sie einander gleichen, abgesehen von den dem Prinzen jetzt noch unbekanntem Verbrechen. Beide sind durch den Verlust theurer Angehöriger gebeugt (auch die Mutter ist bereits für Hamlet verloren) und durch die Lage der öffentlichen Dinge zu einem Wirken aufgefordert, welches zugleich ihr Seelenleiden lindern würde — Macduff zum Kampfe gegen den Tyrannen und Mörder, Hamlet gegen die dänische „Zeit“ überhaupt, deren Schlechtigkeit er schon jetzt kennt und also auch zu bekämpfen bei seiner hohen Stellung einigen Beruf hat, eine Schlechtigkeit, von welcher ihm die schändliche zweite Ehe der Mutter und deren öffentliche Gutheißung zwar der ihm am nächsten gehende, aber nicht der einzige Beweis ist. Während nun aber Macduff sich aus seinem Schmerze sofort zu kräftiger That aufrafft, verräth Hamlet, obgleich sein Unglück schon viel länger, als das Macduff's, dauert, noch nicht einmal einen Drang zum Wirken (indem ich von einem bloßen Drange sprach, schnitt ich den Einwand ab, der Prinz müsse doch erst die Gelegenheiten abwarten, sich thätig zu erweisen). Ich meinte also, mit einem solchen Monolog habe der Dichter nicht eben einen zu der nachherigen Aufgabe gerüsteten Helden ankündigen wollen, sondern einen, welcher zwar das lebendigste und tiefste Gefühl des menschlichen Elends, nicht aber ebenso die Fähigkeit besitze, dieses Gefühl durch ein entsprechendes Handeln abzulösen. Vgl. hierzu Vischer, Krit. Gänge, N. F., 6. Heft, S. 24: „Der handelnde Mensch nimmt sich nicht so viel Zeit wie Hamlet, dem verdammenden Gefühlsabscheu gegen das Böse nachzuhängen, das gestraft werden soll.“ — Die einzelne Scene oder Stelle nach einer „mitgebrachten Vorstellung vom Ganzen“ zu deuten, wird von Werder mit

Recht getabelt; nur nicht bei diesem Anlasse, da ich zu der Deutung des vorliegenden Theiles das Ganze oder genauer die übrigen Theile nur in der Weise mitberücksichtigt habe, wie die Natur eines bloßen Theiles, zumal in einem so wohl zusammengefügtten Ganzen, es erfordert. Wenn Werder gegenüber meinem daherigen Ergebnisse auf das Urtheil des unbefangenen Zuschauers verweist: so lasse ich es mit Vergnügen darauf ankommen, ob er mir für 99, welche in derselben Verdammniß mit mir sein werden, Einen Gerechten zeigen kann, d. h. hier einen Solchen, der in dem Schreiben „eine Pantomime“ erräth, „die uns die Schwierigkeit der Aufgabe Hamlet's verkündigen soll.“

Wenn Werder einmal das eigentliche Schreiben anfechten wollte, so würde er dieß meines Erachtens mit besserem Glücke gegenüber der Voraussetzung versucht haben, daß der Prinz wirklich eine Schreibrtafel (oder ein Notizenbuch) aus dem Busen ziehe. Ich glaube in der That nicht mehr, daß Shakespeare ihn dieß thun lasse. Schreiben wohl, d. h. die Gebehrde des Schreibens machen, aber darum nicht nothwendig in eine Schreibrtafel. Wohin denn sonst aber? Antwort: in die „Schreibrtafel seines Gedächtnisses“, in „Buch und Band seines Gehirns“, welche Bilder Hamlet ja ausdrücklich und ausführlich in demselben Monolog gebraucht, wie sie unserm Dichter auch sonst geläufig sind. Er hat auch von dieser Tafel gesagt, er wolle sie abwischen: also wird er auf sie haben schreiben wollen. Das Schreiben selbst braucht darum nicht gleichfalls ein rein innerliches, ein bloßes Sichwerten, zu sein; es muß durch eine Gebehrde ausgedrückt werden, etwa die gegen die Stirn gerichtete und sich darüber hin bewegende, wie zum Schreiben gestellte, Hand. Närrisch jedoch bleibt das Gebahren so wie so. Die Randbezeichnung (Writing) fehlt in allen ältern Ausgaben und erscheint erst in der von

N. Romo 1709/10, der sich dabei vielleicht auf die nächste Theatertradition, vielleicht aber auch nur auf die Textesworte stützte; um so zweifelhafter ist es, daß die frühern Herausgeber und der Dichter selbst an ein eigentliches Schreiben dachten, geschweige an ein Stechen oder Bohren.

Aber das Närrischste kommt noch, und zwar leider auf meiner Seite, wenn Werder Recht hat. Ich habe nämlich zu behaupten gewagt, daß Hamlet sich vorübergehend, nach dem Verschwinden des Geistes, vor seinen Freunden närrisch stelle; und ich bleibe dabei, indem ich mich dafür jetzt nur auf das „Komm', Vöglein, komm'!“ und den Spruch berufe: „Es lebt kein Schurl' im ganzen Dänemark, der nicht ein ausgemachter Bube wäre“. Wenn das nicht verstellte Narrheit ist, so ist es wirkliche, und eine solche wird auch von Werder hier nicht zugelassen. Das Ungereimte meiner Annahme soll nun aber darin bestehen, daß sich ihr zufolge Hamlet vor den Freunden närrisch stelle in einem Augenblicke, wo ihm Alles daran gelegen sein muß, daß sie ihn für vernünftig halten, als er sie nämlich durch den Schwur zur Geheimhaltung des Erlebten verpflichtet, in demselben Augenblicke ferner, wo er ihnen die Anlegung der Wahnsinnsmaske als eine erst bevorstehende ankündigt. „Ja, die Herren lesen nur!“ seufzt Werder vorher einmal. Und mir, sage ich, wäre geholfen, wenn die Herren immer auch nur recht läsen, wenigstens das, was sie widerlegen wollen und sogar abschreiben. Da bringt mein Kritiker (Dec.-Heft, S. 689 f.) eine lange Stelle von mir (oben S. 107 ff.), wo ich bemerkte, daß Hamlet „am Schlusse des I. Acts sich eine Weile sogar vor Freunden närrisch stelle“, daß er „zunächst gegenüber den Freunden seine Narrheit . . . absichtlich eine Zeit lang festhalte“. Diese Zeitbestim-

mungen habe ich zwar erst jetzt unterstrichen; aber schon ihre Wiederholung beweist, was sie mir galten. Gesezt sogar, sie wären zweideutig: wenn ein Leser bei einem Satze oder Worte zu wählen hat zwischen zwei Bedeutungen, einer nahen, guten, und einer entfernten, schlechtern, so ist es gegen alle Regeln der Auslegung, die letztere vorzuziehen. Aber das „eine Weile“ wäre gewiß sehr seltsam, wenn ich gemeint hätte, daß der Prinz nicht nur am, sondern bis zum Schlusse des Act's sich närrisch stelle. Wenn man von einem Musikanten sagt, er sei am Schlusse eine Weile aus dem Takt gekommen, so will das nicht heißen, er habe den Takt bis zum letzten Tone nicht wieder gefunden. „Hat er den Text weder im Kopfe noch vor Augen gehabt?“ Der „er“ in dieser Frage bin ich, und der Text ist der Shakespeare'sche; denn nicht ich thue dieselbe über Werder und meinen Text, sondern Werder hat sie bei diesem Anlasse gethan —

Doch halt! ich glaube zu bemerken, daß die Stelle bei meinem Kritiker, mit sammt seinen Zwischenbemerkungen, kürzer ist, als bei mir. Zwar stehen zu Anfang und zu Ende Anführungszeichen, und nirgends ist eine Weglassung angedeutet, so daß man nicht einen bloßen Auszug erwarten wird. Es ist dennoch ein solcher, und dabei ist, während sich sonst Alles ordentlich wiedergegeben findet, gerade jenes für mich so entscheidende „eine Weile“ fortgefallen. Die Abschrift läßt mich nur sagen, Hamlet mache mit der Wahnsinn'srolle „die erste Probe vor Andern, zuerst sogar vor den Freunden“ — wo auch das „zuerst“ einen schiefen Sinn gibt — während ich gesagt habe: „vor Andern [nämlich als den Eltern], am Schlusse des I. Act's, wo er sich eine Weile sogar vor Freunden närrisch stellt.“ Nun, was liegt an diesem Unterschied? Ich habe ja die Zeitbestimmung wieder-

holt; da durfte sich Werder wohl mit einmaliger Erwähnung derselben begnügen. Er ist aber noch genügsamer gewesen und hat auch die zweite Stelle, den Satz, welcher jenes „zunächst“ und „eine Zeit lang“ enthält, rein weggelassen, während das, was vor- und nachher kommt, wieder wörtlich abgeschrieben ist, abermals ohne Andeutung der Lücke, obgleich hier ein Paar Punkte nöthiger waren, als dort in Hamlet's Schreibtafel.

Und nun triumphirt Herr Werder, als wenn er der Sieger von Belfort wäre: er spricht von einer „Abfertigung“ meiner Behauptung, „wie sie gründlicher und — empfindlicher nicht gedacht werden kann“. Man bemerkte auch den wohlwollenden Gedankenstrich; diese Interpunction hat ihm gefallen. Hm! wenn ich nur auch über solche Striche verfügte und nicht so „gedankenlos“ wäre, wie mich Herr Werder wegen ebenderselben Behauptung nennt, so könnte ich mir doch vielleicht noch bessere Abfertigungen, als die von ihm gepriesene, „denken“. So aber muß ich mich damit begnügen, ihm sein Versehen nachgewiesen zu haben, und zu bedauern, daß es ihm in seiner Kritik nicht beliebt hat, die Genauigkeit der Kenntnißnahme annähernd gleichen Schritt mit der Strenge des Urtheils halten zu lassen.

