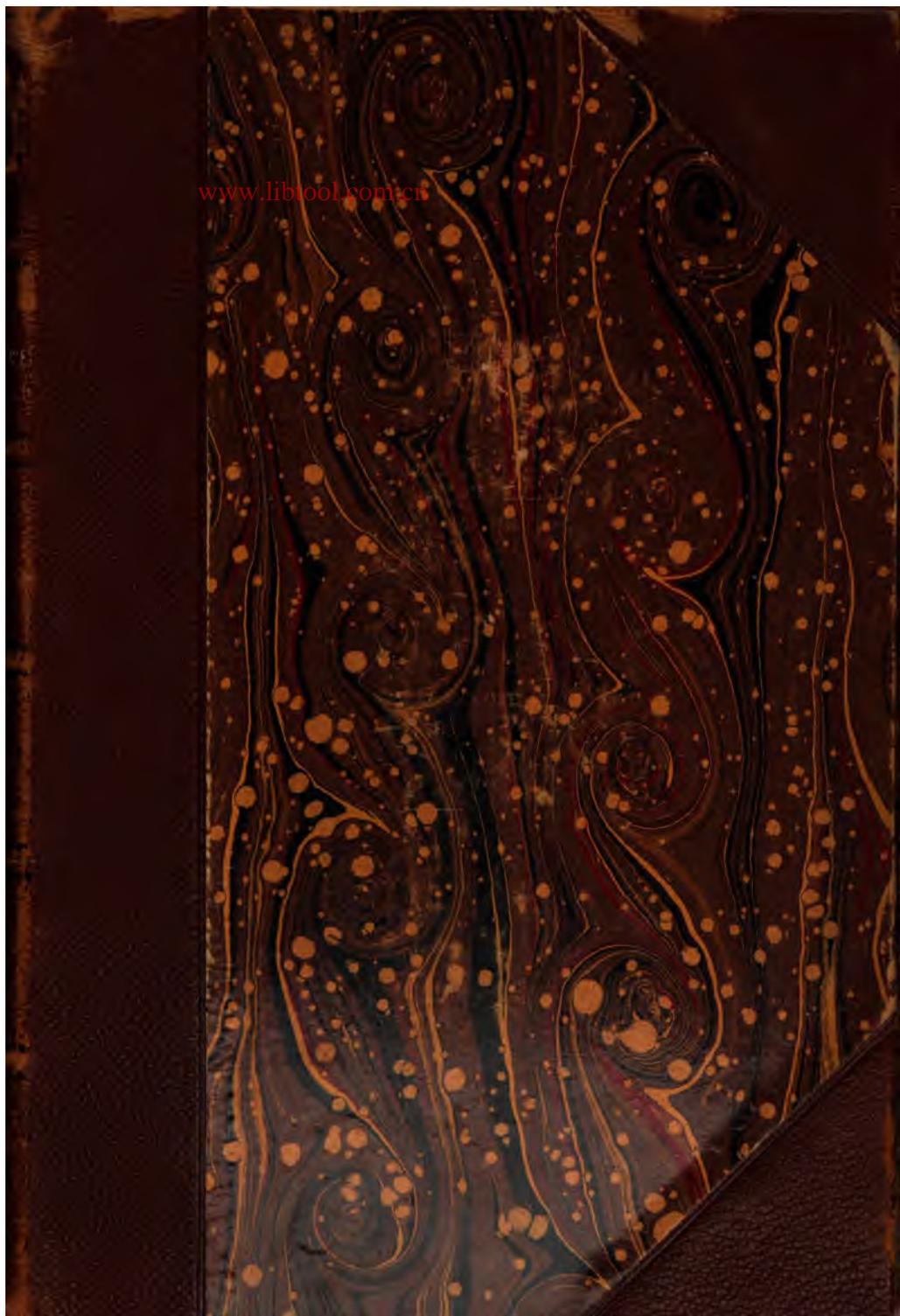


www.libtool.com.cn



www.libtool.com.cn

12466.41



Harvard College Library.

FROM THE

MARY OSGOOD LEGACY.

“To purchase such books as shall be most
needed for the College Library, so as
best to promote the objects
of the College.”

Received 1 April, 1899.

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

11139

www.libtool.com.cn

Shakespeare's

Zweiter mittelalterlicher Dramen-Cyclus.

www.libtool.com.cn

Von demselben Verfasser ist früher erschienen:

William Shakespeare.
Sein Leben und Dichten.

Erster (einziger) Band.

8°. XVI, 534 Seiten. M. 6,60.

www.libtool.com.cn

Shakespeare's

Zweiter mittelalterlicher
Dramen=Cyclus

von

Edmund Wilhelm
Dr. C. W. Sievers.

Mit einer Einleitung

von

Dr. W. Weh,
Privatdozent a. d. Universität Gießen.



Berlin,
Verlag von Reuther & Reichard
1896.

124 ~~7~~ 6.41

www.lib6ol.com.cn



Mary Wsgood fund

Alle Rechte, auch das der Uebersetzung vorbehalten.

E. W. Sievers.

Eduard Wilhelm Sieberz*), aus dessen Nachlaß wir die folgende Shakespeare-Studie hiermit der Oeffentlichkeit übergeben, wurde am 19. März 1820 als der fünfte von sieben Söhnen des Kaufmannes C. F. Sievers in Hamburg geboren. Er besuchte bis Ostern 1839 das Johanneum seiner Vaterstadt, bezog dann die Universität Halle, wo er nur ein Semester blieb, und ging später nach Berlin und Bonn. Er widmete sich hauptsächlich dem Studium der klassischen Philologie; B&A in Berlin und mehr noch Welcker in Bonn haben von seinen akademischen Lehrern stärker auf ihn gewirkt. Daß damals die archäologischen und historischen Interessen die philosophischen bei ihm überwogen, zeigt seine Dissertation: *De Odrysarum imperio commentatio* (Bonnae, Typis Petri Neusseri 1842), auf Grund deren er in Erlangen promovirt wurde. Diese Abhandlung, die er seinem Vetter, dem Professor am Johanneum H. C. Sievers, dem Verfasser einer Geschichte Griechenlands vom Ende des peloponnesischen Krieges bis zur Schlacht bei Mantinea, widmete, gibt in ihrem ersten Theile einen Abriß der Geschichte jenes thrakischen Staates nach den Quellen, der zweite beschäftigt sich mit der Untersuchung einiger streitiger Punkte. Im Jahre 1841 kehrte Sievers nach Hamburg zurück und fand sofort eine Anstellung an dem Johanneum, so daß er diesem als Lehrer wie als Schüler angehört hat. Im Mai nächsten Jahres zog er sich bei dem großen Brande durch seine Theilnahme an den Löscharbeiten eine schwere Erkältung zu, die durch falsche ärztliche Behandlung eine sehr schlimme Wendung nahm. Als letzten Versuch wandte er die Wasserkur unter Dr. Piutti in Elgersburg und zwar mit solchem Erfolge an, daß er nach sechsmonatlichem Aufenthalt im Januar 1845 die Anstalt, die er als ein

*) Vgl. die Nekrologe von Oberschulrath Dr. A. von Bamberg (Programm des Herzogl. Gymnasium Ernestinum zu Gotha 1895) und von Dr. Walter Bornmann (Shakespeare-Jahrbuch für 1895). Bornmann's Nekrolog, von dem durch ein Versehen der Schluß weggelassen wurde, soll im nächsten Jahrbuch nochmals vollständig abgedruckt werden.

Krüppel betreten hatte, völlig geheilt verlassen und seine Lehrthätigkeit in Hamburg wieder aufnehmen konnte. Zwei Monate später siedelte er von Hamburg nach Gotha über. In Elgersburg war er nämlich mit dem Oberkonsistorialrath Dr. E. Jacobi, dem damaligen interimistischen Director des Realgymnasiums zu Gotha, bekannt geworden, der seine Berufung an diese Anstalt als Lehrer der neueren Sprachen bewirkte. Aus jener Zeit stammen auch seine Beziehungen zur Berthes'schen Familie und sein naheß Verhältniß zu der edlen Gräfin Schlabrendorf, welche ihm bis zu ihrem 1858 erfolgten Tode eine mütterliche Freundin geblieben ist. Im Jahre 1846 trat Sievers mit Unterstützung der Gothaischen Regierung eine halbjährige Reise nach Frankreich und England an, um das dortige Schulwesen kennen zu lernen und sich selber in der französischen und englischen Sprache weiterzubilden. Das Jahr Achtundvierzig regte seinen lebhaften Geist mächtig an, er wirkte mit Wort und Schrift für die freiheitliche Bewegung, wie er auch mit seinen näheren Bekannten in die Bürgerwehr Gothas eintrat. Es zittert in den Schriften der nächsten Jahre bisweilen noch etwas von der Erregung jener stürmischen Zeit nach. Das Interesse für politische Fragen, denen er ein anhaltendes Nachdenken widmete, hat er sich zeitlebens bewahrt, er hat auch schon früh, wie seine später zu erwähnende Schrift über Lear beweist, seiner Zeit voraus-eilend, die Bedeutung socialer Fragen und namentlich die des Proletariatselends vollaus zu würdigen gewußt. Im Herbst 1849 gründete er seinen eigenen Hausstand und widmete sich von der Zeit an außer seinem Amte hauptsächlich seinen Studien, die mehr und mehr ihren Mittelpunkt in Shakespeare gefunden hatten. Bei der Vereinigung der beiden Gothaer Gymnasien unter Joachim Marquardt's Leitung (1859) wurde er zum Professor ernannt, 1885 kam er um seine Versetzung in den Ruhestand ein und erhielt sie unter Verleihung des Titels Hofrath. Zweimal, 1850 und 1865, wurde er durch Krankheit genöthigt, seine Thätigkeit an der Schule für längere Zeit zu unterbrechen. Hiervon abgesehen hat er vierzig Jahre hindurch mit größter Hingebung seinen Lehrerberuf in Gotha ausgeübt.

Die erste Arbeit, die Sievers nach seiner Promotionschrift veröffentlichte, läßt uns erkennen, daß ihr Verfasser in den inzwischen verflossenen fünf Jahren eine bedeutende Wandlung durchgemacht hatte. Es ist die als Manuscript gedruckte Gelegenheitsrede: Ueber die Tragödie überhaupt und Iphigenie in Aulis [in der Schiller'schen Bearbeitung] insbesondere. (Hamburg und Gotha 1847, Friedrich und Andreas Berthes.) Mehr noch als der Uebergang von der politischen zur Litteraturgeschichte fällt der Wechsel der Betrachtungsweise auf, die nun nicht mehr gelehrt-philologisch, sondern eminent philosophisch ist. Sievers zeigt sich von der allgemeinen philosophischen Bewegung jener Zeit ergriffen und namentlich stark von der geschichts-philosophischen und ästhetischen Speculation der nächstvorhergehenden

Epoche beeinflusst. Die großen Unterschiede der Zeitalter und der Völker und die verschiedene Art, wie sie in Dichtung, Kunst und Religion sich wiederpiegeln, der innere Zusammenhang der jedesmal herrschenden Ideen, die gleichsam unter sich ein System bilden, fesseln daher besonders seine Aufmerksamkeit. Sehr hübsch und geistvoll sind seine Bemerkungen über die Stellung unserer beiden größten Dichter zu dem Alterthum, ihre Verwandtschaft und ihren Gegensatz zu ihm, über das Schicksal bei den griechischen Tragikern und manches Andere dieser Art. Was aber der Abhandlung ihr besonderes Interesse gibt, ist die große Selbständigkeit des siebenundzwanzigjährigen Autors, das seine ästhetische Verständniß und die geläuterte Kunstanschauung, die er überall bekundet. Schon hier wendet er sich in längerer Ausführung gegen die damals vielverbreitete Auffassung von der Kunst, die bald darauf unter allgemeinem Beifall auf Shakespeare angewandt wurde, wonach die Kunst außerhalb ihres Wesens liegenden Zwecken, namentlich dem, uns zu lehren und zu bessern, dienen sollte. In diesem Zusammenhang bekämpft er auch die bekannte Theorie seines Lehrers Böckh über die Antigone des Sophokles, durch die der Dichter uns zum Maßhalten mahnen wolle. „Man sagt,“ bemerkt hiergegen Sievers, „alle Poesie drücke einen Gedanken aus, ein emiger Gedanke sei in sie versenkt, ohne ihn könne sie noch keinen Anspruch machen, Poesie zu heißen. Und fragen wir nach, welcher Gedanke z. B. in der schon erwähnten Antigone sich aussprechen sollte, so lautet die Antwort: sowohl des Kreon wie der Antigone Untergang lehre das: „Halte Maß“. Aber wenn auch der berühmte Philologe in der Hauptsache keinen Widerspruch erfahren hat, man vielmehr nur in der Bestimmung des Grundgedankens von ihm abwich, so glauben wir doch annehmen zu dürfen, daß dies Schweigen, ja selbst die Zustimmung noch keine thatsächliche Anerkennung ausgedrückt habe — oder war wohl einer unter den Lesern der Antigone, der gewünscht hätte, Antigone möchte den weisen Spruch zur Richtschnur ihres Thuns genommen und ihren Bruder, dem Willen des Tyrannen gemäß, unbeerdigt gelassen haben? Wahrlich! wo göttliche Pflichten rufen, da ist das Maß ein schlechter Führer — und das Leben ist der Güter Höchstes nicht!“ Aehnlich bemerkt Sievers über den Agamemnon des von ihm erläuterten Euripideischen Stückes: „Auch hier hätte der Vater Maß halten sollen, denn er verursacht alles Leiden dadurch, daß er für Griechenlands Ehre seine Tochter dahingeben will — aber wenn hier Maß möglich war, so war alles Vorige bloß Possenspiel und, insofern es schwere Leiden schafft, nicht einmal ein unschuldiges Possenspiel, über das wir noch lachen könnten. Ich wiederhole es, die Tragödie lehrt nicht einzelne Tugenden, wie denn überhaupt keine einzelne Tugend gelehrt werden kann, sondern die Tugend als Inbegriff aller einzelnen, wie Minerva aus dem Haupt des Jupiter, aus der Erkenntniß der menschlichen Würde und Erhabenheit entspringt.“ (S. 23.)

Diesen Ansichten ist Sievers auch später immer treu geblieben, und es war eine Flüchtigkeit der Kritiker, wenn sie in seinem Streben, die Grundidee eines Shakespeare'schen Stückes aufzufinden, einen Rückfall in denselben Fehler erblickten, den er an anderen tabelte.

I. Erste Shakespeare'schriften.

Schon als er diese Rede niederschrieb, in der er gleichmäßig die alten wie die neueren Dichter berücksichtigte, hatte ein einzelner unter diesen sein wissenschaftliches Interesse in besonderem Maße erregt und sollte es fortan beinahe ausschließlich beschäftigen — Shakespeare. Etwa vom Jahre 1847 müssen wir Sievers Versuche datiren, sich über Shakespeare, über die Gesetze seines Schaffens und die Entwicklung seines Geistes Rechenschaft zu geben. Er hat das Studium und den Cultus Shakespeare's bis zu seinem letzten Athemzuge gepflegt, und noch während seiner letzten schweren Krankheit war jede von Schmerzen freie Stunde der Entwicklung seiner Ansichten über eine Gruppe der Shakespeare'schen Dramen gewidmet.

Man kann Sievers' Arbeiten über Shakespeare in zwei Gruppen sondern. Zur ersten gehören die Schriften und Aufsätze, die er in rascher Folge vom Jahre 1849 an veröffentlicht. Dann folgt eine längere Pause in der Production, in der seine Ansichten sich in einem Proceß der Klärung und Läuterung befinden, und erst seit 1859 beginnt er den neugewonnenen Standpunkt öffentlich darzulegen.