Ich habe mich geirrt: das Wunderlichste ist nicht, was ich vorhin dafür erklärt habe, sondern was mir erst jetzt aufstößt, indem ich nicht abzusehen vermag, wie Werder einen Vorwurf gleich dem mir von ihm gemachten von sich selbst sollte abwehren können. Der „innerste Antrieb“ zu dem verstellten Wahnsinn Hamlet's liege, werden wir belehrt, in dem Gefühl seiner entsetzlichen Lage und seiner unlöslichen Aufgabe; dieses „instinctive Motiv“ sei das ursprünglich erste. „Denn: einem! Gefunden wird auferlegt, was geeignet ist, ihn geistig zu zerstören! Und in der That zerstört es auch Alles

in ihm — nur nicht den Geist, nicht das Wissen und die Freiheit desselben! . . . Als Verrücktheit — in der Meinung der Andern — lebt er's und läßt es aus . . . : die zerstörte Seele und den freien Geist, den immer selbst auch bedrohten — Beides. Das, woran er wirklich krankt, die Wahrheit seines Zustandes thut er kund . . . Die Andern sehn und erfahren diese Wahrheit: sein zerstörtes Gemüth und seinen hellen Kopf — aber verstehn sie nicht . . . Aber — und das ist das Zweite — jenes instinctive Motiv macht sich sogleich in ihm geltend als das eines Vortheils. So wird es als Absicht wirksam. Das Betragen, auf das er die Freunde als auf ein vielleicht ihm dienliches vorbereitet, und dessen Zusammenhang mit der Erscheinung des Geistes sie nicht ausplaudern sollen — es ist ja in der That das ihm „allerdienlichste“, da es ihm gestatte, dem, was in ihm tobt, einigermaßen Luft zu schaffen, indem es zugleich von der wahren Ursach seiner Zerrüttung abführe. „Das Dritte endlich — der Hauptpunkt für das Verständniß — ist dieß: daß man kurzweg und ohne Weiteres gar nicht sagen darf, Hamlet spiele den Wahnsinnigen . . . Der Grad der Verstellung, die Art des Spieles: das ist der feine und grandiose Punkt, auf den es ankommt . . . Das Betragen Hamlet's, das in seiner Lage für ihn das natürlichste, unmittelbar aus ihr entspringende ist, ist auch das dienlichste für sein Geschäft. Daß er voraussieht, die Andern, wenn er sich so gibt, werden ihn für wahnsinnig halten, und daß er will, daß sie's sollen, und deßhalb die Täuschung, die jene sich bereiten, aus sich selbst her durch eig'ne ihr förderliche That unterstützt: Beides ist Eins in ihm. Also in dem Maße, das aber ein relativ geringes ist, verstellt er sich, spielt er den Wahnsinnigen. Weil es aber im Grund seine Wahrheit ist, die Action seines wirklichen Leides . . .

darum ist dieß Spiel nicht nur Verstellung, und weil nicht nur, darum auch nicht Verstellung im stricten Sinne des Wortes“. — „Könnte man doch sagen, Hamlet verstelle sich nur in so weit, als nöthig ist, um die Andern sich offenbaren zu machen. Die wirkliche Verstellung ist ja immer auf Seite der Andern; die alle stellen sich ehrlich und spielen falsche Komödie“.

Zu den letzten Zeilen und ihrer Fortsetzung vergleiche man oben S. 109 f. Unsere Uebereinstimmung erstreckt sich aber noch weiter, nämlich auf die wichtige Anknüpfung von Hamlet's Entschluß, sich wahnsinnig zu stellen, an seine unmittelbar vorher zu Tag getretene wirkliche Verstorung.

Während diese freilich, nach meinem Verständnisse, nicht nur das Gemüth Hamlet's auf die Dauer ergreift, sondern auch seinen Geist auf Augenblicke verdüstert: so beschränkt Werder — mit einer so haarscharfen (nicht etwa bloß Unterscheidung, sondern) Trennung, wie sie mir weder psychologisch noch eyegetisch einleuchtet — die Verstorung auf das Gemüth oder die Seele, wiewohl er auch den Geist „immer“ wenigstens „bedroht“ von ihr sein läßt, und (Dec.-Heft, S. 691) einsieht, daß er bei seiner Auffassung allen Grund hätte, den Prinzen über seiner unlösbaren Aufgabe den Verstand ganz verlieren zu lassen. Während ich ferner finde, daß Hamlet dennoch nur durch seine Verstellung in den Ruf eines Wahnsinnigen kommt, so läßt Werder das Gemüthsleiden schon für sich allein ihm ein verrücktes Aussehen geben; nur insofern soll er hiebei mit Absicht zu Werke gehen, als er für den Verrückten, wofür die Leute ihn ohnedieß halten müssen, auch gehalten sein wolle und diesen Eindruck noch geflissentlich unterstütze. Hiernach wäre offenbar nur das Letzte eigentliche Verstellung bei Hamlet. Das bloße Gehalten-werden-wollen für etwas, wofür man ohnehin gelten würde, ist keine. Man

denke an einen Minister des Auswärtigen, welcher den Gesandten eines Nachbarstaats an einem ihm (dem Minister) nützlichen ihn betreffenden Wahne leidend findet: wenn er den Gesandten in diesem Wahne läßt und lassen will, so ist das keine Verstellung. Erst dann könnte man von einer solchen reden, wenn er den Schein durch absichtliche Zuthat förderte, oder wenigstens etwas unterlasse, was er sonst thun würde, z. B. aus reiner Gutmüthigkeit dem Andern den Irrthum benehmen. So möchte es auch bei Hamlet schon Verstellung heißen, wenn er, einen Vortheil von seinem, vorausgesetztermaßen unvermeidlichen, üblen Schein absehend, nichts zu dessen Tilgung beitrüge.

Nun ist aber nirgends im Stücke von einem schon mit der Gemüthsstörung gegebenen unwillkürlichen Wahnsinns-scheine die Rede, sondern nur von verstelltem Wahnsinn und wahren (in craft und essentially). Gemüthsstörung ohne Geistesstörung würde ja auch wirklich nicht den Eindruck der letztern machen, wie Hamlet ihn in der That nur da hervorbringt, wo er's will — die Schauspieler z. B., wenn sie unterwegs gehört hätten, daß ein Narr am Hofe sei, würden, nachdem sie die Personen kennen gelernt, gewiß eher auf Polonius, als auf den Prinzen, rathen. Beiläufig bemerkt: wenn Hamlet in der Schlußscene dem Horatio Abbitte thut unter Berufung auf seine Verstorbenheit, wovon derselbe „gehört haben müsse“, so lassen diese Worte zunächst an den verstellten Wahnsinn denken, da eben durch diesen der Prinz in Aller Munde ist. Aber dann wäre die Abbitte selbst eine verstellte, und hiezu sind Ausdruck und Lage nicht angethan. Sollen wir also mit Werder sagen, Hamlet rede hier nur von Seelen-, nicht von Geistesstörung? Aber nicht zwischen jener, sondern nur zwischen dieser und der Tödtung des Polonius, als einer auf grobem Irrthum beruhenden That,

besteht ein einleuchtender Zusammenhang. Wir werden so erklären müssen: Hamlet bezeichnet und betrachtet seinen Irrthum als eine vorübergehende wahrhafte Geistesstrübung, diese in dem Sinne an die Verstellte anknüpfend, daß er der Sache nach gesteht, er habe sich in jenem Falle wirklich wie der Verrückte, wofür die Leute ihn halten, benommen.

Wenn ferner die Verstellung Hamlet's nur ein absichtliches Zeigen und Verstärken eines ihm jetzt natürlichen Aussehens wäre, so müßte sie diesem gleichartig sein: aber das letztere wäre von melancholischer Art, die erstere ist großentheils von humoristischer — vermuthlich ist auch umgekehrt die Trauer eines lachenden Erben eine bloße Kundgebung oder Unterstützung seiner innern Heiterkeit.

Die uns beschäftigende Deutung stimmt auch nicht zu den Worten, womit Hamlet selbst seine Wahnsinnsrolle ankündigt. Er werde, sagt er, möglicherweise „ein wunderliches Wesen anlegen (put on)“. Aber wer sagt, er wolle einen Grad anlegen, wird damit nicht Zeigung oder Unterstützung eines ihm bereits auf dem Leib sitzenden Grades meinen; und wenn er dann noch Handschuhe anzieht — nun meinetwegen, so mag dieß eine bloße Zuthat zu seiner natürlichen Lederhaut heißen.

Endlich läßt sich bei dieser Deutung das Benehmen Hamlet's gegen die Freunde nicht begreifen. Unser Kritiker kann offenbar nicht umhin, schon ihnen, wenn auch unabsichtlich, den Prinzen geistesgestört erscheinen zu lassen, da diese Erscheinung die ihm seit der erhaltenen Kunde naturgemäße sein soll und dieß also namentlich im ersten Augenblicke darauf sein wird. Er kann auch den Eindruck, welchen Hamlet auf Horatio macht („wirblichte und irre Worte“), kaum anders deuten. Er bricht ferner auf meine Bemerkung, der Prinz spiele (eine Zeit lang) den Wahnsinnigen vor den

Freunden mit erschreckender Natürlichkeit, in die Klage aus: „Ach nein! dafür sind seine Aeußerungen allzu natürlich“. Ja, er findet ihn hier schon völlig ebenso aussehend, wie in dem Aufzug vor Ophelia im Beginne des II. Actes, wo der Prinz — obgleich die Verstellung thatsächlich nur die grobe Außenseite beherrscht — doch entschieden, so gut wie mit dem Liebesbriefchen (II, 2), den Eindruck von Verrücktheit macht und machen will. „Genau so“, erklärt Werder (Dec.-Heft, S. 694), „haben wir ja Hamlet zuletzt gesehen, am Schluß des I. Actes“, und er seinerseits fügt nicht hinzu: eine Zeit lang! Nur die Strümpfe, glaubt er, hätten damals noch nicht herabgehangen. Wichtiger ist mir, daß nach ihm der Prinz sich seines neuen Aussehens schon am Schluß des I. Actes auch bewußt ist: gleich hier wird ja das „instinctive Motiv“ zu jenem sogar „als Absicht wirksam“; und zwar seltsamer Weise genau nach dem Ausrufe Horatio's: „Gott beschütz' ihn!“, worauf Hamlet nämlich erwidert: „So sei es“ — was doch nur eine Zustimmung zu diesem Wunsche sein kann, wenn es überhaupt Worte des Prinzen (wie ich allerdings gleichfalls vorziehe) und nicht vielmehr des Marcellus (nach den Folioausgaben) sind. Zwar werden wir die Absicht als eine vorerst noch ruhende und unwirksame zu fassen haben, da Werder nicht annehmen kann, daß Hamlet schon jetzt verrückt aussehcn wolle, was ja eben meine Specialität und Ungereimtheit sein soll. Aber während diese nur dadurch bewerkstelligt wird, daß meine Zeitbestimmungen gestrichen werden: so fällt doch wahrhaftig mein Dränger so gut als völlig in die mir von ihm gegrabene Grube hinein, indem er den Prinzen von seinem verrückten Aussehen wissen, und dessenungeachtet sich einbilden läßt, er werde Eindruck mit seiner Rede machen. Nähmen wir auch an, daß die Freunde den freien Geist Hamlet's durch die Hülle hindurch

erkennen, so müßten sie wenigstens merken, oder gerade bei diesem Scharfblicke, wie er freilich bei gemeinen Schildwachen (oben S. 237) selten ist, erst recht merken, daß der Prinz den andern Leuten wunderbar erscheinen werde; sie würden also finden, er brauche sich zu diesem Zwecke nicht groß anzustrengen; seine dießfallige hochernste Ankündigung müßte sie folglich doch wieder an ihm irre machen. Es müßte ihnen gewiß auch sonderbar vorkommen, daß sie nur über seine Verstellung, wegen ihres Zusammenhanges mit der Geistererscheinung, und nicht über sein (vorausgesetztermaßen) verändertes Aussehen überhaupt, welches doch gleichfalls von dieser herrührt, reinen Mund halten sollen, zumal wenn jene nur in „relativ geringem Maaße“ stattfindet. Ich sehe bei der Annahme Werder's nur Eine Ausflucht, um diesen Unbegreiflichkeiten zu entgehen: daß nämlich Hamlet, um bei den Freunden ernsthaftes Gehör zu finden, sich gewissermaßen — vernünftig stelle, d. h. sich wenigstens verstelle in Bezug auf sein Aussehen als solches, welches, wenn er sich gehen läßt, nach der Voraussetzung ein unvernünftiges ist. Dieß wäre aber allzu fein und grandios, und auch Werder wird nichts davon wollen. Also muß, denke ich, seine ganze Annahme fallen gelassen, und, was ohnehin das Natürlichste ist, der Ausdruck „ein wunderliches Wesen anlegen“ durchaus eigentlich genommen werden: es muß ein Wesen gemeint sein, welches der Prinz (abgesehen von zeitweiligem Außersichgerathen) nicht an sich trüge, wenn er es nicht willkürlich hervorbrächte, wie er es vorher auf einige Augenblicke gegenüber den Freunden selbst schon gethan hat und ihnen jetzt als ein gegenüber den Andern ihm möglicherweise dienliches Verhalten ankündigt.