Sievers war in der Zeit unmittelbar nach Achtundvierzig erstaunlich productiv, namentlich wenn wir in Betracht ziehen, daß er 1850 eine schwere Krankheit durchzumachen hatte. Er veröffentlichte: Zur Charakteristik Hamlet's in Röttscher's Jahrbüchern für dramatische Kunst 1849, S. 321—364; Zur Grundlegung einer neuen Auffassung des Shakespeare'schen Dramas Hamlet in Herrig's Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen und Litteraturen 1849.50, Bd. VI, S. 1—34, Bd. VIII, S. 65—91. 129—42; Zur Charakteristik Othello's, ebenda 1851. Bd. IX, S. 77—101. 137—150. 257—286; Ueber die Grundidee des Shakespeare'schen Dramas Heinrich IV. 1. Theil, ebenda 1852, Bd. XI, S. 341—364; Ueber die Grundidee des Shakespeare'schen Dramas Othello (Programm des Realgymnasiums zu Gotha für 1851). Während diese Aufsätze sich an die Gelehrten richteten, suchte er auch weiteren Kreisen das Verständniß Shakespeare's dadurch zu erschließen, daß er ihnen den Inhalt einzelner Dramen, halb erzählend, halb analysirend, wiedergab. Die Sammlung führte den Titel: Shakespeare's Dramen für weitere Kreise bearbeitet von Dr. C. W. Sievers. Es erschienen fünf Nummern: I. Hamlet. II. Julius Cäsar. III. König Lear. 1851. IV. Romeo

und Julie. 1852. V. Othello. 1853, die ersten vier bei Engelmann in Leipzig, die letzte bei Westermann in Braunschweig. Ferner gab er in Herrig's Sammlung englischer Schriftsteller mit deutschen Anmerkungen (Berlin, Th. Chr. Fr. Enslin) den Othello (1853) und den Julius Cäsar (1855) heraus, die beide mehrere Auflagen erlebten.

Es ist für den heutigen Leser nicht leicht, diesen früheren Arbeiten vollständig gerecht zu werden. Er wird sich stets erinnern müssen, daß er nicht die Arbeiten eines Philologen oder Litterarhistorikers, sondern die eines Philosophen vor sich hat. Und zwar eines sehr geistreichen Philosophen, allerdings eines solchen Hegel'scher Richtung, der sich in dem schweren Rüstzeug der Hegel'schen Philosophie sicher, aber nicht immer leicht bewegt. Sätze über einfache psychologische und ethische Thatfachen, die wir geneigt wären, ohne weitere Begründung hinzunehmen, müssen wir uns umständlich aus höheren allgemeinen Begriffen herleiten und das Verhältniß dieser Begriffe und der daraus abgeleiteten zu anderen Begriffen gründlich auseinandersetzen lassen. Einzelne seiner schönsten und werthvollsten Gedanken müssen aus einem Wust von krauser Gelehrsamkeit und scholastischen Formeln herausgesucht werden. Allerdings hat er einen großen Vorzug vor anderen Kunstphilosophen dieser Richtung, etwa dem von ihm weit überschätzten R ö t s c h e r : das ist der große Wahrheitsinn, das Streben nach möglichst scharfer Erfassung des Gedankens und die Abneigung, sich und andere mit bloßen Worten, denen keine klaren Begriffe entsprechen, abzuspülen.

Aber nicht nur durch die philosophische Schulsprache, sondern auch dadurch wird die Wirkung von Sievers' Ansichten vielfach erschwert, daß er mehrfach über dasselbe Stück an verschiedenen Orten und beinahe gleichzeitig handelt und dadurch genöthigt wird, in der einen Abhandlung immer auf die andere Bezug zu nehmen. Seine Auffassung des Othello muß man an nicht weniger als vier verschiedenen Stellen zusammensuchen, außer in den zwei selbstständigen Aufsätzen in der Vorrede der Schulausgabe und in der Bearbeitung des Shakespearischen Stückes. Am meisten befriedigen die Bearbeitungen der fünf großen Tragödien und insbesondere scheinen uns die des Julius Cäsar und des König Lear trefflich gelungen. Aber auch hier leidet seine Darstellung bisweilen an störenden Eigenheiten. Im Hamlet verwendet Sievers zu gern die Mittel eines novellistischen Erzählers. Akt 1, 1 z. B. beginnt: „Es ist Nacht; blaß schimmert der Mond, feurig leuchten die Sterne, ein dünner, durchsichtiger Dufst liegt über der Landschaft: Alles verkündigt den nordischen Himmel“ u. s. w. In der Charakteristik des Königs Akt 1, 2 schreibt er u. A.: „Seine Haltung ist mehr angenommen als natürlich, er haßt nach äußerer Majestät, und seine nicht sehr edlen Züge gewinnen einen prahlerischen Ausdruck, er möchte gern noch sicherer erscheinen als er ist. Dadurch erweckt er Zweifel,

VIII

die sein unfrühes Auge und das Lächeln, das stets um seinen Mund schwebt, nun zu benütigen scheint.“ Von diesen Fehlgriffen hielt sich Sievers in den folgenden Bänden frei und begnügte sich mit einer mehr nüchternen Analyse, die er auch auf einem erheblich knapperen Raume zu geben vermochte. Jedoch schien er auch damit nicht ganz zufrieden zu sein, denn bei dem letzten Stücke, dem *Othello*, wählte er die Form einer historischen Erzählung, wodurch etwas wie ein fremder Zug in seine Darlegung hineinkommt und der Anschein erweckt wird, als wolle die Erzählung, gegen ihre Absicht, eine selbstständige Bedeutung neben dem Dichterverte beanspruchen.

Die erwähnten Mängel sind bald stärker, bald schwächer vorhanden und verschwinden in den Arbeiten der ersten Periode wohl niemals ganz: glücklicherweise aber haften sie doch nur an der Oberfläche und betreffen fast immer nur die *Form*, in der uns Sievers' Ansichten dargeboten werden.

Den Mängeln stehen sehr große und wesentliche Vorzüge gegenüber. Wohlthuend berührt vor allem der tiefe Ernst, der Sievers immer kennzeichnet, der starke Drang, Shakespeare selber in seiner Wahrheit zu erkennen, der ihn so vortheilhaft vor gewissen anderen Leuten auszeichnet, die sich mit Shakespeare ja nicht aus Liebe zu ihm und zur Sache abgaben, sondern weil er sich so bequem als Behülfe für geistreiche Einfälle über alle möglichen Dinge brauchen ließ. Wichtiger aber ist — und Sievers durfte mit vollem Rechte das in einzelnen Vortreden aussprechen — daß er fast überall neue und zwar sehr beachtenswerthe Auffassungen der Shakespeare'schen Dramen bot und fast durchweg einen wesentlichen Schritt über seine Vorgänger hinaus that. Sobald wir uns durch die einleitenden geschichts-philosophischen oder ethischen und psychologischen Betrachtungen durchgearbeitet haben, in denen doch immer ein geist- und kenntnißreicher Mann zu uns spricht, und in die Betrachtung des Dramas selber eintreten, überrascht uns Sievers durch eine Fülle scharfsinniger und fast immer den Kern des Problems treffender Bemerkungen. Namentlich seine psychologischen Analysen — und nach der Seite zeigen sich unsere deutschen Shakespeare-Aesthetiker meist besonders schwach — sind in hohem Maße durch Feinheit und Richtigkeit ausgezeichnet, wenn auch Sievers bisweilen durch zu viel Subtilität fündigt und einzelnen nebensächlichen Zügen zu große Bedeutung unterlegt.

Als Sievers über Shakespeare zu schreiben begann, waren die ersten Bände von *Gerwinus'* bekanntem Werke über Shakespeare eben ausgegeben worden. Trotzdem schon damals wie jetzt alle Urtheilsfähigen über *Gerwinus'* Unzulänglichkeit der ästhetischen Seite seiner Aufgabe gegenüber einig waren, so hatte doch sein Werk einen außerordentlichen Erfolg, und die darin entwickelte Auffassung des Dichters erfreute sich eines großen Ansehens. Sievers sieht sich nun sehr oft genöthigt, gegen

diese Auffassung Stellung zu nehmen, und die Opposition gegen Gerwinus ist auch da häufig vorhanden, wo Sievers nicht offen gegen ihn polemisiert. Bei Gerwinus herrscht überall das Streben vor, Shakespeare's Dramen eine platte, trodene Moral unterzuschoben. Othello soll z. B. „vor der Verlassung des väterlichen Hauses und der unberathenen Hingebung an einen Fremden warnen,“ und „aus Heinrich des Vierten Regierung sollen wir lernen, daß der königliche Pflichteifer zwar die Usurpation erhalten, aber das Unrecht, das in ihr begangen war, nicht sühnen könne, und daß ein widerrechtlich erworbenes Reich durch bloße Verdienste, auch bei der geschicktesten und schlauesten Charakterenlage, nicht vor den größten Erschütterungen gesichert sei.“ Sievers, der solche Auffassung der Kunst schon früher entschieden verworfen hatte, bekämpft sie auch jetzt wieder bei den verschiedensten Gelegenheiten und bemerkt z. B. gegen die eben angeführte Stelle: „Was wäre aber dann das Thema Heinrichs IV. anders als das alte: „Unrecht Gut gedeiht nicht?“ Und dazu soviel Aufwand? Dazu alle die Kämpfe, all das namenlose Elend eines ganzen Volkes? In der That, man staunt ob solcher Austerweidheit und staunt, daß sie noch heute dem deutschen Volke sich aufzudrängen wagen darf!“

Der Gegensatz besteht jedoch nicht nur in den Prinzipien, sondern erstreckt sich auch auf viele einzelne Punkte, wo Sievers von Gerwinus, dessen Werk zu allem Anderen auch noch sehr flüchtig gearbeitet ist, in der Deutung der Charaktere, einzelner Szenen oder ästhetischer Züge abweicht. Die Verschiedenheit der Betrachtungsweise mußte den Zeitgenossen auffallen, und die Kritik fand, daß Sievers' Arbeiten derjenigen von Gerwinus „nicht nur völlig würdig zur Seite träten, sondern ihr selbst in mehr als einer Hinsicht den Rang abliefen.“

Wenn wir uns nun zur Betrachtung dessen wenden, was Sievers über die einzelnen Dramen sagt, so wollen wir gleich bemerken, daß er über Hamlet, Romeo und Julie und Heinrich IV. 1. Theil später nochmals gehandelt und seine Ansichten wesentlich vertieft und berichtigt hat. Wir heben aus den Abhandlungen über Hamlet nur hervor, daß er schon jetzt mit der damals allgemein angenommenen Auffassung von Hamlet als „dem Helden der Reflexion“, der die ihm gestellte Aufgabe nicht lösen kann, bricht. Nach Sievers, der an einen geistvollen Auffaß von Hoffmann, in Herrig's Archiv Bd. III, S. 373 ff. Bd. IV, S. 56 ff. anknüpft, ist Hamlet von Hause aus voll Begeisterung für alles Große und Schöne und voll Glauben an die Menschheit: er sieht die Welt und die Menschen im verklärenden Lichte des Ideals. Nun aber brechen die Ereignisse herein, die sein ganzes stolzes Weltgebäude in Trümmer schlagen, der Tod seines Vaters und was sich alles daran knüpft, die überraschend schnelle Heirath seiner Mutter und die Enthüllungen des Geistes, die ihm einen Abgrund von Schlechtigkeit und Gemeinheit enthüllen. Was Hamlet von

innen heraus vernichtet, das ist nicht die über seine Tragfähigkeit hinausgehende große That der Rache, sondern die Erkenntniß der Schlechtigkeit der Welt, des Widerspruches zwischen seinem Ideal und der Wirklichkeit. Hamlet geht zu Grunde, weil sich plötzlich der düstere Hintergrund des Lebens vor ihm aufrollt, weil der Blick in diesen ihm seinen Glauben an das Leben und an das Gute selber raubt, und weil er nun nicht handeln kann. „Wie sollte Hamlet, der kein ganzes Selbst mehr hinzugeben hat, der innerlich zerrissen ist, zum Handeln fähig sein? Er steht mit seinem Geiste außerhalb der Sache, die durch ihn verwirklicht werden soll, ist nicht von ihr ergriffen und bleibt daher den Zweifeln über ihr Gelingen ausgesetzt.“ (Hamlet S. 127). Auf dieser Theorie haben später Gardt, Flath, Döring u. A. weitergebaut, sie bildet auch den Kern einer neueren Hamlettheorie, über die sich im letzten Jahre ein heftiger Prioritätsstreit entsponnen hat, der dem in der Shakespeareliteratur auch nur wenig bewanderten Leser höchst auffallend erscheinen mußte. Man darf daran zweifeln, ob die Späteren die Sievers' Ansicht über Hamlet weiterbildeten, an Gründlichkeit und Scharfsinn ihm gleichkamen. Noch ist zu erwähnen, daß Sievers, wie Klein vor und Werdner nach ihm, annahm, die Hamlet aufgelegte That sei nicht der Mord des Königs sondern die Anklage und Entlarbung desselben vor dem Volke.

Am feinsten empfindet wohl Sievers dem Dichter nach in seiner Analyse des König Lear, der überzeugenden und meisterhaften Darlegung der in diesem gewaltigen Drama geschilderten Seelenprozesse. Keine frühere und keine spätere Schrift über dies Drama ist wohl so sehr in die Tiefe gegangen und hat die Intentionen des Dichters so glücklich zu deuten gewußt.

Uns muthen heute die culturhistorischen und geschichtsphilosophischen Betrachtungen, die Sievers in der Einleitung und der Analyse des ersten Actes des Julius Cäsar gibt, etwas fremdartig an, die psychologische Entwicklung der Hauptcharaktere hat dafür noch nichts von ihrem Interesse eingebüßt. Bei Brutus und ebenso bei Othello, die man meist als unschuldige Opfer ränkevoller Verführung hinstellen will, erkennt Sievers richtig, daß ihr tragisches Schicksal in ihnen vorbereitet lag, und daß Cassius und Jago bloß als Gelegenheitsursachen wirkten, die es ins Rollen brachten. „Keineswegs ist es Cassius, der Brutus verführt, vielmehr war Brutus' innere Ruhe längst geschwunden, eh' er Cassius begegnete, und wie der erste Gedanke, Cäsar zu stürzen, selbständig in ihm entstanden ist, so wird auch sein Entschluß die Frucht selbständiger Ueberlegung sein. Ein Brutus ist wohl zu betrügen, aber nicht zu verführen.“ (Julius Cäsar S. 39.) Sehr gut ist namentlich auch das Verhältniß des Cassius zu Brutus dargestellt, und wie jener, weil seine Stellung zu Brutus von vorn herein innerlich unwahr ist, sich diesem auch gegen seine bessere Einsicht immer unterordnen muß: ihre Sache

trägt daher schon von Anfang an die Gefahr innerer Spaltungen in sich und ist ausichtslos.

Von den Darlegungen über Othello kommt hier vor allem diejenige in Herrig's Archiv in Betracht. Die herrschende Ansicht, die sich auch bei Gervinus findet, läßt die Eifersucht äußerlich vermittelt werden: der edle, vertrauensvolle und liebende Mohr wird in den Schlingen der Bosheit gefangen, die Eifersucht in ihm durch die Höllenkünste Jago's entfacht. Der Argwohn, sagt Gervinus, sei ein Unkraut, das schon auf dem magersten Boden und in dem kümmerlichsten Raum wuchere. „Wie aber konnte,“ wendet Sievers hiergegen ein, „Jago's noch so bedacht ausgestreutes Unkraut nicht nur Wurzel schlagen in einem Boden, der der Liebe ausschließlich gehörte — Gervinus wenigstens geht von dieser Annahme aus — sondern so üppig wuchern, daß er dem tief gewurzeltsten Glauben an Desdemona alle Nahrungskraft zu entziehen und ihn mit seinen Wurzeln auszurotten vermochte? Oder in einfacher Prosa: wie kommt es, daß Othello, da er doch Desdemona liebte, also an sie glaubte, den Einflüsterungen Jago's überhaupt Gehör gab? und wenn er es that, daß er den eingeflogenen Verdacht vor Desdemona verhehlte? Mußte er nicht, selbst wenn die Umstände gegen sie zu zeugen schienen, mit dem Zutrauen der Liebe vor sie hintreten, um von dem Verdachte frei zu werden?“ Sievers leitet dann aus der Naturanlage des Helden, aus der Beschaffenheit seiner Liebe sein Schicksal ab. Othello's Liebe „trägt den Keim der Eifersucht schon in sich, weil sie nicht zur Hingebung des eigenen Selbst fortgegangen ist.“ Das Prinzip des Zweifels, und zwar des selbstsüchtigen Zweifels, ist somit, wenn auch verhüllt, als bloße Möglichkeit, in der eigenen Liebe mitgesetzt; dieser Zweifel aber, realisiert und sich bethätigend, ist die Eifersucht. Der Untergang Othello's ist entschieden, da dem äußeren Feinde die inneren in die Hände arbeiten. (Vb. IX, S. 74 ff.) „Jago ist nicht der Urheber der Eifersucht Othello's, sondern hat allein die Bedeutung des aus ihm herausgestellten, also in ihm schon vorhandenen Unglaubens, des argwöhnischen Verstandes, der seine von vorn herein schon der Eifersucht verfallene Liebe zernagt und den selbstischen Keim derselben zu voller Entfaltung treibt. Darauf beruht die ungeheure Wirkung der Einflüsterungen Jago's, die nun überdies gerade durch das unterstützt wird, was Desdemona's Liebe in Othello über allen Zweifel hinaus heben sollte . . . Weit entfernt, daß die Eifersucht allein durch seine Einflüsterungen in Othello angefacht wird, erscheint Jago vielmehr beschränkt in seiner Kenntniß dessen, was sie zu steigern vermöchte — und hat in jenes Brust Bundesgenossen, die er gar nicht kennt. Dadurch ist selbst ein Jago mit allem seinem Scharfsinn noch zu einem mangelhaften Werkzeug einer höheren Macht herabgesetzt, des sittlichen Geistes, der Othello ihm in die Arme treibt und ihn der Ehre beraubt, mehr als ein menschlicher Bösewicht zu sein, denn zum

Teufel fehlt ihm die Allwissenheit.“ (Bd. IX, S. 265 f.) Es gereicht dem Verfasser dieser biographischen Notiz zu großer Genugthuung, daß er für seine selbständig gefundene Auffassung des Othello, bei der er sich nur mit Flathé zu berühren glaubte, einen Vorgänger wie Sievers gefunden hat, mit dem er in diesem Punkte zusammentrifft. Es ist zu bebauern, daß Sievers die Anwendbarkeit des bei Brutus und Othello durchgeführten Prinzipes nicht auch bei den übrigen tragischen Helden Shakespeare's zeigte, auf die es, mit der Ausnahme Romeo's, ebenfalls passen würde.

Noch müssen wir auf einige Eigentümlichkeiten von Sievers eingehen, die später in seiner Betrachtung Shakespeare's stärker hervortreten, aber auch zu dieser früheren Zeit schon vorhanden sind, namentlich seine Neigung, das aufzufinden, was er unter der „Grundidee“ eines Dramas versteht. Weit entfernt, in Gerwinus' Nützlichkeitsauffassung der Kunst zu verfallen, erklärt er vielmehr gegen diesen sich richtend: „Der Künstler schafft unmittelbar, ohne Bewußtsein über die Idee des Ganzen, das er darstellt, wie ohne äußeren Zweck. Vielmehr schafft er, weil er muß, aus innerem Drange . . . Je weniger die Reflexion gewirkt hat, je mehr also ein Kunstwerk ein organisches Gewächs ist, ein geistiges Naturproduct, desto größer ist es; denn daß es ein Kunstwerk sei, ist nicht bedingt durch das Bewußtsein des Künstlers im Gegensatz zu dem unbewußten Schaffen der Natur, vielmehr ist es ein solches schon dadurch, daß es im Menschengesichte wiedergeboren ist: denn dadurch schon ist die Idee, die das Auge des Künstlers vermöge der Stimmung, in der er sich befand, in dem Stoff erkannte, als er ihn in sich aufnahm, in diesem ausgeprägt, dadurch also hat derselbe den Stempel eines Kunstwerks schon erhalten.“ (Grundidee des Othello, S. 2f.) Man wird sich rückhaltlos zu dieser Ansicht von der in einem dichterischen Werke enthaltenen „Idee“ bekennen und es doch sehr mißlich finden dürfen, wie Sievers dieselbe für die einzelnen Dramen abzuleiten sucht. Ein in solcher Tiefe sich vollziehender Prozeß, über den dem Dichter selber jedes Bewußtsein fehlt, ist gerade deshalb auch der Beobachtung und den Schlüssen des Kritikers wenig zugänglich, und wenn dieser weitergeht, als die dem Dichter vorschwebende „dunkle Totalidee“, von der einmal Schiller spricht, erkennen zu wollen, so wird er schwerlich je ein überzeugendes Resultat erhalten. Auch Sievers ist dies wohl kaum gelungen, wenn er etwa die den Othello beherrschende Idee folgendermaßen zu bestimmen sucht: „Auch Othello ist ein Mikrokosmos, eine Welt für sich, auch ihn schuf Shakespeare, nicht weil er sich die Aufgabe gestellt hatte, eine bestimmte Leidenschaft zu schildern oder gar seine Hörer vor den verderblichen Folgen der Entführung zu warnen, wie Gerwinus meint, er schuf ihn, weil er mußte. Er las die köstliche Erzählung Cinthios von dem Mohren von Venedig, sein Stoff nahm ihn gefangen, weil er mit der Stimmung, in der der Dichter gerade war,

eine innere Verwandtschaft hatte, und ließ ihn nicht eher wieder los, bis er den Inhalt dieser Stimmung, die bestimmte Weltanschauung, in der er damals sich bewegte, in ihm ausgeprägt hatte.“ Sievers findet dann weiter, daß die Idee des Stückes nicht die Eifersucht, sondern das höhere Princip, die Liebe, und noch näher bestimmt, das Verhältniß der Geschlechter zu einander, das Verhalten jedes der beiden in der Liebe sei; jedoch werde dies hier auf andere Weise aufgefaßt als in Romeo und Julia und Hamlet. „Zu unserem Drama ist die höhere Natur des Weibes dargestellt, die in der Liebe selbst den Tod bezwingt; der Mann, auch wo er sich am höchsten hebt, bleibt in der Sphäre der Gemüthlichkeit und gelangt nicht zur Hingebung des eigenen Wesens. Das also wäre der Inhalt der Stimmung, in der Shakespeare seinen Stoff empfing, daß ihm das weibliche Princip der Grundstein alles Lebens war, wodurch sein Drama dann zum Lobgesange auf das Weib als solches ward.“

Im Einklang mit den Theoretikern der vierziger Jahre legt Sievers viel Gewicht auf die Unterscheidung von historischen Dramen und „subjectiven“ Tragödien. Wie nach der Auffassung der Geschichtsphilosophie die Weltgeschichte eine stete Offenbarung des göttlichen Geistes ist, der von Stufe zu Stufe in der Menschheit immer reicher und tiefer zur Erscheinung kommt, so soll es Aufgabe des historischen Dramas sein, nicht bloß geschichtlichen Stoff uns vorzuführen, sondern an demselben uns die Entwicklung der Menschheit zu vergegenwärtigen. „Die Idee eines historischen Dramas ist nichts anderes als der Fortschritt des Menschengeistes selbst zu einer neuen Stufe des Bewußtseins, ein Fortschritt, der, da er die Umwandlung der inneren Lebensmacht zur Voraussetzung hat, nur allmählich sich vollzieht und erst am Schlusse eines Zeitraums als die eigentliche Seele, als das gestaltende Princip der ganzen vorausgegangenen Entwicklung zur Erscheinung kommen kann. Es ist also erforderlich, damit ein einzelnes Drama eine historische Idee vor die Anschauung zu stellen vermöge, daß dasselbe, wie etwa Shakespeares Julius Cäsar, an einem großen Wendepunkt der Geschichte steht, wo der neue Geist, der lange schon in den Gemüthern webte, plötzlich zum Durchbruch kommt und auch die Lebensformen nach sich gestaltet.“ (Grundidee Heinrichs IV., Herrig's Archiv Bd. XI, S. 342 f.) Meist werde der Dichter solche Umwälzungen nur in einem Cyclus von mehreren Dramen darstellen können. Nur den subjectiven Tragödien will Sievers diejenigen Werke und historischen Stoffe zurechnen, „in denen von jener Fortentwicklung des menschlichen Bewußtseins, die die Grundmacht der Geschichte selber bildet, abgesehen wird.“ Sievers spricht noch seine Verwunderung darüber aus, „daß diese erhöhte Ansicht der Geschichte, dies sichere, schon fast zum Gemeingut gemorbene Resultat der neueren Wissenschaft, für das historische Drama und insbesondere für Shakespeare, dessen wahren Vertreter, noch fast gar nicht nutzbar gemacht worden ist.“

Es ist hier nicht der Ort, diese Theorie einer eingehenden Prüfung und Kritik zu unterziehen, wir wollen nur als unsere Ueberszeugung aussprechen, daß die historischen Trauerspiele der Neuzeit, insbesondere aber die Shakespeare's, ebenfalls subjective Tragödien sind, um den Sprachgebrauch Sievers' beizubehalten, den Kampf des Individuums mit der Welt darstellen, die ihm seine subjective Befriedigung streitig machen will. Sievers selber hat die tragische Anlage des Brutus, ebenso wie des Othello, nachgewiesen, aus der sein Schicksal mit Nothwendigkeit erwächst. Wer möchte wohl von Brutus behaupten, was unser Autor von dem Helden des historischen Dramas aussagt, daß „die Schicksale des Einzelnen als Subjects, das mit dem Anspruch auf ihm gemäße innere Befriedigung auftritt, in dem historischen Drama vor dem Eindruck der zum Durchbruch gekommenen neuen Zeit verschwinden, deren Geburtswehen unser Interesse fesselten?“ (Leat S. 7.) Auch ist es bemerkenswerth, daß, ebenso wie Hegel und Vischer, von denen Sievers manche Anregungen empfangen hat, halb widerwillig eingestehen mußten, Shakespeare entspreche ihrer Theorie der Tragödie nur unvollkommen und bringe den von ihr geforderten Kampf zweier gleichberechtigter Principien nicht mit der wünschenswerthen Reinheit zur Darstellung — man denke an Hegels Bemerkungen über Macbeth in der Phänomenologie —: daß so auch Sievers den Coriolan, dem er übrigens „Reichtum an einzelnen Schönheiten“ nachrühmt, als historische Tragödie nicht für voll ansehen kann. „In diesem Stücke kommt der Kampf der beiden feindlichen Principien nicht recht zum Durchbruch, da der Dichter, im Widerspruche zur Geschichte, nur den Haupthelden als bewußten Träger seiner Sache hingestellt, das Volk aber als schwach und haltlos in den Hintergrund gedrängt hat. Wir haben also in dem Coriolan kein reines Spiegelbild der Zeit, die er zum Gegenstand hat.“ (S. Cäsar S. 14 f.)

Diese Auffassung von dem Wesen des historischen Dramas hat Sievers auch später noch vertreten. Er hat sie am consequentesten und mit einem erstaunlichen Aufwand von Geist und Scharfsinn in seiner Analyse des zweiten mittelalterlichen Cyclus, die hier zum ersten Male veröffentlicht wird, durchgeführt.

Sievers ist bisweilen nicht frei von dem Fehler des zu viel Sehens. Es herrscht in seiner Schrift über Romeo und Julia eine Neigung zu allegorisirender Deutung, die eigentlich nur in der mittelalterlichen Manier, neben dem buchstäblichen einen allegorischen Sinn anzunehmen, ihre Analogie findet. Unser Stück ist ihm die Darstellung der Liebe der mittelalterlichen Menschheit und da diese das Jünglingsalter der modernen Menschheit ist, somit auch die Darstellung der Liebe der Jugend überhaupt. Er findet nun, daß „das Licht als der höchste Ausdruck des mittelalterlichen Lebens gleichbedeutend mit der Liebe“ sei und sucht „die Liebe in der Form des Lichts als höchste Lebensmacht

der Menschen dieser Stufe“ aufzuweisen. Von Romeo, der sich der Schmerzmuth widmet, (die psychologisch trefflich begründet ist, heißt es weiter: „Nicht er, der Gott der Liebe selbst hat es ihm beschieden, und er will es erfüllen, will nicht murren, will, da es sein muß, selbst dem Licht entsagen, das die Mutter aller Freude ist, nur Weinen, Seufzen wird man ihm gestatten müssen, da er ja mit dem Lichte dem Leben selbst enttagt. Und in der That, indem sich Romeo dem Licht entzieht, entzieht er sich dem Leben, reißt sich los aus dem Zusammenhang sogar der Körperwelt, und macht sich zum Atom. Denn nur wo Licht ist, ist Leben“ u. s. w. Wir werden hier an die Mißbräuche der Geschichtsphilosophie und Symbolik in der Wissenschaft erinnert und können uns nur erstaunt fragen, wie es möglich war, daß ein so scharfsinniger Geist, bei dem wir so oft den Tiefblick des echten Forschers bewundern, ebenfalls in sie verfallen konnte. In seiner späteren Behandlung des gleichen Stückes ist er vollständig davon zurückgekommen.

II. Spätere Arbeiten über Shakespeare.

Die Periode der Sammlung, die nach diesem energischen Anlauf zur Bewältigung einiger der wichtigsten Probleme der Shakespeareforschung folgte, war nicht bloß einer Vertiefung, sondern auch einer Erweiterung der früher unternommenen Studien gewidmet. Während bis dahin das einzelne Werk und die dasselbe durchziehende Anschauung für Sievers den Gegenstand der Untersuchung gebildet hatten, will er nun aus den Werken den Dichter erkennen und den Umfang und die Entwicklungsgeschichte seines Geistes bestimmen. In großen Zügen skizzirt er die gewonnenen Resultate in der Gelegenheitsrede: Shakespeare's Geistesleben, in seinen Grundzügen dargestellt (Herrig's Archiv 1859, Bd. XXV, S. 311—336), die zum Schönsten gehört, was wir von ihm besitzen. Es liegt darüber eine eigenthümliche Weihe, ein Abglanz der großen Ideen, die Sievers als bestimmend für Shakespeare's Dichten erkennt.

Das hier nur Angebeutete sollte in einem größeren, auf zwei Bände berechneten Werke weiter ausgeführt und begründet werden. Es erschien davon der 1. Theil unter dem Titel: William Shakespeare, sein Leben und sein Dichten. 1. Band. (Gotha, Verlag von Rud. Besser, jetzt Berlin, Neuther & Reichard.) 1866. Durch die Krankheit, die Sievers 1865 heimsuchte, hatte das Erscheinen des Buches sich um mehr als ein Jahr verzögert. Die Ausarbeitung hat ihn wohl eine Reihe von Jahren beschäftigt. Ganze Abschnitte des Buches finden sich schon fast wörtlich in jener Gelegenheitsrede, und ein ganzes Kapitel war drei Jahre früher als selbständiger Aufsatz in einer Zeitschrift erschienen (Ueber den sittlichen Ideenkreis des Shakespeare'schen

Dramencyclus Heinrich VI. und Richard III. Protest. Monatsblätter 1863 (S. 250-278). —

„Ich will versuchen,“ erklärt Sievers in der Vorrede seines Buches, „ein Bild zu entwerfen von dem weltgeschichtlichen Menschen Shafespeare, von seinem Ringen und Streben und von seiner Weltanschauung; ich will zeigen, welche großen allgemein menschlichen und doch wieder tief persönlichen Interessen ihn zum Dichten antrieben und begeisterten und welches die ewigen Wahrheiten sind, das „weltliche Evangelium“, das er als ächter Dichter der Menschheit verkündigt und in dem er selbst sein Glück oder doch seinen Frieden gefunden hat. Ich will also von seinen Werken vordringen zu ihm selber und den in ihm wirkenden Geist ein Mal in möglichst scharfer Umgrenzung und dann in den Hauptstadien seines Entwicklungsganges zu fixiren suchen.“