Um doch nicht allzu rechthaberisch zu scheinen, will ich zugestehen, daß ich das an dem frühern Orte angegebene

Motiv der Verstellung jetzt zu eng gefaßt finde. Gegenüber den Freunden wird Hamlet sich nicht bloß darum verstellen, um „auf eine nicht verletzende Art sein Geheimniß zu verbergen“, sondern auch, um durch den angethanen Zwang sich selbst das Stillschweigen zu erleichtern. Nämlich daß er erst zu überlegen habe, ob und wem er das Geheimniß mittheilen dürfe, muß ihm alsbald einleuchten, schon weil auch der Geist es zunächst nur ihm hat anvertrauen wollen. Gegenüber den Eltern, habe ich ferner gesagt, verstelle er sich, weil er sich ihnen gleichfalls nicht zu früh als Wissenden verrathen und ihnen doch als ein Solcher nicht mehr die bisherige Unterwürfigkeit oder auch nur Höflichkeit bezeigen könne — dessen eben werde er durch die Wahnsinnsmaske überhoben. Ich erwidere diese Deutung jetzt dahin, daß er sich damit überhaupt gegen seine Umgebung in die vollste Freiheit zu versetzen glaubt, sein Geheimniß zu verwalten und seine That vorzubereiten, zu welcher Freiheit allerdings die Erlösung von jenem moralischen Zwange wesentlich mitgehört. Die Verstellung ist so für ihn eine Scheidewand, die ihm erlauben soll, sich gegen alles Aeußere, ihm Hinderliche, abzusperren, und rein dem Gebot des Geistes zu leben, und doch zugleich das um ihn herum Vorgehende zu beobachten und den rechten Augenblick zum Hervortreten aus dem Versteck abzupassen. Er wird auch denken: Maske wider Maske! meine Eltern heucheln mit ihrem rechtlichen Aussehen und ihren Trauerzeichen — das sind „Gebehrden, die man spielen könnte“ — also darf auch ich mich verstellen, der sonst kein „Scheint“ kennt; der König in seinem Pomp ist doch nur ein Hanswurst von König, da muß wohl Einer wie ich den eigentlichen Hanswurst machen, diese verkehrte Welt verlangt's einstweilen so. List wider List! darauf sieht er sich auch gegenüber seinen perfiden Schulkameraden angewiesen. Ich halte

es ganz mit Werder, wenn er sich gegen die übliche „Zärtlichkeit für diese Gefellen“ erklärt, die sich, gleichviel jetzt ob böswillig oder blindlings, zu Allem brauchen lassen und „um dieß Geschäft buhlten“ [www.Milford.com](http://www.Milford.com) Man frage sich doch nur, was geschehen wäre, wenn Hamlet sie verschont hätte: sich selbst, und das heißt hier seine Sache, hätte er geopfert; ich dünkte, wir dürfen ihm zutrauen, daß er, ohne diese Ueberzeugung, sie nicht hätte „d’raufgehen“ lassen, sondern annahm, der Inhalt des Briefs sei ihnen entweder bekannt, oder würde sie, wenn ihnen erst jetzt kundgethan, nicht in ihrem Dienst-eifer irre machen. Um jedoch bei der Wahnsinnsmaske zu bleiben: ein solches Sichzurückziehen von ernstlicher Berührung und Wechselwirkung mit der Welt, namentlich einer solchen, entspricht ohnedieß Hamlet’s Neigungen; daß sein Fleisch hinschmelzen oder es ihm vergönnt sein möchte abzuschneiden, hat er schon vorher ersehnt. Um so leichter verbirgt es sich ihm, daß die Scheidewand zwei Seiten hat und ihn nicht bloß gegen störende Einwirkung von außen schirmt, sondern ihn auch an förderlichem und Vertrauen erweckendem Eingreifen in die Dinge hindert. Ohne alle Verstellung kann es freilich nicht abgehen: aber er würde am besten thun, sich bis auf Weiteres so zu stellen, als ob ihm gar nichts Neues oder Besonderes widerfahren wäre, so unlängbar es auch wieder ist, daß seine Unfähigkeit hiezu mit seinen großen und guten Eigenschaften zusammenhängt.

Um endlich Werder noch auf seine Entgegnung (Dec.-Heft, S. 674 f.) betreffend meine Aussage zu dienen, daß Hamlet die gute Mischung von Blut und Urtheil, welche er an Horatio rühmt, bei sich selbst vermisse: so muß ich auch hier vorerst den Leser bitten, meine Worte lieber von mir selbst, als von Andern, in Empfang zu nehmen. Ich

hatte geschrieben: Hamlet preise an seinem Busenfreunde „eben das, was er bei sich selbst am schmerzlichsten vermisse“. Werder hingegen läßt mich sagen und zwar mit Anführungszeichen: Hamlet preise jene Eigenschaft an dem Freunde „„ deshalb so, weil er sie an sich selbst schmerzlichst vermisse““. Und nun sollen die guten Zuhörer wieder die Stelle bei Shafespeare nachlesen, dann werden sie finden: „auch nicht eine Spur dieses falschen Motivs [!] ist drin . . . der Mangel dieser Mischung . . . ist die kritische Voraussetzung. Und weil die als Facit herauskommen soll [?] . . . so wird in das Exempel eine Ziffer gesetzt, die nicht drin steht“ —

Wie man sich doch über seine eigenen Citate erbofen kann! und mit den verwünschten Gänsefüßchen den citirten Autor bei einem Haar dahin bringen könnte, sich über sich selbst zu erbofen! Die „Ziffer“ ist auf meine bereits vertheidigte Deutung von Hamlet's erstem Monolog gemünzt, paßt aber viel besser auf das Einsetzen jenes „deshalb weil“ in meinen Text. Nach diesem ist das schmerzliche Vermissen nicht der Grund, sondern nur eine Begleitung, des Preisens, wiewohl meine Worte nicht einmal so viel besagen, daß der Held den Schmerz gerade in dem gegenwärtigen Augenblicke fühle. Gesezt, es spreche ein Kranker zu einem Freunde: „Du hast eine vortreffliche Gesundheit, das beruhigt mich in Bezug auf die Strapazen, welche Dir bevorstehen“, so werden wir ja wohl finden dürfen, er preise damit etwas an dem Freunde, was er selbst zu besitzen wünschte, ohne daß wir darum meinten, er rede so, weil er gern gesund wäre. Daß Hamlet an dem fraglichen Mangel leide und sich dessen auch bewußt sei, hatte ich, wenn auch wohl nicht ohne Mithülfe der vorliegenden Stelle, aus andern seiner Aeußerungen und seinem ganzen Verhalten geschlossen, und jene hatte mir nur

durch das merkwürdige Zusammentreffen mit dem Uebrigen, sowie als ausdrückliche und dem Dichter selbst angehörige Formulirung des Mangels, einen besondern Werth. Ja, wenn wir Hamlet hörten, dann möchte wohl schon sein Ton uns belehren; so aber können wir nur umgekehrt diesen aus dem Sinn und Zusammenhange der Worte zu bestimmen versuchen. — Indessen will ich einen Theil der Schuld an jenem Mißverständnisse auf mich nehmen, weil ich es unterlassen habe, auf die Frage nach dem Grunde jenes Lobes einzutreten. Ich beruhigte mich, wie es auch noch Werder zu thun scheint, bei der Meinung, daß das Lob in der Wahrheit gegründet sei; aber mitsammt seiner Wahrheit wird es nicht nur so in den Text herein geschneit sein, es wird nicht eine rein akademische Bedeutung haben oder eine bloß naturhistorische Beschreibung des Freundes sein sollen: wir wollen wissen, wie Hamlet gerade jetzt dazu kommt, es zu äußern. Nun ist er eben im Begriffe, den ersten großen Schritt auf seinem Wege zu thun und dafür die Mitwirkung des Freundes in Anspruch zu nehmen: da ist es doch natürlich, daß er an die Verschiedenheit ihrer praktischen Begabungen denkt und jenem das Vertrauen, das er dießfalls in denselben setzt, zu erkennen gibt.

Am unzweideutigsten unter den vorhin erwähnten übrigen Aeußerungen lautet der Monolog IV, 4, wo Hamlet sich jenen Mangel so gut als ausdrücklich beilegt, wenn er, Blut und Vernunft einander gegenüberstellend, gesteht, er habe Anreize für beide, ohne ihnen doch gehörig zu folgen, und mit dem Ausruf schließt: „O, von der Zeit an seid blutig, meine Gedanken, oder seid nichtsknuzig!“ Wer so spricht, vermißt unzweifelhaft an seinen Gedanken die gute Mischung mit dem Blut. Man wird zwar vielleicht sagen, daß Hamlet mit den „blutigen Gedanken“ nicht das eigene Blut, sondern

das des Verbrechers, also nicht blutgetränkte oder blutrothe, sondern blutdürstige Gedanken meine, wie das Adjectiv (bloody) allerdings auch sonst bei Shakespeare gewöhnlich die objective, auf fremdes Blut bezügliche, Bedeutung hat \*). Aber auch so bleibt es dabei, daß Hamlet unmittelbar vorher sein Blut angeklagt und sich den Nichtgebrauch seiner Vernunft vorgeworfen hat, die doch überall zu ihrer Wirksamkeit auf das Blut angewiesen ist. Auch der in dem Monolog Sein oder Nichtsein ausgesprochene Unwille über die Blässe des Gedankens, wodurch die natürliche Hautfarbe der Entschließung übertränkt werde, spricht für meine Deutung, daß der Held die Blutröthe an dem Denken selbst vermisse, so wenig auch sonst diese Farbe meine Passion ist.

Ueberhaupt sind ja die Monologen Hamlet's fast lauter Selbstanklagen, und da wir hiedurch zur Nachforschung nach dem Grunde, den er dazu haben mag, genöthigt werden, so liegt es gewiß näher, denselben in einer wirklichen Unzulänglichkeit des Helden, und dann wohl der angeführten, als in der nirgends erwähnten Unlösbarkeit der Aufgabe zu suchen, zumal da grundlose Selbstanklagen gleichfalls eine Schwäche wären. Ich habe aber noch zu erhärten, daß es wirkliche Selbstanklagen sind, da Werder dieß bestreitet.

„Nicht eine Anklage Hamlet's gegen sich selbst ist dieser Monolog (am Schluß des II. Acts): sondern eine Klage über seine Situation“; und die Selbstbeschimpfungen sollen nur die Bedeutung haben, der Noth Luft zu machen und die Erbitterung der Ohnmacht zu fühlen. Aber „Schurke“, „fremd meiner Sache“, „mir fehlt's an Galle“? Wir müssen

---

\*) Vgl. indessen Die lustigen Weiber, V, 5: Lust is but a bloody fire, und Coriolan, II, 1: set up the bloody flag against all patience.

hier, wie bei aller Auslegung, an dem nächsten Sinne festhalten, bis daß wir davon durch Anderes im Texte abgebracht werden.

Ein Solches findet Werder sogleich in den Worten: „ich, ein blöder schwachgemuther Schurke . . . kann nichts sagen“. Aber jedenfalls macht er daraus vorerst mit Unrecht ein „kann nichts einmal sagen“, als ob hier das Sagen etwas Geringses und nicht vielmehr fast Alles wäre; ist der Prinz einmal so weit, daß er dem Oheim die Schuld auf den Kopf zusagt, so darf uns um das Uebrige nicht einen Augenblick länger bange sein. Ferner bildet das „Nichtkönnen“ Hamlet's offenbar nur den Gegensatz zu dem „Können“ des Schauspielers (5. Vers des Monologs), welches doch einzig dessen ausführlich gepriesene und geschilderte Geschicklichkeit, also einen rein persönlichen Vorzug, dasjenige Können, wovon der „Künstler“ seinen Namen hat, nicht die Freiheit von Rücksichten, wie sie einen Andern binden, bezeichnet. Nicht um solche Freiheit wird der Spieler vom Prinzen beneidet, sondern um die Herrschaft, welche er über die eigene Seele und den eigenen Leib ausübt. Nicht daß er seine Leidenschaft ungehemmt auslassen dürfe, sondern daß er „bei einer bloßen Dichtung, einem Traum der Leidenschaft“ sich zu benehmen wisse, als wenn diese ihn wirklich erfüllte; und nicht daß er durch nichts verhindert sei, sich so frei zu äußern, sondern daß er im Stande sei, sich „für nichts“ so zu begeistern — davon ist die Rede. Wenn nun, wie ich annehme, Hamlet einer persönlichen Schwäche in Bezug auf seine Aufgabe sich bewußt ist, so läßt sich sehr leicht begreifen, daß er nicht nur überhaupt das „subjective“ Können des Schauspielers preist, sondern auch auf den Gedanken verfällt, derselbe würde, wenn er „das Stichwort und den Ruf zur Leidenschaft, wie er“, hätte, eine noch ganz andere Wirkung,

als vorhin, hervorbringen, und zugleich ihn selbst weit hinter sich lassen. Ganz unverständlich wäre es hingegen, wie er das „subjective“ Können des Schauspielers so betonen sollte, wenn er nicht ~~der Meinung wäre,~~ daß es auch in seinem eigenen Falle auf ein solches ankäme. Werder, indem er das Nichtkönnen Hamlet's für ein objectives hält, müßte offenbar dem Schauspieler in der Lage Hamlet's, damit jener etwas vor diesem voraus habe, die Zauberkraft zuschreiben, eine objective Unmöglichkeit umzustößen und mit Hemmungen, die in der Natur der Dinge lägen, fertig zu werden. Unser Kritiker sagt doch nichts hievon, dafür aber etwas anderes Nichtsagendes: der Schauspieler, meint er, könnte thun, was dem Helden verwehrt sei, eben weil er bloßer Spieler, der Andere hingegen ein durch die Schranken der Wirklichkeit eingengter Mensch sei. Das wird nun doch wohl so viel heißen als: der Schauspieler an Hamlet's Plage würde sich eben auch nicht zu helfen wissen; und Werder bringt auch in der That nur dadurch einen Vorzug für jenen heraus, daß er ihn nicht am Plage des Prinzen denkt — geradezu nur in der Verschiedenheit des Platzes oder der Lage soll der Vorzug bestehen. Aber Hamlet stellt sich ja ausdrücklich den Spieler als einen Solchen vor, welcher, anstatt um eine bloße ihm gleichgültige Hecuba zu weinen, die Noth, worin er, der Prinz, steckt, ebenfalls als seine wirkliche erlebte, dessen Spiel also zugleich Ernst wäre, und der gerade dann erst recht seine Ueberlegenheit bewiese. Es ist ebenso, als wenn Hamlet umgekehrt ausriefe, was gleichfalls ganz gut paßte: Der ich durch meine wirkliche Noth nicht mächtiger bewegt werde, was für ein Held wäre ich erst, wenn ich sie nur auf der Bühne darzustellen hätte! Ein Komödiant zum Auspochen!

„Höchst brav, daß ich . . . mit Worten nur, wie eine

Hure, muß mein Herz entladen“ — „muß, muß“, ruft hier Werder, „ist das noch nicht deutlich?“ Dieses bloße „muß“ ist ganz und gar nicht deutlich, da es ja seiner Wortbedeutung nach völlig **ebensogut ein subjectives** als ein objectives sein kann, zwischen welchen Bedeutungen einzig der Zusammenhang entscheidet; ist es doch auch nur eine, zwar nicht individuelle, aber subjective Noth, wenn der Schauspielerkönig sagt: „Höchst nothwendig ist's (most necessary 't is), daß wir vergessen, uns zu bezahlen, was wir uns selbst schuldig sind“. Gesezt auch, das Muß Hamlet's wäre an sich ein objectives: wer in der Selbstbeschimpfung so weit geht, wie er, ist auch im Stande, sich einzureden, es sei ein bloß subjectives; wir müßten also immer noch Bedenken tragen, es in seinem Munde objectiv zu deuten. Aber auch sogar dieß zugelassen, würde es sich fragen, ob er nicht sich selbst die Schuld davon beimesse, daß er bis zu diesem Augenblicke noch nicht die Vorbereitungen getroffen, die allerdings nöthig wären, um mit Erfolg auftreten zu können. Anders als mit dem gegenwärtigen Muß verhält es sich mit dem am Schlusse des ersten Monologs: „Doch brich, mein Herz, denn schweigen muß mein Mund!“ Dieß bezieht sich nicht auf den Mord, sondern nur auf das damals Bekannte, die Heirath, die der Sohn freilich nicht vor den Leuten und für's Erste nicht einmal vor den Schuldigen rügen darf.

Schon der Ausruf ist entscheidend: „Pfui d'rüber! D'ran, mein Kopf!“ Dieß kann doch nur bedeuten, daß der Held durch die vorangegangene Selbstzüchtigung sich zur Thätigkeit ermuntert hat, und sich von dieser einen Erfolg verspricht, welchen er durch eigene Schuld bisher veräußt zu haben sich bewußt ist. Einer der größten Hamletspieler, Schröder, sprach hier: „Pfui der Niederträchtigkeit! Es muß anders werden!“ Welchen Sinn könnte es hingegen haben, wenn wir

hörten: „Pfui über mein objectives Nichtkönnen! D'ran, mein Kopf!“? Jedermann würde entgegnen: Dein Kopf? Du Armer zeigst mit diesen Worten, daß du ihn verloren! — was Werder doch [schwerlich](http://www.litnet.com.cn) meint, wenn er von der Schlußstelle nach seiner Deutung sagt: „das ist die eigentliche Pointe des Monologs — der Kopf desselben, der Verstand, der Intellect“; dieser Kopf wäre zu theuer erkauft, nämlich mit dem des Helden selbst. Man bemerke auch, daß der Prinz den fraglichen Entschluß schon vor dem Monolog gefaßt, das Schauspiel unmittelbar vor diesem bestellt hat — der ganze Monolog ist nur das volle Ausströmen dessen, was in ihm schon damals vorgegangen ist — da kann er doch nicht zwischenhinein klagen, daß sich in seiner Sache nichts thun lasse; wogegen es jezt nur um so verständlicher ist, wenn er sich vorwirft, noch nicht weiter gekommen zu sein, und es nöthig findet, sich anzuspornen. Zwar daran thut er ja ganz Recht, daß er den einmal gefaßten Zweifel zur Entscheidung bringen will: wenn er dann nur der theoretischen Entscheidung die praktische auf dem Fuße folgen ließe und damit bewiese, daß ihn nichts Anderes aufgehalten! und wenn der Zweifel, so begreiflich er auch im jezigen Augenblicke sein mag, nicht eben nur die natürliche Folge der bisherigen Säumniß wäre, die lange genug gedauert hat, daß der Zeuge, für dessen Ehrlichkeit der Prinz früher sein Leben gegeben hätte, ihm allmählig verdächtig und der ursprüngliche Eindruck ernstlich der Auffrischung bedürftig werden konnte — Schreibtafel her!

Die Auslegung befindet sich hier in dem glücklichen und seltenen Falle, sogar mit Zahlen beweisen zu können. Hamlet hat zur Zeit unseres Monologs volle zwei Monate seit der Geisteserscheinung verstreichen lassen. Der Dichter sagt es uns durch den Mund der Ophelia. Hamlet äußert

gegen sie bei der Schauspiel-Aufführung, welche von dem Monolog nur durch einen Tag getrennt ist: „Seht nur, wie fröhlich meine Mutter ausfieht, und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden“, worauf Ophelia erwiedert: „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz“. Nur zwei dieser Monate waren schon vorbei, als der Geist erschien (s. Hamlet's ersten Monolog). Diese vier Monate und die Selbstanklage des Helden stützen einander; und es spricht gegen Werder's ganze Deutung des Stückes, daß er, wenn diese bestehen soll, jene Angabe bestreiten muß. Er beruft sich zwar mit einem gewissen Schein auf Hamlet selbst, welcher nach den Worten Ophelia's fortfährt: „... vor zwei Monaten gestorben und noch nicht vergessen“, als wäre seit dem ersten Act so gut als keine Zeit verfloßen. Aber — vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz! Und derselbe hat ja auch gesagt: „Mein Vater starb vor noch nicht zwei Stunden“. Es ist wohl schon hieraus klar, daß wir andere Leute nach der Zeit fragen müssen. Und nicht der mindeste Grund ist erfindlich, warum Ophelia uns mit ihrer zuvorkommenden schlichten Antwort täuschen sollte; am allerwenigsten ist sie zu einem witzlosen „Paroli“ aufgelegt. Man darf sich auch nicht etwa vornehm über die Zahlenbestimmung als etwas ganz Geringsfügiges hinwegsetzen: eben weil sie dieß an und für sich wirklich wäre, ließe sich nicht verstehen, warum der Dichter sie ausdrücklich einer andern entgegenstellte, wenn ihm nicht etwas an ihr läge. Auch an der andern und falschen liegt ihm etwas, weil sie charakteristisch für den Prinzen ist: er kann und will es nicht glauben, daß der Vater schon so lange todt sei; ihm ist, als sähe er ihn noch heute; eben jetzt, auf der Bühne, wird die Mordthat sichtbar vor seinen Augen sich abspielen; es ist seitdem auch wirklich gerade aus

seinem Gesichtspunkte, zur Erfüllung seiner Aufgabe, so gut wie nichts geschehen.