Die Aufgabe, die sich Sievers damit stellt, gehört wie zu den interessantesten, so auch zu den allerschwierigsten und ist von Männern der verschiedensten Richtung, Kreißig, Rümelin, Lewes u. A., für unlösbar erklärt worden. Ihre Lösbarkeit hängt ab von der Beantwortung der Frage, ob für Shafespeare trotz seiner großen Objectivität dieselbe persönliche Betheiligung bei seinem dichterischen Schaffen angenommen werden dürfe wie für andere Dichter. Sievers behauptet dies mit allem Nachdruck. „Es ist,“ erklärt er in dem meisterhaften Kapitel, wo er diese Frage erschöpfend beantwortet, „es ist ein gar nicht zu bestreitender Satz, daß es keine Poesie gibt ohne den lebendigen Hintergrund einer bestimmt ausgeprägten sittlichen Persönlichkeit, und Goethe hat es klar genug am Ende seines Lebens ausgesprochen, daß der Künstler, „er gebe sich, wie er wolle, immer nur sein eigenes Individuum zu Tage fördern kann.“ Das scheinbare Verschwinden Shafespeare's in seinen Werken deute nicht auf ein Zurücktreten des persönlichen Moments in ihm, sondern im Gegentheil auf die sittliche Kraft, mit der er sich hingab an sein Schaffen. „Shafespeare ist so weit davon entfernt, seine persönlichen Ueberzeugungen zurückzuhalten oder überhaupt auf seine Person zu verzichten, wenn er dichtet, daß im Gegentheil seine Poesie einzig und allein auf der Energie und Wahrheit seines persönlichen Lebens beruht und jedes seiner Werke als eine förmliche Proclamation einer persönlichen Ueberzeugung zu betrachten ist, an der seine dichterische Begeisterung sich erst entzündet hat. Man hat seine Dichtung wohl als Ganzes ein Weltgericht genannt — wer aber vollzieht das Gericht in seiner Dichtung? oder vielmehr, was gibt demselben diese überwältigende Macht über die Gemüther, wenn nicht eben die persönliche Betheiligung des Dichters, sein Haß gegen das Böse, seine Begeisterung für das Gute, sein persönlicher Glaube an eine sittliche Weltordnung? Es ist überhaupt ein Wahn, von der Objectivität eines Dichters zu reden, wenigstens sobald man diese als absolute Parteilosigkeit und Freiheit

von sich selbst auffaßt. Der Dichter ist in einem Sinne immer Partei, d. h. er kämpft für die ewigen Interessen der Menschheit und es gehört zu seinem Wesen, daß diese Interessen zu Lebensfragen für ihn werden, an die seine Freude und sein Glück geknüpft sind. Wie sollte er also hier frei von sich selbst oder parteilos sein? Und ebenso wenig ist er frei in Bezug auf sein Schaffen selbst; er schafft nicht willkürlich aus der Phantasie heraus, sondern er gestaltet nur sein Inneres, er kann nur Worte geben dem, was in ihm lebt, und das sind eben jene allgemeinen Interessen, deren Realität und siegreiche Macht im Gegensatz zu allem Endlichen und Schlechten es ihn darzustellen und sich selber wie seinen Mitmenschen anschaulich zu machen drängt. So haben Schiller und Goethe geschaffen und so auch Shakespeare, ja gerade Shakespeare, dieser sogenannte objective Dichter, ist derjenige unter den dreien, bei dem dies Gemüthsinteresse am durchgreifendsten zur Herrschaft gekommen ist und den ausgeprägtesten Charakter trägt. Kein einziges seiner Werke ist aus einem bloß künstlerischen Interesse entstanden, das bei Goethe so oft in den Vordergrund tritt und bei Schiller ein seiner persönlichen Anschauung so widersprechendes Werk wie die Braut von Messina möglich gemacht hat, und ebenso wenig zeigen seine geschichtlichen Dramen, so groß er gerade durch seine historische Auffassung dasteht, auch nur eine Spur, daß das Geschichtliche als solches seinen Forschergeist hätte absorbiren können. Was ihn dagegen in den letzten Tiefen ergreift und seine dichterische Kraft unmittelbar in Thätigkeit setzt, das sind einmal die Interessen des inneren Menschen, seine sittliche Würde, die Möglichkeit einer Beherrschung des Schicksals und einer wirklichen Versöhnung mit dem Leben, um dann die Interessen des der Welt zugekehrten Menschen, die Heiligkeit des Staates, die Selbstständigkeit und Größe des eigenen Vaterlandes, die Forderung eines auf wahrhaft sittlicher Grundlage beruhenden Gemeinwesens — kurz alle die großen sittlichen Interessen des Einzelnen wie der Menschheit, sie sind es, die Shakespeare den Drang zum Dichten in die Seele legen, und seine Poesie ist nichts Anderes als die Darstellung der ihm in Kampf und Zweifel aufgegangenen Lösung der höchsten Lebensfragen, die sich an diese Interessen knüpfen. Und wie er nun seine Lösung dieser Fragen einerseits darstellt auf der Grundlage des allumfassenden Gemüths, des Menschen, der die ganze Welt im Busen trägt und für die Interessen Aller kämpft: so begleitet er sie andrerseits mit einer solchen Wärme und Parteinahme für das, was ihm als höchstes Ziel des Menschen gilt, daß man leicht durchfühlt, wie es seine eigene Sache ist, für die er sich, sein eigentliches und letztes Lebensinteresse.“ (S. 126 ff.)

Nach dieser klassischen Darlegung über den persönlichen Charakter der Dichtung Shakespeares geht er auf das „dichterische Schaffen“ überhaupt und auf die „künstlerische Methode Shakespeares“ ein. Auch hier betont er wieder, daß der göttliche Wahnsinn des Dichters nicht

XVIII

dessen persönliche Betheiligung an seinem Werke ausschließe. „Der Dichter hat das Licht längst ersehnt, das ihm im Augenblick der Conception des Werkes aufgeht, er hat selber schmerzlich danach gerungen, und der Stoff entzündet es nur deshalb in ihm, weil sein Inneres durch das eigene Weben der Idee schon bis zur Gluth erhitzt war. Er selbst also, sein ringendes und strebendes Innere, wie es sich, unabhängig von jeder äußeren Anregung, unter der ihn allein bestimmenden Macht seines idealen Pathos entwickelt hatte, ist das entscheidende Moment bei der Entstehung einer dichterischen Conception, und dieses Moment geht in die Entwicklung derselben über und behauptet sich fort. Die Freude des Dichters an dem Kunstwerk ist immer erfüllte Sehnsucht.“ (S. 133 f.)

Wir sind auf die Erörterung dieses Problems, das vielleicht noch nie so klar und überzeugend behandelt wurde, deshalb so ausführlich eingegangen, weil sich hier zeigt, wie tief und scharf Sievers die Aufgabe erfaßt hatte, die er zu lösen unternahm. Er geht jedoch noch einen Schritt weiter, und hier können wir ihm nur zögernd folgen. Der Dichter, so nimmt er an, findet z. B. für eine Disharmonie der wirklichen Welt keine Lösung, da tritt ihm zufällig ein seinem Seelenzustand verwandter Stoff entgegen, in dem dieselbe Disharmonie, aber nur als ein Moment, als bloßes Durchgangsstadium erscheint, so daß die Lösung sich ihm von selber bietet: der Stoff berührt ihn gleichsam wie die ihm verkörperter gegenüberstehende Rettung seines Ideals. Er fühlt seine Zweifel gelöst und trägt nun in sich die Bürgschaft, daß er seinen Glauben an das Ideal an seinem Stoff in objectiver Form als reale Lebensmacht darstellen und verkündigen kann. Die ewigen Wahrheiten, die er ausspricht, sind Offenbarungen, die ihm im Ringen mit dem Zweifel der Wahrheit seines Ideals durch plötzliche Erleuchtung an einem Stoffe aufgegangen sind. Seine Werte entstammen seinem eigenen Bedürfnis, die ihm gewordene neue Erkenntniß in durch und durch realen Bildern vor sich zu fixiren. Auch Shakespeares Dramen liegen Erlebnisse zu Grunde, aber Erlebnisse, die ihm seine Hingabe an sein Ideal bereitete. Der objective Charakter seiner Dichtung ist nur die Hülle, unter der sein Ringen nach Klarheit über die Bestimmung des Menschen und die Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden, kurz sein Geistesleben sich verbirgt. Es kommt nur darauf an, bei jedem seiner Werke das Grundmotiv zu erfassen, das ihn zum Dichten begeisterte, und das sich dadurch selber als ein Stück seines inneren Lebens ankündigt. Sievers hält das für nicht allzuschwer, da Shakespeare nach ihm in jedem seiner Werke das Leben unter streng einheitlicher Beleuchtung zeigt, immer die Einheit der Lebensmacht zu Grunde legt, deren Wirksamkeit er sich vor Augen stellen will.

Von diesem Standpunkte aus ist Sievers an seine Aufgabe herangetreten und er hat an ihre Lösung ein erstaunliches Maß von Geist,

Scharffinn und Geduld geleht. Jedoch sind seine Ansichten über die Entwicklung der Anschauungen eines Dichters nach unserem Dafürhalten nicht durchaus richtig. Der Versuch, das Eintreten einer neuen Erkenntniß bei dem Dichter so eng an die Beschäftigung mit einem bestimmten Stoffe zu knüpfen, erscheint uns unstatthaft und wir glauben, daß die zeitliche Folge der Werke in Verbindung mit der logischen Folge der Anschauungen, die ein Dichter in sich ausgebildet hat, niemals die Möglichkeit geben wird, die Entwicklungsgeschichte eines Dichtergeistes anders als in großen Zügen zu erkennen. Wenn sonach Sievers wohl darin fehlt, daß er zu präcise und detaillirte Resultate gewinnen will, so bleibt sein Ruhm doch ungeschmälert, daß er zuerst eine der schwierigsten, ja für unlösbar gehaltenen Aufgaben in wissenschaftlichem Geiste in Angriff nahm und fast der Einzige ist, der überhaupt brauchbare Beiträge zu ihrer Lösung geliefert hat. Nie sind die leitenden Ideen, die sich durch alle Werke Shakespeare's als gemeinsames Band hindurchziehen, so klar erkannt, niemals seine Stellung zu politischen und religiösen Fragen so richtig dargelegt und beurtheilt worden. Man braucht bloß von Sievers zu den Shakespeareforschern überzugehen, die ebenfalls über diese Dinge handelten, um zu sehen, wie unvergleichlich selbstständiger, tiefer und wissenschaftlicher er diese Probleme erfaßt hat. Es ist wohl zu weit in der Deutung gegangen, wenn er über die Jugendlustspiele bemerkt, daß Shakespeare „in den beiden Veronesern den sittlich-christlichen Gehalt der Naturmacht sich vor Augen stelle, in der Komödie der Irrungen die Selbstständigkeit des menschlichen Geistes, im Sommernachtsstraum die schauende und schöpferische Kraft der Phantasie und in Viel Lärmen um Nichts die den Menschen überlein individuelle endliche Sein hinaushebenden Mächte des Gemüths.“ Dennoch hat Sievers geistvolle Betrachtung diese Lustspiele erst in die rechte Beleuchtung gerückt und gezeigt, wie Shakespeare auch hier mit dem allen seinen Tragödien zu Grunde liegenden Problem beschäftigt ist. Während das Thema anderer Tragiker immer die Stärke und Ueberlegenheit des Menschen ist, der seine Seelengröße im heroischen Ankämpfen gegen Leiden oder im stoischen Dulden solcher zeigt, ist das Thema des Tragikers Shakespeare — und das haben Andere unabhängig von Sievers hervorgehoben — die menschliche Unzulänglichkeit, die durch äußere Anlässe an den Tag gebracht wird, und aus der sich das äußere und innere Verderben des Helden entwickelt. Sievers weist nun — und ich glaube, daß er hier ohne Vorgänger ist — das gleiche Thema auch für die Jugendlustspiele nach. „Sie verfolgen nicht, wie das gewöhnliche Lustspiel, die Tendenz, einzelne Schwächen und Thorheiten, vielleicht auch Laster der Menschen zu geißeln oder dem Gelächter preiszugeben, sondern sie wollen die ewigen Schranken des menschlichen Welens selbst darstellen und begründen so den künstlerischen Genuß auf einen Act der Selbsterniedrigung, auf das uns ab-

genöthigte Bekenntniß, daß wir endliche, beschränkte, nach allen Seiten unferne und in sich befangene Wesen sind. Die Rechtfertigung des Menschen führt stets durch die tiefste Demüthigung, durch die rücksichtsloseste Bloßlegung seiner Schwäche und Beschränktheit hindurch. Sie ist auch nie mehr als eine Begnadigung des Menschen.“ (S. 326 f.)

Man würde dem Buche von Sievers bei weitem nicht gerecht werden, wenn man es bloß als Lösung der gestellten Aufgabe, die Weltanschauung Shakespeares und ihr Werden zu bestimmen, betrachten wollte. Außer dem, was er eigentlich leisten will, bietet er noch so viel des Neuen, Eigenthümlichen und Treffenden, daß er auch für den, dem es nur um das ästhetische oder psychologische Verständniß der einzelnen Stücke zu thun wäre, eine bessere Ausbeute gewährt, als einer der bekannten Shakespearecommentare. Seine Analysen des ersten historischen Cyclus (Heinrichs VI. und Richards III.), des Kaufmanns von Venedig, des Somnachtsstraums, von Romeo und Julie und Hamlet gehören zum Werthvollsten, was überhaupt über Shakespeare'sche Stücke geschrieben wurde. Dabei finden sich überall feinsinnige Beobachtungen über Shakespeares Schaffen, über seine künstlerische Methode, sein Verhältniß zur Geschichte und manches Andere, fast immer Dinge betreffend, über die man sich meistens in unbestimmten rhetorischen Wendungen zu ergeben pflegt. Wo er von der künstlerischen Methode Shakespeares spricht, — hier ist Sievers besonders glücklich — stellt er das Verfahren des Dichters in Parallele zu dem Vaco's; jedoch wehrt er im Voraus jede Mißdeutung ab, wenn er sagt, jede von Shakespeares Dichtungen gestalte sich zu einem „Experiment“ im Sinne Vaco's. Trefflich gelungen sind die historisch-biographischen Abschnitte, die das Heranreifen Shakespeare's, die allgemeinen Zeitverhältnisse und ihre Einwirkungen auf den Dichter, seine Irrungen und Kämpfe und ihre Bedeutung für ihn behandeln. Wo die Quellen für den Biographen so spärlich fließen, kommt es vor allem darauf an, daß dieser sinnige Auffassungsweise und Verständniß für das Wesen eines Dichters und die Bildung eines großen Charakters für seine Aufgabe mitbringt. Beides ist nun Sievers in hohem Maße zu eigen, und sein Versuch, mit Hilfe des spärlichen Materials uns eine Bildungsgeschichte des Dichters zu geben, ist einer der geschmackvollsten und anziehendsten, die wir kennen. — Viele von den Schwächen, die den früheren Arbeiten anhaften, hat ihr Verfasser hier völlig überwunden. Er schreibt weit klarer und gedrängter, seine Sprache hält sich von philosophischen Schulausdrücken frei und erstrebt und erreicht eine edle Popularität. Das Buch erhält einen eigenen Reiz durch die abgeklärte Ruhe der Darstellung und die Wärme, die es von der hohen Begeisterung des Autors für seinen Gegenstand empfängt. Jedoch ich brauche auf die Vorzüge von Sievers' Buch nicht weiter einzugehen, da es mehr und mehr die Beachtung der

Forscher findet, um nachträglich, wie es scheint, doch noch seinen Weg zu machen, was durch die Ungunst der Zeit bei seinem Erscheinen verhindert ward.

Unter dieser Ungunst hat es in der That sehr gelitten. Das hochgehende politische Leben jener Lage ließ wenig Interesse für litterarische Erscheinungen übrig, und Sievers' Buch war nicht das einzige beachtenswerthe, das übersehen wurde. Die Aufnahme bei dem Publikum und der Kritik war nicht unfreundlich. Von nennenswerthen Besprechungen seien erwähnt die von Gottschall in den Blättern für litt. Unterhaltung (1866, Nr. 40. 41), der es wohlwollend, und die von Elze im Shakespeare-Jahrbuch, der es abfällig recensirte — was den nicht Wunder nehmen wird, der Elze's Shakespeare kennt. Daß das Werk nicht vollendet wurde, schob Sievers in seinen Briefen nicht sowohl auf ungenügende Anerkennung als auf überkritische Selbststrenge, die sich in der Formulirung der Gedanken nie genug thun konnte. Auch kam ihm während der Beschäftigung mit dem zweiten mittelalterlichen Cyclus eine neue Auffassung, die ihn zu sehr eingehenden Studien auf ganz abgelegenen Gebieten veranlaßte. Daß auch nach seinem Rücktritt von der Schule, wo er reichlich Ruße hatte und sich mit ganzem Eifer auf seinen Lieblingsdichter warf, die Ausarbeitung nicht recht vorangehen wollte, hatte doch wohl darin seinen Grund, daß ein stärkerer und nachhaltiger Anstoß von außen fehlte. Einen solchen erhielt er dadurch, daß gerade in den letzten Jahren von mehreren Seiten, W. Vormann, G. Portig u. a. nachdrücklich auf die Bedeutung seines Shakespearewerkes hingewiesen und dessen Nichtvollendung bedauert wurde. Troß eines schweren Kopfleidens, das ihm anhaltendes Arbeiten, ja oft Arbeiten überhaupt unmöglich machte, begann er im Jahre 1892 die noch fehlenden Historien zu behandeln, die am Anfange des zweiten Bandes stehen sollen. Die fortschreitende Kränklichkeit zwang Sievers mehrfach, sein ruhiges Heim in Gotha mit Bad Ems oder thüringischen Luftkurorten zu vertauschen, aber dennoch rückte die Arbeit rüstig voran. „Niemand“, schrieb seine Witwe später an einen Freund ihres Mannes, „hat er mit solcher Lust, solcher Freudigkeit und solchem Gelingen gearbeitet als den letzten Winter seines Lebens. Jeden Morgen saß er bis zwölf Uhr, und die schwierigsten Probleme lösten sich ihm fast von selbst, während er sich früher so oft vergeblich damit gequält hatte. Ich bin fest überzeugt, dies freudige Arbeiten, das ihn schließlich auch noch zur Vollendung seiner Lebensaufgabe führte, hat ihm noch ein Jahr seines Lebens erhalten, gerade als ob er sie zu Ende bringen sollte.“

Es sind zwei selbstständige, ihrem Inhalte nach aber in enger Beziehung zu einander stehende Studien, um die es sich handelt. Die eine über den König Johann erschien in Kölling's Englischen Studien 1894, Bd. XX, S. 220—265 unter dem Titel: Shakespeare und der Gang nach Canossa. Die zweite Correctur hat Sievers noch

selber gelesen, die Veröffentlichung aber nicht mehr erlebt. Am 9. Dezember 1894, an einem sonnigen Sonntag Mittag, wurde er durch den Tod von langen, qualvollen Leiden erlöst. Das Manuscript der zweiten Arbeit, die hier im Druck erscheint, lag in einer Abschrift von einem Copisten und von ihm durchkorrigirt vor. Die Mühewaltung der Herausgabe trug hauptsächlich der Nefte des Verstorbenen, Herr Prof. W. Sievers in Gießen, der auch die erste Correctur besorgte; mein Antheil beschränkte sich auf das Lesen der zweiten Correctur.

Ueber den Werth dieser letzteren Schrift ziemt es hier nicht, dem Urtheil der Kritik vorzugreifen. Was zum Verständniß der Eigenthümlichkeiten von Sievers nöthig ist, war die vorstehende Skizze bestrebt, dem Leser zu geben. Auch wird die Schrift ihr Recht, vor die Oeffentlichkeit zu treten, selber erweisen. Wenn es statthaft ist, eine persönliche Ansicht auszusprechen, so möchte ich es als meine Ueberzeugung hinstellen, daß die hier gegebenen Darlegungen in Verbindung mit denen in der Abhandlung über König Johann die vielumstrittene Frage nach der Stellung Shakespeares zum Legimitätsprincip abschließend beantworten, und daß die Ausführungen über Richard II. und das Gottesgnadentum bei Shakespeare alles früher hierüber Gesagte in den Schatten stellen. Die Analyse Richard's II. und namentlich die Charakteristik des Königs ist eine der glänzendsten Leistungen nicht nur Sievers', sondern der deutschen Shakespeareforschung überhaupt. Nach der Durchsicht des größten Theils des Manuscripts äußerte ich brieflich zu Sievers, daß nach meinem Dafürhalten an Interesse der erste Theil die beiden späteren weit übertriffe, gegen die ich einzelne Bedenken vorbrachte. Sievers war entgegengegesetzter Meinung. Ich kann nur den Wunsch aussprechen, daß die Kritik dem Urtheile Sievers' gegen das meine beipflichten möge. —

Zu einer vollständigen Würdigung der Bedeutung von Sievers als Shakespeareforscher würde ein näheres Eingehen auf die Geschichte der wissenschaftlichen Betrachtungsweise des großen Britten in Deutschland erfordert werden. Unseres Erachtens begeht man meist den Fehler, namentlich bei Männern des achtzehnten und vom Anfange dieses Jahrhunderts, daß man nicht unterscheidet zwischen dem, was sie für die Propaganda des Shakespearecultus, und dem, was sie für die wissenschaftliche Erkenntniß des Dichters leisteten. Diese letztere ist bei manchem, deren Verdienste um Shakespeare wir nicht genug preisen können, beinahe gleich Null, was sich dadurch erklärt, daß sie meist eine apologetische Tendenz verfolgen, Shakespeare von dem Vorwurf der Kostümverletzung, des Schmutzes, der Geziertheit und Regellosigkeit reinigen wollen. Selbst A. W. Schlegel glaubt Shakespeare ausführlich gegen solche Anklagen rechtfertigen zu müssen — von Gerbinus, der um die Mitte des Jahrhunderts dieselbe Arbeit nachmals für nöthig er-

achtet, schweigen mit besser ganz. Die Zahl der Männer, die die wissenschaftliche Erkenntniß Shakespeare's in Deutschland förderten, ist dagegen außerordentlich klein, und wir wüßten aus der Zeit vor dem Jahre 1840 nur drei zu nennen: allen voran steht Goethe, dem, in beträchtlichem Abstand, Herder mit seinen Bemerkungen in der *Adrastea* und Solger sich anschließen. Siebers ist einer der Bedeutendsten derer, die diese Richtung fortsetzten. Seine Betrachtungsweise und einzelne seiner *Upergüs* haben unverkennbar einen genialen Zug. So oft man sich auch in Widerspruch zu ihm finden möge, so wird man doch nie in ihm die Selbstständigkeit und den tiefen Blick des wissenschaftlichen Forschers verkennen. Das Dauernde was er geleistet hat, sichert ihm einen der ehrenvollsten Plätze in der Geschichte der wissenschaftlichen Betrachtung Shakespeare's.

London, im Oktober 1895.

W. Weß.

www.libtool.com.cn

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
G. W. Sievers	III
Kapitel I.	
Der Entwicklungsgang des Königthums.	9
Richard II.	9
Heinrich IV. Erster Theil	43
Heinrich IV. Zweiter Theil	59
Heinrich V.	65
Kapitel II.	
Der Entwicklungsgang der Menschheit.	69
Richard II.	69
Heinrich IV. Erster Theil	82
Heinrich IV. Zweiter Theil	88
König Heinrich V.	115
Geschichtlicher Gehalt der Darstellung Shakespeares in diesem Cyclus und letztes Grundmotiv derselben	124
Kapitel III.	
Shakespeare als Interpret der Johanneischen Logosibee	132
Shakespeare's Darstellung der Fleischwerdung des Wortes durch die einzelnen Theile des Cyclus hindurch	184
König Richard II.	186
Heinrich IV. Erster Theil	204
Heinrich IV. Zweiter Theil	225
Heinrich V.	244

www.libtool.com.cn

Der zweite mittelalterliche Dramencyclus Shafespeare's, dessen ungemein reichen und tiefen IDeengehalt ich dem Leser in der vorliegenden Schrift darzulegen unternommen habe, gehört zu denjenigen Werken des Dichters, deren Verständniß der Kritik noch so gut wie ganz verschlossen geblieben ist. Man ist im Allgemeinen noch nicht einmal dahin gelangt, ihn als ein in sich geschlossenes selbstständiges Werk von individuellem künstlerischem Charakter anzuerkennen, vielmehr hält man immer noch an der alten Schlegel'schen Auffassung fest, derzufolge der Dichter seinem Volk in seinen mittelalterlichen Dramen eine „Nationalepopöe“ habe schaffen wollen. Man ordnet demgemäß die beiden Cyclen nicht in der Folge, wie er sie geschaffen hat, sondern man stellt den später entstandenen, Richard II., die beiden Theile Heinrich's IV. und Heinrich V. umfassenden Cyclus an die Spitze, läßt diesem den älteren, die drei Theile Heinrich's VI. und Richard III., folgen und zwängt beide Werke, die jedes für sich allerdings noch, dank der Kunst des Dichters, trotz ihres gewaltigen Umfangs, mit einem Blick zu umspannen sind, zu einem nun selbst dieser Grundforderung an ein Kunstwerk nicht mehr genügenden unförmlichen Ganzen zusammen, an dem man dann trotzdem noch eine, oft sogar recht herbe, Kritik zu üben sich gestattet. Es kommt hinzu, daß der Ursprung des älteren Cyclus, wenigstens der drei Theile Heinrich's VI., in die früheste Zeit seines dichterischen Schaffens zurückreicht, der zweite dagegen der Zeit seiner vollen geistigen und künstlerischen Reife angehört. Was würde man, frage ich, von einem Schiller- oder Goetheforscher sagen, der heute noch den Wallenstein oder auch nur den Don Carlos den Räubern, den Egmont oder gar den Tasso dem Götz von Berlichingen voraus-

schicken und sich dann noch das Recht zusprechen wollte, ein maßgebendes Urtheil über den ästhetischen Werth dieser Werke, ja über die in ihnen sich wiederpiegelnde Welt- und Lebensanschauung des Dichters abzugeben? Wie wenig aber das Unzulässige eines so absolut willkürlichen Verfahrens schon erkannt und gewürdigt ist, dafür genügt es, auf die Thatsache hinzuweisen, daß — seit dem Vorgang Dingelstedt's in Weimar bei der Jubiläumsfeier des Dichters im Jahre 1864 — die Aufführung der so zu einem Ganzen zusammengeschweißten Cyclen unter der begeisterten Zustimmung gerade unsrer stimmführenden Shakespeare-Forscher auf unsren Bühnen üblich geworden ist. Natürlich zum Nachtheil der künstlerischen Wirkung beider, insbesondere freilich des späteren Werkes, das seiner ganzen Anlage nach, weil es einen innerlich verlaufenden Entwicklungsprozeß darstellt — man denke nur an den Entwicklungsgang, den wir den eigentlichen Helden desselben, Heinrich V., durchmachen sehen — dramatisch weniger wirksam ist und hier, an die Spitze gestellt, mit seinem milden, das Wesen und Wirken des Menschen verklärenden Licht unter die glühend grelle Beleuchtung eines durch das Böse in ihm heraufbeschwornen Weltgerichts gerückt wird.

Der Ideenkreis, innerhalb dessen der Cyclus sich bewegt, ist so umfassend, daß es sich empfiehlt, ihn zunächst etwas schärfer zu begrenzen. Ich beginne zu dem Ende mit der die Aufmerksamkeit des Betrachters in erster Linie fesselnden politischen Handlung, die uns hier, wie in dem älteren Cyclus, in Gestalt eines fest in sich geschlossenen großen Entwicklungsprozesses entgegentritt. Bergegenwärtigt man sich die verschiedenen Stadien, die dieser Prozeß von seinem Ausgangspunkte an, dem durch die einmüthige Erhebung seiner eignen Unterthanen herbeigeführten Sturz Richard's II., bis zu der ebenso volksthümlichen wie ruhmreichen Regierung Heinrich's V. durchläuft, so erkennt man bald, daß sich das Interesse, das Shakespeare selbst erfüllte, als er den ihm vorliegenden Stoff gestaltete an das Königthum knüpfte, an dessen Bedeutung für das nationale Leben und die nationale Größe eines Volks. In

der That läßt sich der Cycclus nach dieser Seite hin nicht treffender bezeichnen, denn als eine Darstellung dieser Bedeutung des Königthums, und schwerlich ist dieselbe von dem hier gegebenen Standpunkt aus jemals tiefer aufgefaßt und das Königthum selbst mit einer ihres Gegenstandes sichreren Begeisterung verherrlicht worden, als in dem Schlußdrama dieses Werkes des brittischen Dichters. Allerdings ist sein Standpunkt nicht mehr der unsrige. Für ihn existirt nur das absolute Königthum, das ja thatsächlich auch trotz der Magna Charta und trotz aller weiteren constitutionellen Errungenschaften seines Volkes, wie unter den Tudors überhaupt, so im Wesentlichen auch noch unter Elisabeth, das herrschende Regime in seinem Vaterlande war. Die nothwendige Voraussetzung dieses Königthums aber ist das Prinzip des Gottesgnadenthums, und so gilt denn seine Verherrlichung in der That eben dem Königthum von Gottes Gnaden. So tiefgehend jedoch, wie es hiernach scheinen könnte, ist der Unterschied seiner Anschauung von der unsrigen keineswegs. Denn ihm gelten die Könige nicht etwa als Gottes unmittelbare Stellvertreter, nicht als direct von ihm selber eingesetzt durch einen Act seiner besonderen Gnade gerade für sie, das Königthum selbst folglich nicht als eine schon in sich heilige Würde; es gilt ihm vielmehr als ein verantwortliches heiliges Amt. Er faßt den heiligen Charakter desselben gleichsam als einen secundären auf, als einen abgeleiteten, und zwar abgeleitet aus der Heiligkeit des Staates, die ihm schon, als er seinen älteren Cycclus dichtete,¹⁾ aufgegangen war, und eben auf diese Anschauung baut er nun seine Verherrlichung des Königthums von Gottes Gnaden. Die Unhaltbarkeit des nur als heilige Würde begriffnen Königthums, das, weil es seine sittliche Basis außerhalb der Welt

¹⁾ Der Staat erscheint in diesem Cycclus durchweg als der Eck- und Grundstein der sittlichen Weltordnung, die Shakespeare hier verherrlicht, wird also gleichsam von dieser selbst heilig gesprochen. Vergl. mein Buch: William Shakespeare. Sein Leben und Dichten. Bd. I S. 183 ff., im Verlag von Neuther & Reichard, Berlin.

sucht und auf sein unmittelbar göttliches Recht pochen zu dürfen meint, der Gefahr verfällt, das Recht des Staates und seine Pflichten gegen diesen zu verläugnen, — und ihm gegenüber der feste sittliche Grund und die hohe nationale Bedeutung des als verantwortliches Amt betrachteten Königthums, das sich mit dem Staat und dessen großen Interessen identificirt und sein göttliches Recht auf seine Hingebung an sie begründet — das ist die große politische Idee des Cyclus, die um so großartiger und wirkungsvoller hervortritt, als wir dies Königthum durch das Läuterungsfeuer schwerer Kämpfe hindurch sich zum Bewußtsein seiner hohen sittlichen Aufgabe emporringen sehen.

Aber wie der Entwicklungsgang des Königthums zwar das hauptsächlichste, keineswegs aber das einzige Element der Handlung bildet, so erschöpft auch die Verherrlichung desselben keineswegs den Idengehalt des Cyclus. Vielmehr ist sie selbst nur die Hülle für eine ungleich höhere religiös-sittliche Idee, die dem Dichter hier an seinem Stoffe aufgegangen ist und an der seine poetische Begeisterung sich erst entzündet hat. Diese Idee, in der auch das untergeordnete Element der Handlung, das Thun und Treiben jener Charaktere, die „die Welt bei Seite schieben und sie laufen lassen“, seinen lebendigen Mittelpunkt findet, ist die unendliche Bedeutung des bei Beginn der Neuzeit in der Menschheit zum Durchbruch gelangten neuen weltgeschichtlichen Prinzips der Immanenz Gottes in der Welt; und zwar die Bedeutung, die dieses Prinzip gleich von seinem ersten Auftreten an und in immer tieferem Sinn für die Lebensauffassung und den Entwicklungsgang der Einzelnen sowohl wie der Völker und der Menschheit selbst gehabt hat. Welches Shakespeare's eigne Stellung zu diesem, auch dem Protestantismus zu Grunde liegenden Prinzip ist, braucht nicht erst gesagt zu werden; seine ganze weltgeschichtliche Bedeutung beruht schließlich allein darauf, daß er sich zum dichterischen Verkündiger der Anschauung des Menschen gemacht hat, mit der dasselbe in die Geschichte eingetreten ist

und sich dann im Protestantismus volle Geltung erkämpft hat. Diese Anschauung macht zum ersten Mal Ernst damit, den Menschen als das Ebenbild Gottes, als den, wenn auch zunächst noch unbewußten, Träger des göttlichen Geistes zu betrachten, sie faßt Gott als die lebendige Triebkraft seines Innern, und sie als wahr zu erweisen, seiner Begeisterung für sie Ausdruck zu geben, das ist es, was ihn zum Dichten dieses Werks getrieben hat; als Ganzes wie in jedem seiner Theile hat er es durch dies sein eignes tiefes Interesse an demselben zur Verherrlichung des Wirkens Gottes im Menschen gestaltet. Und zwar wirkt nun nach seiner Darstellung der göttliche Geist im Menschen auf allen vier Stufen, die er ihn in seiner Entwicklung durchlaufen läßt, zunächst als „dunkler Drang“, auf jeder aber gewinnt er tieferen und reicheren Gehalt. Auf der ersten wirkt er in Gestalt der Forderungen, die der Mensch vermöge der materiellen Bedingungen, an die seine Existenz gebunden ist, genöthigt ist an das Leben zu stellen; auf der zweiten in Gestalt des eben aus ihm entsprungnen idealen Selbstbewußtseins des Einzelnen; auf den beiden letzten als Quelle und Vermittler seiner Selbsterkenntniß, und zwar hier zuerst der Erkenntniß seiner Kleinheit und Ohnmacht gegenüber der ihm in dem Walten Gottes in der Welt entgegentretenden Herrschaft der Nothwendigkeit im Leben; dannaber seiner, freilich immer noch sehr bedingten Größe und Bedeutung als Herrscher über Welt und Schicksal durch das eigne Erleben der Macht, die ihm die Hingabe an den in ihm lebenden göttlichen Geist, das auf Selbstbescheidung beruhende Eingehen in die Schranken giebt, die dieser und die dessen Walten in der Welt ihm setzt.