Die Zeitangabe der Ophelia wird auch sonst mehrfach bestätigt. So durch ihre vorangegangene Bemerkung gegen den Prinzen unter Hinweis auf seinen Sinneswechsel (III, 1), wovon nicht vor dem Schlusse des I. Acts die Rede sein kann: sie habe „längst“ gewünscht, ihm die Geschenke zurückzugeben. Ich erwähne sodann, worauf Werder natürlich gar nichts geben will, daß seit dem I. Act die Gesandten nach Norwegen ohne Dampf hin- und hergereist sind und ein diplomatisches Geschäft dort abgewickelt haben. Da ferner Gertrud sich einen Monat nach dem Tode ihres ersten Gatten wieder verheirathet hat, und dieser zwei Monate nach seinem Tode wieder erschienen ist, so werden die vier Monate, nach deren Verlauf der Rächer sein Werk beginnt, absichtlich gewählt sein, um diese wichtigen Intervalle dem Zuschauer auch mit Zahlenhülfe (der Reihe 1, 2, 4) zu befestigen. Dies dient zwar zunächst nur zur Erklärung und Sicherung der genauen Vierzahl; aber auf eine solche Zahlenreihe überhaupt wäre der Dichter schwerlich gekommen, wenn er nicht recht geflissentlich hätte die Vorstellung einer seit dem I. Act verfloffenen geraumen Zeit erwecken wollen. Ich darf wohl unerörtert lassen, ob nicht auch die zwei Monate, welche zwischen der Erscheinung des Normannen Lamord am dänischen Hofe, als einer in die Zeit der Anwesenheit des Prinzen und der Abwesenheit des Laertes fallenden, und der Rückkehr des Letztern liegen, gut zu den vorigen Zahlen passen.

Ich halte nun aber nicht mit Werder den Verlauf vom Beginne des II. Acts bis zur Schauspiel-Aufführung für einen so reißend schnellen, daß die zweiten zwei Monate ganz oder fast ganz in den ersten Zwischenact fallen müßten. Dies wird von einem Theile derselben allerdings gelten. Hamlet

spricht am Schlusse des I. Act's von der Anlegung des wunderlichen Wesens gar nicht so, als wolle er sofort dazu schreiten, sondern nur als von etwas, das er „vielleicht künftighin dienlich finden werde“ und nimmt sich also vor, damit einstweilen noch zuzuwarten. Darüber wird denn ein Theil der zwei Monate hingehen. Und die zweite Hälfte derselben wird mit dem begonnenen unfruchtbareren Wahnsinnsspiel ausgefüllt sein, welches aber schon im Anfang des II. Act's nicht mehr, wie Werder will, etwas Neues ist. Man erzählt sich nicht, der Prinz habe den Verstand verloren. Ophelia im Besondern, die wir zuerst davon reden hören, berichtet ihrem Vater nicht den Ausbruch des Uebels, sondern einen einzelnen Anfall; und dieser ist dem Polonius nur darum merkwürdig, weil er ihm den Grund des Uebels zu verrathen scheint. Diese Auffassung \*) wird bestätigt durch den, schon für sich selbst beweisenden, Umstand, daß auch das Königspaar, welchem der Kammerherr seine Entdeckung ganz frisch mittheilt, längst Kenntniß von der mit dem Prinzen vorgegangenen Umwandlung hat; denn es hat daraufhin die Rosenkranz und Gildenstern kommen lassen, die sich bereits bei Hofe vorgestellt haben, als Polonius eintritt. Daß man sich dessenungeachtet noch fortwährend mit der Veränderung beschäftigt, erklärt sich aus der Vergeblichkeit der bisherigen Bemühungen, ihr auf den Grund zu kommen. Daß sodann im II. Act nur Eine Nacht erwähnt ist, ist schlechterdings kein Hinderniß, sich auch die Vorgänge innerhalb dieses Act's über mehrere Wochen ausgebreitet zu denken. Hiefür spricht auch, daß Ophelia (III, 1) den Prinzen fragt, wie es ihm „seit so manchem Tag“ gegangen; denn dieß setzt voraus, daß sie einander seit längerer Zeit nicht gesehen, die also zum Mindesten

---

\*) Wonach die obige Stelle S. 122, Z. 8—10, zu verbessern ist.

zwischen dem Besuche bei ihr im Beginn des II. Acts und dem III. (welcher sich unmittelbar an den vorigen anschließt) liegen muß.

Man kommt hier offenbar nicht aus der Willkür der Deutelei heraus, wenn man nicht gerade so viel Zeit annimmt, als der Dichter uns gibt. In der Regel zwar pflegt er ein jedes Ereigniß sich selbst so viel Zeit nehmen zu lassen, als es, oder unsere Phantasie dafür, braucht — ein Tag ist vor ihm wie ein Monat, ein Monat wie ein Tag. Wenn er jedoch einmal, so wie hier, mit dürren Worten eine Zeitlänge vorschreibt, dann ist es etwas Anderes; und er wird sich dazu in dem Falle veranlaßt sehen, wo er während derselben aus einer besondern dramatischen Absicht entweder mehr oder weniger geschehen lassen will, als man sonst zu erwarten geneigt wäre; er ist nicht verpflichtet, alle Zeittheile gleichmäßig mit Ereignissen auszustopfen. Er mag gelegentlich auch geradezu eine Zeit bemerklich machen, in der nichts für den Fortgang der Handlung Wichtiges geschieht, wenn ihm für seinen Zweck dieses Pausiren selber wichtig ist; die vorangehende und die nachfolgende Zeit werden dann in der Darstellung unmittelbar an einander stoßen und ebendarum keine Lücke lassen. Werder findet: „eine Pause . . . in der nichts vorgehe, als was nach ihr vorgeht: die wäre ein Loch im Stücke“; dieß kann nach allem Obigen mich nicht treffen (ist auch nicht gegen mich gesagt), um so weniger, als ich namentlich auch nicht verkenne, daß mit dem Beginne des II. Acts das Wahnsinnspiel in ein neues Stadium eintritt, das der so zu sagen methodischen Ausholung und Umstellung des Prinzen, indem der Usurpator Verdacht zu schöpfen beginnt, welchen jener auch seinerseits auf falsche Fährte zu leiten bemüht ist. Hingegen Werder, indem er eine ausdrückliche, durch keine abweichende Lesart geschwächte, allen alten Aus-

gaben gemeinsame, zu den sämmtlichen Ereignissen und Reden bestens passende, und nur, wenn sie ganz wörtlich genommen wird, einen Sinn habende Zeitbestimmung, eigenmächtig außer Kraft setzt — wehe, dreimal wehe Jedem von uns Andern, der sich seiner „kritischen Voraussetzung“ zulieb so etwas erlaubte! — legt damit im Grunde nur das Bekenntniß ab, so unumwunden, als man es von ihm bei seiner widerstrebenden Gesamtsicht verlangen kann: daß auch nach seinem Dafürhalten der Held zwischen dem I. und dem III. Act zu wenig thue — quod erat demonstrandum.

Der Monolog Sein oder Nichtsein ist nach Werder gleichfalls nicht Selbstanlage und nicht Selbstanspornung, sondern wieder nur Klage, über das allgemeine Menschenloos, das uns Unterwerfung unter die Vernunft, die den Selbstmord verdammdende, zur Pflicht mache. Daß Hamlet hier nicht persönlich auf Selbstmord sinne, sondern eine allgemeine Betrachtung über diese Unternehmung anstelle, und daß er nach dem Für und dem Wider, welche er vorbringt, die Enthaltung eigentlich vernünftig finden müßte, ist die längst von mir ausgeführte Ansicht. Während er jedoch, so viel ich sehe, diese Vernunft gar nicht als solche anerkennt, indem er an ihrer Stelle bloße Bedenklichkeit erblickt: so steht er hingegen nach Werder selbst auf ihrem Boden, und was die Worte Entgegengesetztes zu besagen scheinen, spricht aus ihm nur, daß ich unserm Kritiker diese Ausdrucksweise leihe, der gebändigte alte Adam, den die bei seiner Befiegung erhaltenen Wunden noch schmerzen. Während ich ferner finde, daß die Vernunft, welche wir hier hören, nichts Anderes als kluge Berechnung ist, was zugleich der Verwerfung ihres Spruches eine gewisse Berechtigung gibt: so faßt Werder dieselbe im höchsten Sinne, als ein Bewußtsein über die Schranken der Menschheit u. s. w. Während mir endlich kein Zweifel darüber

möglich scheint, daß Hamlet zu der entschlossenen Thatkraft mit Bewunderung aufblickt und dieß nicht etwa nach seinem bloß „natürlichen Menschen“, sondern vielmehr ganz im Sinne des Geistes thut, auch des väterlichen, der ausdrücklich die „Natur in ihm“ aufgerufen hat: so ist er hingegen nach Werder erhoben über eine solche Entschließung (resolution), „die absolut oder vielmehr abstract nämlich nur -resolut ist“; „eine Feier der conscience ist er (der Monolog), nichts andres!“ — der conscience, welche hier doch, da Hamlet die von ihr verhinderten Thaten preist, nicht Vernunft, sondern nur Bedenklichkeit bedeuten kann. Es dünkt mich, daß die einfachen Textesworte zwischen uns entscheiden; und nur weil sich unter diesen wieder ein „muß“ befindet (must give us pause, bei Schlegel: zwingt uns still zu stehn), will ich noch bemerken, daß ich dieß gleichfalls von einer nur subjectiven Noth, zunächst aber von einer Denknöthwendigkeit für den Sprechenden verstehe: „das muß es sein, was uns zum Stillstand bringt“.

Vollends der Monolog: „Wie jeder Anlaß mich verklagt“ — ist auch der keine Selbstanlage und keine Verurtheilung der bloßen blaffen Vernunft? Und wenn der Held schon lange vorher so „vernünftig“ ist — wiewohl er gleich in der ersten Nacht auf jene Vernunft-Feier den Polonius ersticht — was soll es bedeuten, daß er jetzt nach „blutigen Gedanken“ lechzt? ist er unvernünftiger geworden?

Hierüber werden uns die fernern Vorträge belehren. Bis jetzt aber will es mir scheinen: man dürfe nur den Contrast zwischen dem alten Hamlet und Fortinbras einerseits und Claudius andererseits beachten, daß nämlich die beiden Erstern Kriegshelden sind, der Letztere hingegen ein Mensch, der (um mit Werder selbst zu reden) „freilich sein

Volk mit Kriegsrüstungen plagt, aber nicht aus kriegerischer Lust, sondern aus Furcht vor Ueberfall und Sorge für den Frieden“ (natürlich einen faulen) — man dürfe nur, sage ich, die hierin sich aussprechende Werthschätzung männlicher Thatkraft bemerken, um zu wissen, woran man mit Hamlet's „Bemunft“ ist. Wie kann man meinen, daß Shakespeare einen solchen Rahmen für das Bildniß seines Helden gewählt haben würde, wenn er dieses so aufgefaßt wissen wollte, wie Werder es geschaut hat?