Es ist eine Conception, der an Großartigkeit und Tiefe nur der Goethe'sche Faust, an den sie auch sonst vielfach mahnt, ebenbürtig an die Seite gestellt werden kann, eine Reproduction der biblischen Sage vom Sündenfall und von dem Baum der Erkenntniß, diesem Symbol der Eingangspforte, durch die der Weg zu aller höheren Culturentwicklung hindurchführt. Shakespeare knüpft sogar ausdrücklich an diese alte tief sinnige

Sage an. Er stellt gleich in dem Eingangsdrاما des Cycclus den Sturz König Richard's II., der uns bei ihm, wie schon angebeutet, als unmittelbar von Gott selbst und als sein Stellvertreter eingesetzt entgegentritt, als den „zweiten Fall des fluchbeladenen Menschen“ dar, und auch seinen Falstaff läßt er mehr als einmal, wenn auch humoristisch, auf den Fall Adam's verweisen; ja, selbst von Heinrich V. heißt es noch im letzten Theil des Cycclus, das Besinnen auf sich selber (consideration), die Einkehr in sein Inneres, habe den „sündigen Adam aus ihm weggepeitscht.“ In der That schildert der Dichter nicht nur den Umsturz der auf Gott beruhenden sittlichen Ordnung des Staats, sondern ebenso auch die Zerstörung der sittlichen Gesinnung in den Menschen, die Ausrottung der Ehrfurcht in den Gemüthern, die bis zu offener Verspottung fortgetriebene Nichtachtung alles religiös Heiligen und der Wahrheit selber. Er führt uns beide Seiten des Abfalls von Gott vor Augen, den innern wie den äußern, es ist ein wirklicher Sündenfall, der uns aus seiner Darstellung entgegentritt.

Und aus diesem Sündenfall geht nun die Menschheit erneuert und verjüngt hervor; er wird für sie zur Quelle der Erkenntniß; wir sehen sie durch ihn hindurch in stufenweisem Fortschritt zum Erfassen ihrer Lebensaufgabe, ihres sittlichen Berufs auf Erden, heranreifen und in der Hingebung an ihn zugleich Versöhnung mit Gott und festen inneren Halt gewinnen. Ausgestoßen aus dem Paradiese, das der Dichter ebenfalls noch in der lieblichen allegorischen Gartenscene am Schluß des dritten Acts Richard's II. vor unsrer Phantasie heraufführt, und herausgewachsen aus der transcendenten, ganz auf das Jenseits gerichteten mittelalterlichen Lebensanschauung, ist sie eingegangen in die Welt, und hat ihr ganzes inneres und äußeres Leben auf eine neue Grundlage gestellt, auf den Gott in ihrer Brust, den sie nun als sittlichen Geist und — auch in seinem Walten in der Welt — als die Schranke, zugleich aber auch als die Quelle und Bedingung ihrer Freiheit erkannt hat. Am

Schluß des Cyclus steht sie da als selbstbewußte Trägerin dieses Gottesgeistes, ~~wie~~ ~~hat~~ ~~er~~ ~~innerhalb~~ der Grenzen alles Menschlichen — das ihr gesteckte Ziel, die Verwirklichung der sittlichen Idee im Leben, erreicht. So das Ganze, das hier dargestellte englische Volk, das wir im letzten Theil des Cyclus eine große sittliche Gemeinschaft bilden sehen, in die sich Alle freudig einfügen, Jeder von innen heraus getrieben, die Zwecke des Ganzen als seine eignen zu vertreten, und so die Einzelnen, an deren Entwicklungsgang die den großen Grundgedanken des Werks in sich ausprägende Wiederverföhnung der Menschheit mit Gott und ihre Einheit mit ihm sogar vorzugsweise klar und ergreifend heraustritt. Man denke nur ein Mal an den schuldbeladenen Usurpator, Heinrich IV., den Büsser auf dem Thron, wie man ihn im letzten Stadium seiner Laufbahn nennen könnte, dessen Buße aber nicht in frommen Werken, nicht in dem von ihm beständig ersehnten, aber nie zur Ausführung gelangten Zug in's „heilige Land“, sondern in der selbstverläugnenden thätigen Hingebung an die schweren Pflichten seines hohen Amtes besteht und der mit dem Bewußtsein stirbt, daß Gott ihm seine Schuld vergeben habe — und dann an seinen Sohn, den „tollen“ Prinzen Heinrich, den Genossen Falstaff's, der trotz aller seiner Jugendsünden schließlich sowohl als Mensch wie als Fürst als eine lebendige, durch und durch individuelle Verkörperung der sittlichen Idee vor uns steht.

Daß Shakespeare beim Dichten dieses Cyclus in der That das Bild vom „zweiten Fall des fluchbeladenen Menschen“ und seiner Wiedererhebung von demselben vorgeschwebt hat, wird man nach dieser Darlegung der Grundzüge des in ihm dargestellten großen Entwicklungsgangs der Menschheit nicht bezweifeln. Trotzdem aber ist ihm dasselbe schließlich doch nur eben ein Bild gewesen; die große Grundanschauung, aus der heraus er dieses Werk geschaffen und durch die es eine Bedeutung gewonnen hat, die es zu einer der großartigsten und inhaltreichsten Schöpfungen der gesammten Weltliteratur macht, ist eine andre; sie tritt uns in seiner, ihm hier beim Dichten aufgegangenen

ebenso eigenthümlichen wie tiefen und klar ausgeprägten Auffassung der Johanneischen Logosidee entgegen. Diese Auffassung bildet die eigentliche Grundlage, vielmehr den Lebenskeim, die lebendige Quelle und Seele seiner gesammten Darstellung in diesem Cyclus, der Handlung sowohl wie aller Charaktere, die dieselbe tragen; und selbst die in jedem der vier Stücke anders gefärbte Sprache hat in ihr ihren Ursprung. Daß dem wirklich so ist, werde ich natürlich weiterhin zu zeigen haben. Hier füge ich dem oben über die Stellung Shakespeare's als Dichter der Immanenz Gottes Gesagten noch hinzu, daß er eben durch sie zum Dichter des protestantischen Prinzips wird, in dem dieselbe allein ohne Einschränkung zur Geltung gelangt. Völlig zutreffend, in der That erschöpfend läßt sich seine weltgeschichtliche Bedeutung nur bezeichnen, wenn man ihn als den Verkündiger der Wahrheit dieses Prinzips und aller Forderungen, die dasselbe an den Menschen stellt, auf dem rein menschlichen Gebiet der Poesie auffaßt, und so wird denn auch seine Verherrlichung der Immanenz Gottes in unfrem Cyclus im weiteren Verlauf seiner Darstellung mehr und mehr und schließlich sogar einzig und allein zur Verherrlichung des protestantischen Prinzips, ebenso wie seine Hingegenheit an dieses ihn auch zu seiner Auffassung der Logosidee geführt hat.

Ich wende mich hiermit zu dem Cyclus selber, um zunächst den Beweis zu führen, daß der im Obigen skizzirte Entwicklungsgang der Handlung, und zwar ebensowohl der politischen wie der sittlich-religiösen, in seinem Gesamtverlauf wie in seinen einzelnen Stadien, sich durch alle vier Stücke hindurch von Schritt zu Schritt verfolgen und mit voller Sicherheit feststellen läßt. Ich beginne mit der politischen Handlung, dem Entwicklungsgang des Königthums, dessen Darstellung sich, wie bereits angedeutet, zu einer Kritik des auf transscendenter Basis ruhenden Gottesgnadenthums gestaltet.

www.libtool.com
Kapitel I.

Der Entwicklungsgang des Königthums.

Richard II.

Daß der Gegenstand der Handlung hier in der That der Sturz des in der mittelalterlichen Transscendenz, in dem Glauben an die Einsetzung der Könige unmittelbar durch Gott wurzelnden Königthums von Gottes Gnaden ist, braucht kaum erst näher dargelegt zu werden. Von Anfang an und noch im Augenblick seiner Absetzung steht König Richard im Stücke da — zunächst natürlich als der „Gesalbte Gottes,“ dann aber als sein „Bevollmächtigter“ und „Verwalter“, als sein „Feldhauptmann“, sein „außerwählter“ Statthalter (deputy) und „Stellvertreter“. Und selbst das Anschauen Gottes vermittelt er seinen Unterthanen, denn er ist auch — nach Carlisle's Ausdruck, gegen den aus dem ganzen versammelten Parlament nicht eine Stimme Einsprache erhebt — „das Bild von Gottes Majestät“: er ist mit einem Wort der wirkliche Statthalter, der sichtbare Repräsentant Gottes in seinem Reiche, und daß er trotz dieses, selbst von seinen Gegnern nicht bestrittenen spezifisch heiligen Charakters seiner Würde fällt, daran und daran allein knüpft sich das Interesse des Dramas. Da ist es nun gleich bezeichnend für die künstlerische Selbstständigkeit Shakespeare's, daß er erst dem Königthum Richard's diesen heiligen Charakter aufgeprägt, ja, daß er ihn demselben aufgeprägt hat in offenem Widerspruch zu seinem Chronisten Holinshed. — Allerdings heißt Richard II. auch bei dem Chronisten selbstverständlich König „von Gottes Gnaden.“ Holinshed schildert sogar ausführlich alle die religiösen Ceremonien, unter denen die feierliche Salbung des jungen Königs vollzogen wurde. Wie wenig aber trotzdem bei ihm von irgend welcher ernstgemeinten religiösen Bedeutung dieses Titels die Rede sein kann, ergibt sich schon daraus, daß z. B. in seiner Erzählung die Londoner Bürgerschaft, auf Anlaß irgend eines neuen

Mißbrauchs der königlichen Gewalt von Seiten Richard's, den verbannten Bolingbroke auffordert, den König „als einen Mann, der nicht geeignet sei für das hohe Amt, das er bekleide“, zu verjagen und selbst den Thron zu besteigen. Noch deutlicher spricht eine Bemerkung, die der Chronist beiläufig einstreut, als er des auch bei Shakespeare vorkommenden Günstlings Richard's, Sir John Bussie, Erwähnung zu thun hat. Bussie, sagt er,¹⁾ rebete den König nicht mit den ihm gebührenden herkömmlichen Ehrentiteln an, sondern erfand neue Bezeichnungen und solche seltsame Namen, wie sie eher der Majestät Gottes (im Text: to the divine majestie of God), als irgend einem irdischen Machthaber (potentate) zukommen.“ Wer möchte zweifeln, daß hier die Quelle liegt für alle die „seltsamen Namen,“ die in unfrem Drama dem König nicht nur ganz allgemein, sondern auch wie selbstverständlich beigelegt werden und durch die er in der That, weil sie der eben jetzt noch im Lande herrschenden Anschauung entsprechen, über die Stellung eines „irdischen Machthabers“ hinaus zu der des Statthalters Gottes in seinem Reich erhoben wird. Gerade in dem für die dramatische Wirkung seines Werkes entscheidenden Punkt also hat er hier die ihm von seinem Chronisten entgegengebrachte geschichtliche Ueberlieferung, die er sonst bis in die kleinsten Züge hinein sorgsam zu wahren pflegt, mit voller künstlerischer Selbstständigkeit umgestaltet — der erste deutliche Fingerzeig für das Interesse, das ihn beim Dichten dieses Theils unfres Cyclus geleitet hat.

Und nun der politische Grundgedanke, mit dem er den so

¹⁾ Man versuche ein Mal, mit dieser Darstellung Holinshed's die Behauptung Karl Elze's, William Shakespeare (pag. 539) in Einklang zu bringen: „Die biblische (?) und hochpoetische Vorstellung, daß der König als der Stellvertreter Gottes auf Erden walte, entspreche durchaus den Ideen der Shakespeare'schen Zeit, auch habe der Dichter die gleiche Anschauung in seinem Holinshed gefunden.“ Daß schon Macaulay gleich im ersten Kapitel seiner Geschichte Englands die Annahme des biblischen Ursprungs jener „Vorstellung“ gründlich widerlegt hat, scheint dem vielgepriesenen Biographen Shakespeare's ebenfalls unbekannt geblieben sein.

schon von ihm selbst zubereiteten Stoff durchdrungen hat, die Beleuchtung des Sturzes dieses Königs von Gottes Gnaden. Durch sie gestaltet sich das Stück zu einer tief eindringenden vernichtenden Kritik der von Richard II. repräsentirten Form des Gottesgnadenthums. Es zeigt uns zuerst den König selbst als den eigentlichen und einzigen Urheber seines Falles, und es zeigt uns dann, daß er dazu wird durch das dieser Form des Königthums von Gottes Gnaden zu Grunde liegende Prinzip der Transscendenz; er fällt, weil er Ernst macht mit der aus diesem Prinzip hervorgegangenen Auffassung der königlichen Würde, weil er sie ebenso in seiner persönlichen Haltung wie in seinem Regiment als Fürst thatsächlich zur Geltung bringt.

Was zuerst den Sturz Richard's betrifft, so führt Shafespeare ihn zurück auf den Gegensatz, in den der König zu allen Grundbedingungen des Staates tritt. Ich beginne mit der Anschauung des Staates, die er hier zu Grunde legt. Auch hier ist es wieder die Heiligkeit und mit ihr die Unantastbarkeit desselben, von der er ausgeht. Hatte er diese in dem älteren Cyclus an den Schranken veranschaulicht, welche die sittliche Weltordnung der Nichtachtung des Staates, der rücksichtslosen Selbstsucht der Einzelnen ihm gegenüber, von Anfang an entgegengestellt hat, so leitet er sie hier ab aus dem Wesen des Staates selber. Der Staat ist heilig und unantastbar, er bildet die nothwendige Schranke auch des Königthums von Gottes Gnaden — deshalb, weil er die Grundlage und Bedingung der ganzen geistigen sowohl wie materiellen Existenz des Menschen bildet. Das ist der große Gedanke, den er hier zu Grunde legt, und ihn führt er nun ebenso klar und erschöpfend, wie dramatisch wirksam durch. Er entfaltet auf der einen Seite das nach einander alle wesentlichen Grundlagen des Staates zerstörende Regiment des Königs, und er bringt dem Zuschauer auf der andern an der Wirkung, die dies Zerstörungswerk selbst auf seine treuesten Unterthanen übt, die geradezu unendliche Bedeutung zum Bewußtsein, die jede einzelne dieser Grundlagen

des Staats und die folgeweise der Staat selbst für die Existenz des Menschen hat. Ich muß hier, wie überhaupt bei diesem Eingangs-drama, etwas näher auf das Einzelne eingehen, nicht nur weil die bisherige Kritik noch so durchaus Nichts gethan hat, den großartigen Gedankengehalt des Dramas an das Tageslicht zu ziehen,¹⁾ sondern auch weil durch dessen Verständniß das des großen politischen Entwicklungsprozesses selbst bedingt ist, den der Cyclus uns vorführt.