Ich werde natürlich den Schluß der begonnenen Veröffentlichung abwarten, ehe ich das Vorstehende drucken lasse\*), gedenke aber nicht, den Streit fortzusetzen. Die Hauptpunkte sind besprochen, und so lange man über die uneins ist, kann man das Andere ruhen lassen. Nur noch etwas über die in Werder's einstweiligem Abschiedsworte angeregte Frage über Fachmannschaft und Dilettantismus in solchen Dingen, welche Ausdrücke er so zu nehmen scheint, daß z. B. Rod. Benedix ein Fachmann, und Gerwinus ein Dilettant wäre; vermuthlich ist sogar Goethe, der „Herumtupfer“, nur das Letztere. Das ist nun vollends geeignet, mir ein durchbohrendes Gefühl zu erregen: denn entweder Fachmann oder Dilettant, Eines von Beiden müßte ich, um nicht nichts zu sein, doch sein; ich war aber bisher gewohnt, auch noch an einem Gerwinus als einem Fachmanne hinaufzusehen, und nur etwa an dem Bewußtsein mich aufzurichten, welches auch Kümelin gestärkt zu haben scheint: daß es zuweilen Dilet-

---

\*) Ich schrieb dieß gegen Ende Februar in der Hoffnung, daß Werder uns seine Vorträge vollständig mittheilen würde; da aber seitdem keine Fortsetzung erschienen ist, so will ich meine Vertheidigung nicht länger zurückhalten (Mitte Mai).

tanten gegeben hat, welche im einen oder andern Punkte Recht hatten, oder sich wenigstens in dem redlichen Bemühen um das Verständniß der Sache, sowie in der Gerechtigkeit und Genauigkeit gegenüber den Vorgängern, bis zu einem gewissen Grade den Fachmännern zu verähnlichen wußten.

---

## VII.

### Shakespeare und die Philosophie.

---

Ist es nicht klar, daß Shakespeare seinen Hamlet durch die mehrfachen Todesbetrachtungen u. A. hat als einen Philosophen charakterisiren wollen? Es fragt sich doch, ob wir dem Helden mit dieser Meinung nicht zu nahe treten. Denn der Philosophenname lautet, wie auch Rümelin findet, nicht eben wie ein Ehrentitel im Munde unseres Dichters; und es hat daher entschieden etwas Rührendes, daß gerade wir Philosophieprofessoren uns so viel mit seinen Dramen zu schaffen machen. Eine böse Zunge wird sagen, wir thun das, um uns zu rächen, denn es werde dem Dichter übel genug von uns mitgespielt und es wäre ihm besser gedient, wenn wir ihn in Ruhe ließen. Es ist nicht zu läugnen, daß er öfters unter der Sucht zu leiden gehabt, ihn einem bestimmten System (einem metaphysischen oder ästhetischen) unterthänig zu machen, oder auch ein eigenes in ihm selbst zu finden; und das einzelne Drama unter dem Bemühen, es durch eine vorgefaßte, voreilig daraus abgezogene, oder zu ihm herangebrachte, „Idee“ zu vergewaltigen, und die speculative oder politische Constructionswuth, womit man im Großen nichts anzufangen wußte, an der kleinen Welt eines großen Kunstwerkes auszulassen. Freilich ist es hier, wie sonst, auch damit

nicht gethan, daß man einfach keine Philosophie habe — was, da diese Bedingung in überreichem Maaß vorhanden ist, zu den schönsten Hoffnungen auf weitere Fortschritte in der Shakespeare-Kritik berechtigen würde — sondern es kann ohne allen Zweifel etwas Philosophie, und zwar Philosophie in des Wortes verwegenster Bedeutung, auch zum Verständnisse Shakespeare's nur nützen. Nicht dazu, um die Philosophie des Dichters selbst zu erkennen, und an's Licht zu bringen — ein Dichter als solcher hat gar keine Philosophie, und wenn irgend Einer, so war Shakespeare ein ganzer, voller Dichter — sondern eher dazu, um sich dieß gründlichst zu untersagen. Hingegen möchte es sich wohl verlohnen, sich einmal näher zu vergegenwärtigen, was Shakespeare persönlich von der Philosophie, wie sie ihm als eine gegebene vorlag und bekannt war, gehalten hat. Den ganzen Shakespeare jetzt in Einem Zuge mit ausschließlicher Aufmerksamkeit auf diesen Punkt zu durchlesen, kann ich zwar nicht über mich gewinnen; ich würde dabei doch hundertmal von der Hauptsache auf Nebensachen, d. h. im Grunde von einer solchen auf jene, abgelenkt werden; ich darf mich aber vielleicht auf meine beiher von selbst gewonnene Kenntniß, unter Hülfe der Concordanz von Mrs. Cowden Clarke, verlassen. Einzelne Stellen würden hier natürlich nichts beweisen, da sie zunächst nur den dramatischen Personen, nicht dem Dichter auf die Rechnung zu setzen sind: anders verhielte es sich, wenn der Gegenstand im Munde vieler und sonst sehr verschiedenartiger unter diesen Personen auf eine übereinstimmende Art erschiene. Alsdann könnten wir daraus eine ähnliche Kenntniß zu gewinnen hoffen, wie sie sich der Naturforscher von einem Körper, den er nicht isoliren und mit dem er nicht experimentiren kann, dadurch verschafft, daß er ihn in möglichst vielen gegebenen Verbindungen beobachtet.

Uebersieht man vorerst die Stellen, wo Shakespearere berühmte Philosophen nennt, so sind es ihrer immerhin so viele, daß ein Pedant uns den Spaß machen könnte, eine „Kurze Geschichte der Philosophie nach Shakespearere“ abzufassen. Und warum sollte ich nicht gleich selbst dieser Pedant sein?

Mehrmals kommt, damit ich auch ordentlich nach der Zeitfolge verfare, Pythagoras in unsern Dramen vor, immer mit seiner Lehre von der Seelenwanderung, und überall unter scherzhafter Verwendung derselben. So, wenn im Kaufmann von Venedig, IV, 1, Graziano, den Shylock vor Augen, es mit der Lehre des genannten Philosophen hält, daß Thierseelen sich in Menschenleiber stecken. — In Was ihr wollt, IV, 2, katechisirt ein Narr einen andern, den Malvolio, über die Meinung des Pythagoras betreffend wildes Geflügel. Der Haushofmeister Olivia's weiß davon so viel, daß die Seele unserer Großmutter vielleicht in einem Vogel wohnen könne, und antwortet auf die Frage, was er von dieser Meinung halte, ganz ebenso, wie noch heute mancher kluge Examinand, über diese oder jene psychologische Theorie befragt, sich äußern wird: „Ich denke würdig von der Seele und billige seine Meinung keineswegs“. — In Wie es euch gefällt, III, 2, sagt, mit Anspielung auf die damalige irische Sitte, Ratten durch gereimte Zaubersprüche zu bannen und zu tödten, Rosalinde: sie sei nicht so bereimt worden seit Pythagoras' Zeiten, wo sie eine irische Ratte gewesen sei, wie sie sich kaum noch erinnern könne.

Eine Anspielung auf Heraklit, zwar ohne ihn zu nennen, findet sich im Kaufmann von Venedig, I, 2, wo Portia von einem ihrer Freier, dem sauertöpfischen Pfalzgrafen, befürchtet, es werde der weinende Philosoph aus ihm, wenn er alt wird.

Die Königin Margarethe, 2. Heinrich VI. V, 1, meint:  
 Verrätherlist bedarf Sophisten nicht. —

Im Hamlet, I, 3, sagt Ophelia ihrem sie vor dem Prinzen warnenden Bruder, er solle es nicht machen wie ein schlechter, seine eigenen Lehren mißachtender, Pfarrer; dessen Aequivalent ist in der ersten Ausgabe „ein schlauer Sophist“. — Ein „Sophist aus Knidos“ erscheint im Theobald'schen Personenverzeichnisse zu Julius Cäsar; so heißt in der Quelle des Dichters (Plutarch) Artemidor, welcher, auch im Drama, Cäsar den Warnungsbrief bei dem letzten Gange auf das Capitol überreicht.

Sokrates wird ein einziges Mal genannt, in der Bezähmten Widerspenstigen, I, 2; man kann sich hienach schon denken wie, nämlich um seiner Ehehälfte willen: Petruccio ist in der Laune, sogar eine Xanthippe zu freien.

Der Poet im Julius Cäsar, IV, 3, welcher sich zu den hadernden Feldherrn eindrängt, macht cynische Reime, wie Cassius sich ausdrückt. Bei Plutarch ist es ein Vers aus Homer; und der ihn Vorbringende hat bei dem Historiker überhaupt ein cynisches Wesen, war ein Verehrer Cato's, Namens M. Favonius, und spielte auch seinerseits den Philosophen (dog and counterfeit cynic schildt ihn Brutus in der alten englischen Uebersetzung). — Viel breiter macht sich der Cynismus im Timon, wo ein Anhänger dieser Schule, Apemantus, sogar eine Hauptperson ist, ein knurriger, belfern-der, mehr Hund als Mensch, und jedenfalls mehr Narr als Weiser, an welchem Shakespeare vielleicht nur geringen Antheil hat; immerhin hat er denselben, auch wenn hier bloßer Uebersetzer, beibehalten, läßt aber recht passend den Narren des Stückes sich diesem Denker nah anschließen, und sagen (II, 2): er folge nicht immer den und den Leuten, wohl aber zuweilen dem Philosophen.

Nun käme Platon an die Reihe — ja, wenn sich der Name bei Shakespeare anderswo fände, als in der ersten Ausgabe des Hamlet, wo es ein Druck- oder Hörfehler für Plautus ist.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Hingegen wird Aristoteles erwähnt, schon von — Hektor, in Troilus und Cressida, II, 2, wo dieser Held zu Paris und Troilus sagt, sie hätten oberflächlich gesprochen,

nicht ungleich der Jugend,  
Die Aristoteles unfähig hielt  
Zum Studium der Moralphilosophie.

Dies gemäß der bekannten Aeußerung in der Nikomachischen Ethik. — Ein anderer junger Mensch, in der Bezähmten Widerspenstigen, will sich ausdrücklich diesem Studium ergeben, scheint aber dazu gleichfalls noch zu jung und folgt dem Rath seines — Bedienten, Tranio (I, 1):

Hörcht nicht so fromm auf Aristot'les Schelten,  
Daß ihr Doid als sündlich ganz verschwört.

Es ist Lucentio, der sich Studirens halber in Padua aufhält und richtig noch in derselben Scene seine Liebe zur Aristotelischen Sophia auf die schöne Bianca überträgt.