Der Staat ist zuerst deshalb die nothwendige Schranke auch des Königthums von Gottes Gnaden, weil er der Vertreter und Hüter der sittlichen Weltordnung für den Menschen ist, der Bürge gleichsam seines Glaubens an die Herrschaft der Gerechtigkeit im Leben und damit zugleich der Bürge der Verwirklichung der ersten und Grundforderung, die derselbe als geistiges Wesen an das Leben stellt, der Forderung der Anerkennung seines unendlichen Werthes als Mensch, die nur die Herrschaft der Gerechtigkeit ihm sichern kann. Nach dieser Seite hin ist also der Staat der Grund- und Eckstein der

¹⁾ Es giebt, soweit mir bekannt, überhaupt nur eine Schrift, die dieser Vorwurf nicht betrifft, das ist die, von Elze in seinem oben — s. Anm. S. 10 — angeführten Buch S. 539, allerdings als schon in ihrem Grundgedanken vollständig verfehlt abgewiesene, „Shakespeares Staat und Königthum“ betitelte Schrift von Benno Tschischwitz (Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1866), die schon deshalb hohe Anerkennung verdient, weil sie den zweiten Cyclus als ein in sich geschlossenes selbstständiges Ganzes behandelt. Sie macht aber auch mit vollem Bewußtsein Ernst damit, die politische Anschauung des Dichters aus seiner Darstellung in diesem Cyclus heraus feststellen zu wollen. Und sie bestimmt dieselbe nun auch, wenn schon nicht genau, so doch im Wesentlichen richtig dahin, daß ihm „der volkstümliche Absolutismus als die ideale Regierungsform“ gegolten habe. Aber freilich begründet er diese Regierungsform nun auf den Begriff der Pietät, die in allen Gliedern einer Volksgemeinschaft, im König ebenso wie in den Unterthanen, von innen heraus das Bewußtsein ihrer Pflichten gegen einander und gegen das Ganze wecke, und dieser „Begriff“, an sich schon ein Abstractes, tritt in der Darstellung Shakespeare's selbst nirgendwo auf. Ich werde übrigens auf diese Schrift weiterhin wohl noch ein Mal zurückkommen.

ganzen geistigen Existenz des Menschen, denn sie knüpft sich für ihn an das Bewußtsein dieses seines unendlichen Werthes. — Shakespeare läßt hier den von König Richard selbst angeführten Mord Gloster's in den Vordergrund treten, der die Voraussetzung des ganzen ersten Act's des Dramas bildet. Bei Holinshed entbehrt diese That des Königs keineswegs der mildernenden Umstände. Der Gloster des Chronisten ist ein ehrgeiziger, übergreifender Charakter, der den König mehr als ein Mal gedemüthigt, ihn gewisser Maßen zur Rache gegen sich herausgefordert hat; es ist fast ein Act der Nothwehr, wenn dieser dazu schreitet, ihn aus dem Wege zu räumen. Ganz anders Shakespeare, der hier wieder seinem künstlerischen Zweck das Festhalten an der Ueberlieferung opfert. Nach seiner Darstellung ist es ein Mord in der furchtbarsten Bedeutung des Worts. Es ist nicht nur ein Meuchelmord, es ist auch ein Mord an einem schullosen edlen Mann und dazu noch ein Verwandtenmord, kurz, es ist ein Bruch der sittlichen Ordnung, und zwar ein solcher, für den es, da der König selbst ihn verschuldet hat, bei der Stellung desselben nicht nur als Haupt des Staates, sondern auch als Gottes unmittelbar von ihm selbst eingesetzter Stellvertreter, auf Erden keine Heilung giebt. So tritt er uns in der Beleuchtung, unter der Shakespeare ihn darstellt, durchweg entgegen. Zuerst gleich in der Eingangsscene in dem Auftreten Bolingbroke's als Rächer Gloster's, in dessen Anklage Norfolk's, in der Beschuldigung einerseits, die er gegen diesen vermeintlichen Helfershelfer des Königs bei der That erhebt, er habe Gloster „die schullose Seele ausgeschwemmt in Strömen Bluts, das,“ sagt er, „wie das des Opfer weihenden Abel aus der Erde stummen Höhlen zu mir um Recht (im Text: justice Gerechtigkeit) und strenge Züchtigung schreit“; andererseits in seinem Appell an den gerichtlichen Zweikampf, an Gott selber also, an dessen eignes, unmittelbares Eingreifen zur Wiederherstellung der durch die That des Königs zerstörten sittlichen Ordnung. Und so erscheint dieselbe dann auch im Munde der Wittve des Ermordeten und

selbst in dem des seinem Neffen treu ergebenen und von der tiefsten Ehrfurcht vor dem heiligen Charakter der königlichen Würde erfüllten frommen alten Gent. Nicht nur nennt auch er Gloster noch in seiner Todesstunde — und „Wahrheit spricht, wer schwer athmend spricht,“ hat ihm Shakespeare eben noch sagen lassen — eine „schlichte wohlmeinende Seele,“ sondern er hat auch selbst den Drang gefühlt „sich zu rühren gegen seines Lebens Schlächter.“ Allerdings hat er dann diesen Drang in sich erstickt; er weist seine Schwägerin, die ihn zu ihrem Mächer an dem König gewinnen will, sogar schroff ab — nicht aber, weil nicht auch er tief davon durchdrungen wäre, daß der Mord nicht ungefühnt bleiben darf, sondern allein, weil eben der König selbst der Mörder ist und weil nach seiner Ueberzeugung jede Auflehnung gegen diesen Sünde ist, Auflehnung gegen Gott selbst. Er verweist die Herzogin an den Himmel, der, sagt er, „wenn er reis die Stunde sieht auf Erden, auf's Haupt der Sünder heiße Rache regnet.“ So scharf tritt es heraus, daß Shakespeare die Herrschaft der Gerechtigkeit im Leben als die erste, die religiöse Grundforderung des Gemüths des Menschen hinstellen wollte, und deren Erfüllung knüpft er nun in erster Linie an den Staat als Wächter und Vollstrecker der göttlichen Gerechtigkeit auf Erden, als Repräsentanten der sittlichen Weltordnung. Nur weil in dem hier dargestellten Fall die Strafgewalt des Staates in den Händen dessen liegt, gegen den sie sich wenden sollte, nur deshalb appelliren sowohl Bolingbroke wie Gent an Gottes Richterspruch, an dessen Eingreifen zur Sühne des Verbrechens. An den Staat also knüpft sich in der That die Erfüllung jener ersten Forderung des Menschen an das Leben, und wie er nun dadurch auf der einen Seite zur Grundlage der ganzen geistigen Existenz des Menschen wird, so auf der andern zur nothwendigen Schranke des Königthums. Daraus folgt dann aber, daß König Richard, indem er diese Schranke durchbrach, zugleich die Grundlage seiner eignen Existenz vernichtete. Und wirklich führt ja Shakespeare schon in der Eingangsscene den

Sturz des Königs in der Perspective vor dem Zuschauer herauf. Daß Bolingbroke in Norfolk, den er beschuldigt, die „allzugläubigen“ Gegner Gloster's zu der That „misleitet“ zu haben und gegen den er deshalb an das Gottesgericht appellirt, zugleich den König selber treffen will, braucht nicht erst bewiesen zu werden, er schlägt den einzigen Weg ein, der ihm als Unterthan diesem gegenüber offen steht, und er nimmt zugleich, indem er ihn einschlägt, hier schon den ersten Anlauf zu dem Ziel, das er später erreicht: siegt er in dem Kampfe, so steht er dem Gesalbten Gottes, eben weil dessen Richter-spruch in Norfolk auch diesen treffen würde, als Streiter Gottes gegenüber, er hätte dann gleichsam aus Gottes eigener Hand die Vollmacht erhalten, ihn zur Rechenschaft zu ziehen, und daß er diese Vollmacht für sich auszunützen gewußt haben würde, daß der König sich ihm gegenüber dann hier schon nicht hätte behaupten können, dafür zeugt die ganze weitere Darstellung Shakespeares.

Aber noch nach einer andern Seite hin ist die geistige Existenz des Menschen an den Staat geknüpft. Sie ist es, insofern dieser der Träger und Ausdruck des sittlichen Geistes des Volkes ist, dem der Einzelne angehört, der Repräsentant des Nationalgeistes desselben. Auch nach dieser Seite hin ist er die Verwirklichung einer der Grundforderungen des Gemüths des Menschen, der sittlichen Forderung, Glied eines geachteten und der Achtung würdigen Ganzen zu sein. Wie lebendig hat der Dichter diese Bedeutung des Staates für den Menschen schon in dem ergreifenden Schmerzensegüß des sterbenden Gent über die Schmach, die König Richard durch die „Verpachtung“ des Reichs über sein geliebtes England gebracht hat, veranschaulicht! Und doch ist dies noch nicht einmal der ausdrucksvollste Zug in seiner Darstellung hier. Man vergegenwärtige sich, wie er den Charakter Gent's von Anfang herausgestaltet hat. Gent ist nicht nur ein frommer, er ist auch ein gesinnungsvoller Mann, der jeden Augenblick bereit ist, seiner Überzeugung auch die schwersten persönlichen Opfer zu bringen. Wie er ihr schon seine Rache

für seinen Bruder geopfert hat, so opfert er ihr dann auch seinen Sohn. Daß der König es mit der Gewährung des gottesgerichtlichen Zweikampfs, obgleich er dann die Wahrung aller der feierlichen Formen desselben noch persönlich streng überwacht, keinen Augenblick ernst gemeint hat, versteht sich von selbst; er hat von Anfang an beschlossen, um die ihn im Fall des Sieges Bolingbroke's bedrohende Gefahr, die er natürlich gleich erkannt hat, abzuwenden, beide Gegner, auch Norfolk, seinen Vorkämpfer in dem Streite, zu verbannen, aber er bedarf dazu der Genehmigung seines geheimen Raths. Und da hat nun Gent als dessen Mitglied, nicht obgleich, sondern weil es sich um seinen Sohn handelte, seine Zustimmung zu dem Verbannungsurtheil gegeben: „O, war's ein Fremder, nicht mein Kind, so war ich milder seinem Fehl gestinnt.“ Dennoch — wohin kommt selbst dieser fromme Mann und zwar gerade in dem Augenblick, wo er seiner Treue gegen das Prinzip, das ihn in dem König den Statthalter Gottes sehen läßt, die Krone aufsetzen will? Er hat den Vorfaß gefaßt, seinen „letzten Athem in heilsamem Rath für die unftete Jugend seines Neffen auszuhauchen.“ Aber sein Vorfaß scheitert. So sicher er seiner Ueberzeugung von der Heiligkeit seines Prinzips seine persönlichen Gefühle stets unterzuordnen wußte: seinem Schmerz über die Erniedrigung Englands Schweigen aufzuerlegen vermag er nicht. Wider seinen Willen gestaltet sich sein „letzter Athem“ zu einem Fluch über den König und zur Prophezeiung seines Sturzes. Auch nach dieser Seite hin also bildet der Staat die nothwendige Schranke des Königthums, und auch hier tritt uns die Heiligkeit und Unantastbarkeit desselben als eine der Grundforderungen des Gemüths des Menschen und damit dann als Bedingung seiner geistigen Existenz entgegen.

Endlich ist der Staat auch die Voraussetzung und Bedingung der äußeren materiellen Existenz des Menschen. Er ist es, weil er der Vertreter und Hüter der Heiligkeit des Eigenthums ebenso wie des öffentlichen Rechts ist. Shakespeare geht hier aus einerseits von der Ausstellung „leer gelassener Briefe,“ die

der König bei seiner Abreise nach Irland zum Zweck der Unterdrückung des dort ausgebrochenen Aufstands seinen Verwaltern zurückläßt, „worein sie, wen sie ausgespürt als reich, mit großen Summen Gold einschreiben sollen, für unsre Nothdurft sie uns nachzusenden“ — und andererseits von der Einziehung der Lehen und Güter Gent's, des Erbes Bolingbroke's. Er veranschaulicht insbesondre die Bedeutung dieses letzten Willfüracts des Königs an der Wirkung, die derselbe auf York übt, und wieder läßt er diese unmittelbar aus dem menschlichen Wesen selbst entspringen. — Wenn Einer, so ist sicher York der Mann dazu, zu Allem, was der König thut, zu schweigen. Er ist nicht nur schon von vornherein überzeugt, daß er „seinen Athem verlieren“ würde, wenn er versuchen wollte, Einfluß auf ihn zu gewinnen, da „Rath für ihn viel zu spät“ käme: er ist auch einerseits viel zu loyal und andrerseits viel zu sehr auf seine persönliche Sicherheit bedacht, als daß er sich getrieben fühlen sollte, den Zorn des Königs gegen sich zu reizen; für ihn ist unbedingte Unterwerfung unter den Willen seines königlichen Herrn, ob derselbe nun Richard II. oder Heinrich IV heiße (vergl. Act 5. Scene 1 und 2), oberstes Gesetz, und er ist nun auch, trotz seines stark cholерischen Temperaments, nicht, wie sein Bruder Gent, der Gefahr ausgesetzt, in einem unbewachten Augenblick durch irgend ein höheres Interesse wider seinen Willen in den Gegensatz zu ihm hineingetrieben zu werden. Er ist so glücklich, der blinden Macht des Pathos ein für alle Mal enthoben zu sein. Den großen politischen Fragen gegenüber ist er, da er sich in erster Linie als Unterthan fühlt, selbstverständlich indifferent, und wie sicher er auch das instinctive sittliche Gefühl in sich zu controliren weiß, dafür zeugt, daß keine der letzten Gewaltthaten des Königs, auch nicht der Mord seines Bruders Gloster, ihn, wie er selbst sagt, „je bewog, die Miene zu verziehn und wider das Antlitz seines Herrn die Stirn zu runzeln.“ So stellt Shakespeare York hin, und nun vergegenwärtige man sich den Ausbruch, zu dem der Beschluß des Königs, Bolingbroke's rechtmäßiges Erbe einzuziehen, diesen zahmsten und loyalsten aller Unterthanen dennoch

forttreibt. Auch jetzt verliert er seine Selbstbeherrschung keineswegs völlig. Sein cholericches Temperament zwar bricht sich Bahn, und polternd genug kommen die lange verhaltenen Vorwürfe herausgestürzt, die er gegen seinen Neffen auf dem Herzen hat; aber mitten in seiner Aufregung weiß er ihnen immer schon von vornherein das Verletzende zu nehmen; sein Streben, zu verstehen zu geben, daß sie ja nicht so schlimm gemeint seien, blüht überall deutlich durch — gewiß ein schlagender Beweis, daß er zu dieser ganzen langen und wenig ehrerbietigen Strafpredigt nur durch seinen Schrecken über das Unerhörte der That des Königs, über den furchtbaren Bruch zugleich des öffentlichen Rechts und der Heiligkeit des Eigenthums getrieben worden ist, daß also nicht er persönlich, sondern daß es aus ihm spricht, kurz, daß es wieder das menschliche Wesen selbst ist, das durch ihn Protest erhebt gegen diese Verletzung der ursprünglichsten aller Grundbedingungen ebensowohl des Staates wie der Existenz des Menschen. Und auch hier gewinnt der Protest wieder durch die Persönlichkeit, die Shakespeare zum Organ desselben macht, entscheidende Bedeutung.

Und nun der Sturz des Königs. Auch diesen stellt der Dichter noch als eine Forderung des menschlichen Wesens dar, es gilt, die Heiligkeit des Eigenthums und die Herrschaft des Rechts wieder herzustellen, die Basis aller Sicherheit für die Einzelnen; es gilt, die Schmach abzuwaschen, die König Richard über das Reich gebracht hat; es gilt endlich, auch den unendlichen Werth des Menschen als solchen wieder zur Anerkennung zu bringen. Alle diese Forderungen läßt Shakespeare gleichsam sichtbar für unser sinnliches Auge aus dem Menschengenüß selbst herausbrechen. Man sehe nur, wie er die Verschwörung der Barone, die unmittelbar entscheidend wird für den Sturz des Königs, zu Stande kommen läßt. Wie anschaulich macht er es, daß nicht subjective Willkür, nicht eigne persönliche Gelüste sie zusammenführen, sondern innere Nothwendigkeit, eine über sie hinausreichende objective Macht! „Mein Herz ist voll, doch muß es schweigend brechen, Eh es die freie Zung' ent-

lasten darf“, sagt Noß. Aber endlich bricht der Bann und Jeder der drei „entlastet sein Herz“, Jeder schildert die Lage des Landes in irgend einem zunächst ganz vereinzelt, abgerissenen Zuge, und doch steht schließlich ein Bild derselben vor uns, das ganz aus einem Guß und wie aus dem Geiste eines Einzelnen entsprungen ist, ein Bild, das uns alle jene Grundforderungen des Menschen an den Staat als verlegt und in ihr Gegentheil verkehrt zeigt, das uns das Land als in einer Nothlage befindlich vorführt, die Abhülfe fordert: „Und was, um Gottes Willen, wird daraus?“ ruft Willoughby aus. Und Northumberland:

Wir hören dieses Wetter pfeifen
Und suchen keinen Schutz, ihm zu entgehen;
Wir sehn den Wind hart in die Segel drängen
Und streichen doch sie nicht, gehn sorglos unter.