Am würdigsten unter allen dramatischen Personen Shakespeare's wird die Anhängerschaft an ein philosophisches System (wovon bei Hamlet keine Rede sein kann) durch Brutus im Julius Cäsar vertreten. Derselbe wird, als geschichtliche wie als dramatische Person, oft schlechtweg ein Stoiker genannt. Geschichtlich war er jedoch ein Akademiker (so daß Platon doch nicht ganz leer ausginge), allerdings von der stark zum Stoicismus hinneigenden Richtung; und Shakespeare unterläßt, vielleicht eben weil er demgemäß verschiedene Angaben darüber fand oder die unbekanntere Bezeichnung nicht gebrauchen konnte, die namentliche Angabe seines Systems, wiewohl er

ihm ausdrücklich ein solches überhaupt zuschreibt und dieses nahe genug übereinstimmend mit dem geschichtlichen Charakterist. Auf des Brutus Bemerkung, IV, 3, er sei krank an manchem Gram, erwiedert ihm Cassius:

Ihr wendet die Philosophie nicht an,  
Die ihr bekennt, gebt ihr zufäll'gen Uebeln Raum,

worauf jener:

Kein Mensch trägt Leiden besser — — Portia starb.

Nachher:

Wir müssen sterben,  
Messala; dadurch daß ich oft bedacht,  
Sie müß' einst sterben, hab' ich die Geduld,  
Es jetzt zu tragen.

Auf die Frage des Cassius, V, 1, was er zu thun gedente, wenn die Schlacht verloren gehe, erklärt er:

Ganz nach der Vorschrift der Philosophie,  
Wonach ich Cato um den Tod getadelt,  
Den er sich gab (ich weiß nicht, wie es kommt,  
Alein ich find' es feig und niederträchtig,  
Aus Furcht, was kommen mag, des Lebens Zeit  
So zu verkürzen) will ich mit Geduld  
Mich waffnen, und den Willen hoher Mächte  
Erwarten, die das Irdische regieren.

Brutus verwirft, wie seine nächstfolgenden Worte lehren, den Selbstmord doch nicht, behält ihn sich aber für das Aeußerste vor, wo er ihn dann ja auch ausführt. Bei Plutarch bezeichnet er seinen Tadel Cato's sogleich als einen nur vormaligen, von einer gewissen Philosophie (in der alten englischen Uebersetzung: a certain rule of philosophy) herührenden, von dem er jetzt, inmitten der Gefahr, abgekömmen sei. Aber auch die Aeußerung, wie Shakespeare sie gibt,

widerspricht nicht eben der stoischen Lehre, wonach, trotz der grundsätzlichen Billigung und Empfehlung des Selbstmords in gewissen Lebenslagen, die Ergebung in das Schicksal die höchste Pflicht bleibt, und also im einzelnen Falle gar wohl verschiedene Ansichten darüber walten können, ob dieser Pflicht besser durch Preisgebung oder durch Erhaltung des Lebens genügt werde, für deren erstere jedenfalls nicht die bloße „Furcht“ entscheiden darf. Die Parenthese in der angeführten Stelle erinnert an den Monolog Sein oder Nichtsein, und zwar zunächst in gegensätzlicher Weise, indem Brutus nicht die Schonung, sondern die Abkürzung des Lebens feige nennt, freilich nur dann, wenn sie wirklich auf Furcht beruht und zwar vor künftigen irdischen Leiden von mäßiger Größe; als aber das Maaß des Uebels voll ist, da sagt auch Brutus, V, 5, zu einem Freunde:

Du siehst die Welt, mein Guter, wie sie geht.  
Der Feind hat uns zum Abgrund hingetrieben;  
Es ziemt sich mehr, von selbst hineinzuspringen,  
Als zu erwarten seinen letzten Stoß.

Portia, welche bei Plutarch gleichfalls eine „Philosophin“ heißt, ist bei unserm Dichter keine, ohne daß wir damit etwas verloren hätten. — Meister Tranio a. a. O. weiß mit derselben Gründlichkeit, wie von Aristoteles, auch von den Stoikern zu schwätzen, und ermahnt seinen jungen Herrn:

Laßt uns nicht Stoiker (stoics), nicht Stöcke (stocks) werden.

Dem stoischen Akademiker Brutus steht der, wie von Plutarch, so auch von Shakespeare ausdrücklich dafür erklärte Epikureer Cassius zur Seite. Nach der Art, wie unser Dichter sonst von den Epikureern spricht, ist anzunehmen, er werde die Zugehörigkeit des Cassius zu denselben auch dessen sittlich geringerm Wesen, im Vergleich mit Brutus, angemessen

gefunden haben. Doch ist er auch hier als echter Dramatiker verfahren und hat sich mit Recht ungleich weniger darum bekümmert, daß wir einen consequenten Philosophen, als darum, daß wir einen consequenten Charakter zu sehen bekämen. Cassius muß vor allen Dingen ein tüchtiger Soldat sein; auch ein guter Politiker, was man gewöhnlich so nennt: nicht eben ein, die Sache verstehender und um die Sache bekümmert, Staatsmann, sondern ein für das Nächste und die Nächsten sorgendes Parteihaupt. Aus dem Tode macht er sich (I, 3. III, 1) so wenig, als Brutus, der vielmehr auch im Dulden der Lebensübel stoischer ist: und als Selbstmörder endet, sogar voreilig, auch jener. Der Tod der Portia entreißt ihm selbst heftigere Klagen, als ihrem Gatten, und er sagt über dessen Standhaftigkeit, IV, 3, durch Kunst habe er davon ebenso viel, seine Natur aber sei darin schwächer. Eigenthümlich Epikureisches hören wir eben nicht viel von ihm und über ihn; indessen ist die folgende Aeußerung dem System, welches die Willensfreiheit vertheidigte, gemäß (I, 2):

Der Mensch ist manchmal seines Schicksals Meister:  
Nicht durch die Schuld der Sterne, lieber Brutus,  
Durch eig'ne Schuld nur find wir Schwächlinge.

Seine Epikureische Freigeisterei wird an einem Vogelzeichen zu Schanden (V, 1):

Du weißt, ich hielt an Epikurus fest  
Und seiner Lehr'; nun ändr' ich meinen Sinn,  
Und glaub' an Dinge, die das Künst'ge deuten.

— Im Uebrigen ist „Epikureer unserm Dichter kaum etwas Anderes als ein historischer Name für Schwelger. In Antonius und Cleopatra, II, 1, hören wir von „Epikureischen Köchen“, d. h. Köchen für Schwelger; ebenda, II, 7, bedeutet „ein wahrer Epikur“ einen unersättlichen Schlemmer. — Im König

Dear, I, 4, steht Epiturement für Schwelgerei. — Macbeth sagt, V, 3, für „englische Schwelger“: „englische Epiturement“. — In den Lustigen Weibern, II, 2, wird Falstaff gar ein „verdammter Epitumenther Schürle“ gescholten — der wird sich „verdammte“ viel um speculative Begründung seiner Lebensweise bemüht haben.

Cicero spielt eine Rolle im Julius Cäsar, doch nicht eben als Philosoph, auch nicht als Redner, sondern vielmehr als Einer, der die Sprache gebraucht, um seine Gedanken zu verbergen: wo römische Ohren eine runde Erklärung von ihm erwarten, spricht er griechisch (I, 2); ferner gehört er zu den Räufern, welche nie einer Sache folgen, die von Andern begonnen wird (II, 1). Das Philosophischste an ihm ist noch der Ausdruck, den er in Bezug auf Vorbedeutungen thut, ohne doch selbst in diesem Punkte Farbe zu bekennen (I, 3):

Menschen deuten oft in ihrer Weise  
Die Dinge, weit entfernt vom wahren Sinn

(sogar dramatische Dinge zuweilen).

Auch die Namen „Hippocrates“, Galen und Paracelsus kann man bei Shakespeare lesen, z. B. die beiden erstern in den Lustigen Weibern, III, 1, die beiden letztern Ende gut Alles gut, II, 3, aber von Allen nur als Ärzten, nicht als Philosophen; sogar Falstaff weiß von Galen, 2. Heinrich IV. II, 2.

Montaigne und Bruno werden von Shakespeare zwar nicht genannt: er hat aber die Essais des Erstern gekannt und besessen, und von dem Letztern (1583–86 in London) wohl gehört und vielleicht auch dieß und das, am ehesten die Komödie „der Lichtzieher“, angesehen. Man hat auch eine Benützung beider Schriftsteller bei ihm gefunden,

jedoch — soweit ich die betreffenden Forschungen kenne — in Bezug auf eigentlich Philosophisches und noch dazu diesen Denkern Eigenthümliches vergebens nachzuweisen gesucht. Die Todesbetrachtungen Hamlet's z. B., auch wenn man sie für Philosophie gelten lassen will, berühren sich mit den Schriften der beiden Genannten nicht näher, als mit sehr vielen andern, und zeichnen sich durch ihren theoretischen Gehalt wahrlich nicht in dem Maasse aus, daß sie deßhalb irgend einer besondern Herleitung bedürften; ihr ganzer und in diesem Betracht hoher Werth liegt in ihrer dramatischen Verwendung, darin, was sie in diesem Munde und zu dieser Zeit bedeuten. Jedenfalls ist es bezeichnend, daß von einem nähern Zusammentreffen Shakespeare's mit Philosophen höchstens in Bezug auf solche die Rede sein kann, von denen der Eine durch sein weltmännisches, der Andere durch sein enthusiastisches und poetisches Wesen ihn anzuziehen im Stande war. Und gesetzt auch, er habe sich aus ihnen mit eigentlicher Philosophie genährt, so hat er dieselbe — womit den Liebhabern dieser Meinung in gewisser Hinsicht sogar mehr zugestanden wird, als sie verlangen — so vollständig verdaut, daß man ihr bei ihm nun die Philosophie gar nicht mehr ansieht, was denn für einen Dichter, zumal einen Bühnendichter, nur ein unbedingtes Lob ist, aber begreiflich auch ihren Nachweis bei ihm sehr erschweren muß.

Ich habe noch die Stellen mitzutheilen, wo Shakespeare von Philosophie im Allgemeinen spricht.

Hier ist zuerst noch einmal der Anfang der Bezähmten Widerspenstigen zu erwähnen. Lucentio nimmt sich da vor, „Tugend und den Theil der Philosophie zu üben, der von der Glückseligkeit handelt, wie sie besonders durch Tugend erworben wird“; zu diesem Entschlusse, „die Süßigkeit der süßen Philosophie zu saugen“ (was an einen Ausdruck des

Mephistopheles erinnert), wünscht der Diener ihm Glück, nur solle er die Sache nicht zu ernsthaft nehmen, sondern studiren, was ihm am besten behage, was sich der junge Herr auch gesagt sein läßt — ich erwähne außer dem bereits Gesagten noch, daß er seine Philosophie dann gebraucht, um sich als Lehrer derselben bei seiner Geliebten einzuführen (III, 1). Cranio erwähnt in jener Ansprache auch einzelne Fächer, wie Logik, Rhetorik, Metaphysik. (Vom letztern Worte kommt auch das Adjectiv bei Shakespeare vor, im Munde der Lady Macbeth, I, 5, in der Bedeutung „übernatürlich“; sowie auch der Ausdruck: „speculative Gedanken“ im Munde des alten Siward in demselben Drama, V, 4, auf nichts Philosophisches, sondern nur auf ein müßiges Grübeln über Zukünftiges geht). — Ebenso leicht, wie bei Lucentio, weicht der Entschluß zu einem beschaulichen Leben bei den vornehmen Herrn in „Verlorene Liebesmühe“, von welcher einer gelobt hat (I, 1):

Der Lust, dem Pomp, dem Reichthum will ich sterben,  
In der Philosophie all dieß zu erben.

Doch das sind Schwächen einzelner Personen, welche sich der Philosophie widmen wollen, nicht dieser selbst. Ihre Stärke wird derjenige anzustauen bekommen, welcher sich von ihr die Pforten der übersinnlichen Welt aufschließen läßt. Freilich sagt nach der Geistererscheinung Hamlet, der mit nichts zufrieden ist, I, 5:

Es gibt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,  
Als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio.

Schlegel's bloße Schulweisheit heißt im Original schlechtweg philosophy; und von den zwei Lesarten „eure“ und „unsere“ ziehe ich die zweite vor, weil Hamlet artig genug sein wird, sich hier nicht von dem Freunde trennen zu wollen. Sichten-

berg hat übrigens die Bemertung des Prinzen auch auf die Naturwissenschaft anwendbar gefunden und ihn da glänzend mit den Worten abgefertigt: „gut, aber dafür stehen auch wieder eine Menge von Dingen in unsern Compendien, wovon weder im Himmel noch auf der Erde etwas vorkommt“. — Auf derselben Vorstellung von der Philosophie beruht die Aeußerung Hamlet's betreffend die neuerlichen Nachfragen nach dem Bildnisse des Claudius (II, 2): „Wetter, es liegt hierin etwas Uebernatürliches, wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte“. Da diese zwei Stellen die einzigen sind, wo Hamlet von Philosophie spricht, so begreift man, daß er, wenn die Räthsel seines Daseins ihn quälen, lieber auf eigene Faust mit ihnen ringt, als jene, wie sie ihm gegeben ist, um ihren Beistand anruft. — Vaseu in Ende gut Alles gut, II, 3, meint gar, die Philosophen stiften in diesem Punkte mehr Schaden als Nutzen: „Man sagt, es geschehen keine Wunder mehr; und wir haben unsere philosophischen Personen, um die übernatürlichen und unergründlichen Dinge alltäglich und trivial zu machen. Daher kommt es, daß wir mit Schrebnissen Scherz treiben, und uns hinter unsere angebliche Wissenschaft verschanzen, wo wir uns vor einer unbekanntten Gewalt fürchten sollten“.

Nach Wie es euch gefällt, III, 2, sollte man gar glauben, die so eben gerügte Trivialität gehöre zum Wesen der Philosophie. „Verstehest Philosophie, Schäfer?“ fragt der Narr Probstein den Schäfer Corinnus, und der antwortet: „Mehr nicht, als daß ich weiß, daß Einer sich desto schlimmer befindet, je tränkter er ist, und wem's an Gold, Gut und Genügen gebricht, daß dem drei gute Freunde fehlen; daß des Regens Eigenschaft ist, zu nassen, und des Feuers, zu brennen; daß gute Weide fette Schafe macht, und die Nacht hauptsächlich vom Mangel an Sonne kommt; daß Einer, der

weder durch Natur noch Kunst zu Verstand gekommen wäre, sich über die Erziehung zu beklagen hätte oder aus einer sehr dummen Sippschaft sein müßte“. Probststein: „So Einer ist ein natürlicher Philosoph“. Ganz wie bei Schiller, Die Weltweisen (vgl. Rümelin, S. 207):

Der Schnee macht kalt, das Feuer brennt,  
Der Mensch geht auf zwei Füßen,  
Die Sonne scheint am Firmament —  
Das kann, wer auch nicht Logik kennt,  
Durch seine Sinne wissen.  
Doch wer Metaphysik studirt,  
Der weiß, daß, wer verbrennt, nicht friert,  
Weiß, daß das Rasse feuchtet,  
Und daß das Helle leuchtet.

Und Shakespeare hat seinen Spott nicht, wie Schiller, durch anderweitige Huldigungen gut gemacht. — Hieher gehört auch die Aeußerung Probststeins, V, 1: „Wenn der heidnische Philosoph Verlangen trug, Weinbeeren zu essen, so öffnete er die Lippen, indem er sie in den Mund steckte; damit wollte er sagen, Weinbeeren wären zum Essen gemacht und Lippen zum Oeffnen“. — Der Pastor Evans in den Lustigen Weibern, I, 1, will sogar gehört haben, daß unterschiedliche Philosophen sich bis zu der Behauptung versteigen: „die Lippen seien ein Theil des Mundes“. — Eine köstliche Verhöhnung der Schullogik übt Probststein in Fortsetzung der erstern Stelle, wo er dem Schäfer demonstriert, daß derselbe, weil er nie am Hof gewesen, verdammt sei: denn wer nie am Hof gewesen, hat nie gute Sitten gesehen; wer nie gute Sitten gesehen, muß schlechte haben; und alles Schlechte ist Sünde, und Sünde führt in die Hölle.

Nun, das wäre denn die Philosophie auf dem theoretischen Gebiete; sie wird eben auf dem praktischen ihre Vorbeeren

pflücken; Shakespeare, der praktische Engländer, der Dichter der Thatkraft, wird sie hauptsächlich von dieser Seite geschätzt haben. Davon haben wir doch schon in unserm geschichtlichen Theile etwas gehört: er hat ihr nachgerühmt, daß sie Trost im Leid — verspreche. — Im König Johann, III, 4, entgegnet die verzweifelnde Constanze dem Cardinal Pandulpho, der sie toll genannt: sie sei es nicht, sie möchte es aber gern sein, um ihren Gram zu vergessen, er solle ihr „etwas Philosophie predigen, um sie toll zu machen“. — In Romeo und Julie, III, 3, sagt Vater Lorenzo zu Romeo, der außer sich ist wegen der über ihn verhängten Verbannung:

Ich will dir eine Wehr dagegen leih'n,  
Der Trübsal süße Milch, Philosophie,  
Um dich zu trösten, bist du gleich verbannt.

Romeo: Und doch verbannt? Hängt die Philosophie!  
Kann sie nicht schaffen eine Julia,  
Aufheben eines Fürsten Urtheilspruch,  
Verpflanzen eine Stadt: so hilft sie nicht,  
So taugt sie nicht; so rede länger nicht!

Zwar ist Romeo nicht Shakespeare; aber Lorenzo, der Philosoph und Botaniker, ist es auch nicht; namentlich bekommt der noch sein Theil mit den Worten:

Du kannst von dem, was du nicht fühlst, nicht reden.

Und in Bezug auf einen Fall, wo auch der Philosoph fühlt, meint Leonato in Viel Lärm um nichts, V, 1:

Noch bis jetzt gab's keinen Philosophen,  
Der mit Geduld das Zahnweh konnt' ertragen,  
Ob sie die Göttersprache gleich geredet,  
Und Schmerz und Zufall als ein Nichts verlacht.

Wir werden uns schließlich gewiß nicht verwundern, wenn König Lear den sich verrückt stellenden Edgar seinen

Philosophen nennt, und der Dichter auch mit dem „Stein der Philosophen“ (Stein der Weisen) argen Unfug durch Falstaff, 2. Heinrich IV. III, 2, und den Narren im Timon, II, 2, treiben läßt. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Ich glaube nun nicht mehr in der Rolle des Pedanten zu reden, wenn ich sage: alle diese Stellen zusammen genommen scheinen eine gewisse persönliche Ansicht des Dichters von der Philosophie zu verrathen, und zwar, ganz abgesehen von den bloßen Späßen, nicht eben eine für sie schmeichelhafte, so wenig für ihre praktischen als ihre theoretischen Leistungen. Dadurch wird nun kein verständiger Freund Shakespeare's und zugleich der Philosophie in seiner Treue gegen den Einen oder die Andere erschüttert werden: wohl aber wird ein Solcher es seiner Beachtung nicht unwerth finden, wie die Philosophie sich in den Augen eines Shakespeare, obgleich sie vermuthlich nie anhaltend auf ihr verweilt haben, abgebildet hat. Ich meine doch, diese Augen haben zwar nicht die Stärke, aber die Schwäche der Philosophie, wie dieselbe oft ist, recht glücklich herausgefunden. Sie maßt sich den Schein eines Wissens an, wo sie keines ist — dafür lehrt sie uns Dinge, die Jeder ohnehin weiß oder die zu lernen nicht der Mühe lohnt — dann thut sie wieder groß damit, daß sie ein Zaubermittel sei in Lebensnöthen: darauf kommt in Kurzem hinaus, was wir vorhin gehört haben. Und eben dieß ist ja wohl in schlichtesten Worten das treffendste Sündenregister, das man ihr, wie sie zu Zeiten geartet oder vielmehr ausgeartet ist, vorhalten kann, und welchem der Gerechtigkeit wegen nur auch ein Verzeichniß der schiefen Auffassungen, deren Gegenstand sie ist, und der Ansprüche, die fälschlich an sie gemacht werden, sowie derjenigen, die sie in Wahrheit erheben darf, bei-

geheftet werden müßte. Also im angeführten Sinne läßt sich wirklich bei Shakespeare auch etwas Philosophie und Kritik der Philosophie finden, noch außer jener allgemein zugestandenen Bedeutung, die er, als Weltspiegel, für die Betrachtung der menschlichen Dinge hat.

---

### Verichtigungen.

|            |              |           |       |                                                               |
|------------|--------------|-----------|-------|---------------------------------------------------------------|
| Seite III, | Zeile 2 u. 3 | von unten | lies: | Einleitung zu.                                                |
| " 14,      | " 19         | " oben    | " "   | am wenigsten.                                                 |
| " 39,      | " 4          | " "       | " "   | noch nicht.                                                   |
| " 48,      | " 10         | " unten   | " "   | empfehlen, falls die Ernennung<br>nicht früher zu setzen ist. |
| " 70,      | " 5          | " oben    | " "   | dieser.                                                       |
| " 102,     | " 12         | " "       | " "   | welchen.                                                      |
| " 112,     | " 3          | " unten   | " "   | für sie.                                                      |
| " 114,     | " 9 u. 10    | " oben    | " "   | seiner Frau und seiner Kinder.                                |
| " 153,     | " 5          | " "       | " "   | ist es.                                                       |
| " 179,     | " 4          | " "       | " "   | einmal diese Helden und auch.                                 |
| " 183,     | " 7          | " unten   | " "   | you.                                                          |
| " 186,     | " 4          | " "       | " "   | diesem.                                                       |
| " 187,     | " 3          | " oben    | " "   | Hohn.                                                         |
| " 189,     | " 10         | " "       | " "   | Macbuff (statt: Dieser).                                      |
| " 190,     | " 4          | " unten   | " "   | einer.                                                        |
| " 221,     | " 12         | " "       | " "   | streiche den Punkt.                                           |
| " 225,     | " 11         | " "       | " "   | lies: zwischen Furcht vor.                                    |
| " 225,     | " 2 u. 3     | " "       | " "   | wie (st. Sie), und: Schauspiels.                              |

---

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