So klar macht es Shakespeare hier schon, daß der Aufstand gegen König Richard das Werk des Selbsterhaltungstriebes im Menschen, ein Act der Nothwehr ist, und dazu nehme man nun noch seine Schilderung der Revolution selbst, die mit unwiderstehlicher Gewalt alle Stände und Klassen des Volks, ja, jedes Lebensalter und beide Geschlechter in ihren Wirbel hereinzieht und wie ein Sturmwind den Thron dieses Königs von Gottes Gnaden wegsegt — zum deutlichen Beweis, daß alle Stützen und Grundlagen desselben längst von ihm selbst untergraben waren. Es ist im Grunde gar kein Sturz, sondern ein Zusammensturz, ein Fall, und als der einzige Urheber desselben tritt uns durchweg König Richard selbst entgegen, der alle wesentlichen Lebensbedingungen des Staats der Vernichtung preisgegeben und dadurch auch die moralischen Bande, die seine Untertanen an ihn knüpften, zerrissen hat, die Bande der Ehrfurcht, der Liebe und endlich auch der Treue. Auch das hat Shakespeare ja anschaulich genug dargestellt. Wenn Gent noch auf dem Todtenbett von ihm abfiel, wenn selbst York's „zärtliche Geduld zu Gedanken aufgestachelt wurde, die Ehr' und ächte Treu' nicht denken dürfen,“ so versteht es sich von selbst,

daß, außer seinen Günstlingen und diesem oder jenem ganz außerhalb des Volkslebens stehenden Einzelnen, wie dem überdies durch seinen geistlichen Stand beeinflusste Bischof von Carlisle, trotz aller Ehrfurcht vor dem göttlichen Charakter seiner Würde Niemand an ihm festhalten konnte.

Ich komme zu dem eigentlichen Kern des politischen Theils der Darstellung Shakespeares, hier zu seiner Kritik des auf transscendenter Basis stehenden Königthums von Gottes Gnaden. Hat er uns bis hierher an der Bedeutung des Staates für die ganze Existenz des Menschen, dessen Heiligkeit und Unantastbarkeit zum Bewußtsein gebracht und ihn als die nothwendige Schranke des Königthums aufgewiesen: so entfaltet er nun die aus dem Glauben an den unmittelbar göttlichen Ursprung, an die spezifische Heiligkeit des Königthums entsprungene Auffassung dieses letzteren und bringt deren Unvereinbarkeit mit allen Grundbedingungen des Staats zur Anschauung, er stellt uns mit andern Worten die Unhaltbarkeit des Prinzips der Transscendenz als Basis des Königthums vor Augen. Und zwar begründet er seine Darstellung aus dem eigensten Wesen des Prinzips selbst heraus, aus dem Hinausstreben über alle endlichen Schranken des Menschen, das die Grundtendenz desselben bildet. Das vermöge dieser Tendenz gegen die Welt als solche, gegen die ganze endliche Sphäre feindlich gespannte transscendente Prinzip —, es trägt nach seiner Darstellung auch den Gegensatz gegen den Staat, der mit allen seinen Existenzbedingungen in ihr wurzelt, im Keim schon in sich, und dieser Keim geht nun selbstverständlich auch in das Königthum über, das es aus sich erzeugt: indem es ihm einen unmittelbar und spezifisch göttlichen Ursprung zuspricht, hebt es dasselbe von vornherein über die bloß menschlich-heiligen Interessen des Staats und über die Achtung vor ihnen hinaus. Je rückhaltloser der Träger des Königthums sich an die ihm von dem transscendenten Prinzip entgegengebrachte Auffassung

desselben hingiebt, je unbefangener und inniger er also an den spezifisch heiligen Charakter seiner Würde glaubt: um so weniger vermag er dem Staat irgendwelche selbstständige Berechtigung einzuräumen, um so sicherer wird er in den Gegensatz selbst zu den Grundbedingungen desselben hineingetrieben werden. Das ist der Gedanke, den Shakespeare hier zu Grunde legt; sehen wir, wie er nun ihn wieder durchführt und zu voller Anschaulichkeit herausarbeitet.

Er zeigt uns zuerst, wie König Richard, so lebendig der Glaube an die Gnade Gottes, die ihn auf den Thron erhoben, in ihm ist, doch kein Bewußtsein davon hat, daß sich Pflichten gegen den Staat an seine Würde knüpfen. — Er selbst hat den Aufstand, der sich gegen ihn erhebt, hervorgerufen, er hat seine Unterthanen durch die rücksichtsloseste Verletzung aller der höchsten Interessen der Gesamtheit wie der Einzelnen, die zu wahren er gerade berufen war, förmlich in ihn hineingetrieben — nichts destoweniger zeigt er keine Spur von Schuld bewußtsein. Weit entfernt, daß er in dem Aufstand die unmittelbare und nothwendige Folge seiner Mißregierung oder gar die strafende Hand Gottes selbst erkennen sollte, vermag er sich denselben überhaupt nur begreiflich zu machen, wenn er ihn als das Werk der „häßlichen Rebellion“ betrachtet, und sich deren „Waffen“ gegenübergestellt zu sehen, das berührt ihn zwar einerseits widervärtig, andererseits schmerzlich, sein Gewissen aber läßt es ruhig, ja, es weckt ihn sogar erst zum vollen Bewußtsein der Heiligkeit und damit auch der Unantastbarkeit seiner königlichen Würde: gerade der ihm seine Schuld so fast greifbar vor Augen rückende Aufstand wird Anlaß, daß er sich hier mit dem Glauben an die besondere Gnade Gottes für ihn, an seine Stellung als „des Herrn erwählter Stellvertreter“ aufs Neue ganz durchdringt. Und hier tritt nun auch sofort heraus, daß Shakespeare ihn als den Repräsentanten der transscendenten Auffassung des Königthums hinstellen wollte. Er läßt ihn nicht nur ausgehen von dieser Auffassung, sondern auch vollen Ernst machen mit ihr. Die Gnade Gottes ist Richard kein leeres Wort,

kein tochter Buchstabe, sondern lebendige Macht. Sie setzt die Könige nicht nur ein: sie steht ihnen auch fort und fort zur Seite, sie bethätigt sich als lebendig, indem sie über sie wacht. Ihm schließt der Glaube an seine Einsetzung durch Gott den an den Schutz Gottes, an sein directes, also selbst wunderthätiges Eingreifen zu seinen Gunsten unmittelbar in sich. Dieser Glaube ist es, den Shafespeare ihn hier theils in prächtigen Bildern, theils mehr oder weniger direct, in den berühmten Sentenzen aussprechen läßt, die er ihm hier in den Mund legt, und wie lebendig dieser Glaube in ihm ist, wie vollständig er selbst sein Denken beherrscht, dafür zeugt, daß er die Mahnung Carlisle's, „die Mittel, die der Himmel biete, zu ergreifen, und nicht sie ungenützt zu lassen, weil das des Himmels Beistand verschmähen hieße“ —, daß er diese Mahnung erst gar nicht versteht und daß er dann, als Aumerle ihm ihren Sinn verdolmetscht hat, diesen als einen „Kleinmüthigen“¹⁾ zurückweist. Er nennt ihn Kleinmüthig, weil nach seiner Auffassung seines Verhältnisses zu Gott schon der bloße Gedanke, sich auf die eigne Kraft zu stellen und sich einen äußeren, materiellen Rückhalt zu schaffen, den Zweifel an der Gnade Gottes in sich schließt, während ihm doch nur der hingebendste Glaube an sie ziemt. Allerdings ist seine eigne Zuversicht auf die göttliche Hilfe keineswegs so fest, wie er sich selbst und seinen Freunden gern einreden möchte; aber wenn dem auch so ist, wenn er sogar gleich darauf sich selbst von Kleinmuth übermannen läßt, so beweist das nur, daß er persönlich nicht frei von Schwäche ist; prinzipiell fordert er von sich den vollen Glauben, und wie fern ihm der Gedanke liegt, daß er die Gnade Gottes durch irgend eine Verschuldung gegen ihn verwirkt haben sollte, dafür zeugt, daß er sich eben hier mit voller Unbefangenheit „seinen Richard“ nennt. Daneben halte man nun jene Reihe von Verbrechen, durch die er

¹⁾ Im Original: discomfutable, dessen Bedeutung Alex. Schmidt in seinem unvergleichlichen „Shafespeare-Lexicon“ nicht zu bestimmen wagt. Er läßt die Wahl zwischen wanting hope und disencouraging. Mir scheint Ersteres hier gefordert.

den Aufstand gegen sich herauf beschworen hat. Man sieht, es bleibt kein anderer Schluß, als daß ihm das Bewußtsein der Pflichten seines Amtes völlig fehlt. Er allein kann den Widerspruch lösen, vor den Shakespeare uns hier stellt: ein Mensch, der sich mit schwerer Schuld belastet und doch sich innig eins fühlt mit Gott. Allerdings stehen wir damit zunächst vor einem neuen Widerspruch: ein von dem Glauben an Gottes besondere Gnade für ihn erfüllter Mensch, der kein Bewußtsein von seiner sittlichen Verantwortlichkeit hat. Diesen Widerspruch aber löst Shakespeare und zwar löst er ihn aus dem Wesen des transscendenten Prinzips heraus, desselben Prinzips, aus dem Richard seinen Glauben an die besondere Gnade Gottes für ihn und an die Unantastbarkeit der königlichen Würde schöpfte.

Man vergegenwärtige sich die berühmte Rede, mit der er, als zum ersten Mal der Gedanke in ihm auftaucht, daß Gott ihm seine Gnade entzogen habe, auf alle die äußeren Ehren Verzicht thut, die man ihm als König von Gottes Gnaden erwiesen und die er bis dahin, so lange er sich eben als den „Auserwählten Gottes“ betrachtete, als sein gutes Recht in Anspruch genommen hat. Er nimmt damit gewisser Maßen Abschied von seiner Würde und so läßt Shakespeare ihm denn hier noch ein Mal die ganze Bedeutung, die sie für ihn hatte, in's Bewußtsein treten. Danach hat er in vollem Ernst geglaubt, als König von Gottes Gnaden über die Schranken des endlichen menschlichen Daseins ein für alle Mal hinausgehoben zu sein. Er hat auch die letzte Consequenz der transscendenten Auffassung des Königthums gezogen: wie ihm der Ursprung der königlichen Würde ein spezifisch göttlicher ist, so auch die persönliche Stellung des Königs; sie erhebt ihn zu einem Wesen wie Gott selber. Gott aber ist vom Standpunkt des transscendenten Prinzips, das ihn ja nur als ein außer- und überweltliches Wesen zu fassen vermag, absolut frei; sein Walten ist an kein Gesetz und keine Schranke gebunden. Und soweit gleicht ihm sein von ihm auserwählter Stellvertreter; er kann unmöglich, wie die Masse der gewöhnlichen „irdischen“ Menschen, durch Schranken

eingengt sein, die die Freiheit zum bloßen Worte machen, vor **Allem nicht durch solche**, die das freie Handeln — nicht bloß hemmen, sondern aufheben, die Schranken der Pflicht; er ist nothwendig wie Gott absolut frei und er ist es in erster Linie gegenüber der Pflicht. Daß sich König Richard nach Shakespeare's Darstellung wirklich, wie das transcendente Prinzip es will, als ein Wesen spezifisch göttlicher Art betrachtet, dafür verweise ich zunächst auf seine Beurtheilung des an ihm geübten Verraths. Da liegt ihm keine Parallele näher, als die mit Christus, und er zieht sie völlig unbefangen. Schon seine vermeintlich verrätherischen Günstlinge mahnen ihn an Judas, nur daß sie „noch drei Mal ärger sind jeglicher als Judas;“ und in der großen Parlamentscene des vierten Act's sind ihm dann seine bisherigen Unterthanen sämmtlich theils wieder Judas'se, die ihm einst „Heil!“ zuriefen, „wie Judas Christo“, theils Pilate, die sich die Hände waschen und äußeres Mitleid zeigen, ihn aber doch seinem bittren Kreuz überliefern.“ Hier nun deckt uns Shakespeare die Quelle dieser Auffassung auf; er zeigt, daß König Richard sich wirklich über alle Schranken des Menschen hinausgehoben geglaubt hat. Es ist die berühmte Stelle von dem „Schalksnarr'n Tod“, der den Königen eine „eitle Selbstüberhebung“ einflößt. Erst als das Unglück über ihn hereinbricht, als er seine Abhängigkeit, seine Gebundenheit an die endlichen Schranken, thatsächlich erlebt — erst da wird er sich bewußt, daß er kein ihrer Macht enthobenes, kein göttliches Wesen ist, sondern endlich, sterblich, wie jeder Andre, daß er ein Mensch ist und allen Bedingungen des menschlichen Daseins unterworfen: „Ihr irrtet Euch die ganze Zeit in mir,“ ruft er seinen Freunden zu:

Wie Ihr, leb' ich von Brot, ich fühle Mangel,
Ich schmede Kummer, ich bedarf der Freunde.

Aber eben hier läßt Shakespeare ihn nun auch noch ein Mal bestimmt und deutlich aussprechen, daß der Begriff König ihm absolut unvereinbar ist mit der Gebundenheit an irgend welche Schranke. So wie er sich als Mensch empfindet, hat er für sein Bewußtsein auch aufgehört König zu sein; er ist zum

Unterthan geworden: „All diesem unterthan“ fährt er fort, „wie könnt Ihr sagen, daß ich König bin?“ Mensch sein heißt ihm unterthan sein, weil der Begriff Unterthan ihm ebenso mit dem der Unfreiheit zusammenfällt, wie der Begriff König mit dem der Freiheit. Die Pflicht aber fordert Unterwerfung unter ihre Gebote, sie ist selber eine Herrscherin und stempelt Jeden, der sie anerkennt, zum Unterthan. Wenn es also Richard wirklich Ernst war mit seiner Auffassung des Königthums von Gottes Gnaden, wenn sie Fleisch und Blut in ihm geworden war und ihn von innen heraus beherrschte, so konnte er unmöglich irgend eine Pflicht anerkennen, die sich an seine Würde knüpfte. Und das ist nun das Nächste, was uns Shakespeare zeigt, daß sie ihn nicht nur innerlich durchbringt und beherrscht, sondern daß sie für ihn die volle Bedeutung eines sittlichen Pathos gewonnen hat, auf das er nicht verzichten kann, ohne sich selbst aufzugeben. Sie gerade bildet den idealen Inhalt seines Selbstbewußtseins, der ihn über sich selbst und seine ganze Existenz mit allen ihren bloß endlichen Interessen hinaushebt. Für ihn wäre die Anerkennung, daß er Pflichten gegen den Staat habe, Abfall von sich selbst, Verleugnung seines ganzen idealen Selbstbewußtseins.

Man betrachte Shakespeare's Darstellung etwas näher. Schon der Verzicht Richard's auf alle äußeren Ehren seiner Würde gleich in dem ersten Augenblick, wo er an der Gnade Gottes für ihn verzweifeln zu müssen meint, zeugt für die Macht, mit der seine Auffassung des Königthums ihn beherrscht. Daß Gott ihn, wenn er wollte, schützen könnte, versteht sich für ihn von selbst. Versagt er ihm also seinen Schutz, läßt er ihn seinen rebellischen Unterthanen gegenüber, die sich ebenso auch gegen ihn empören, fallen: so folgt nach seiner Anschauung von selbst, daß Gott ihn nicht mehr als seinen Auserwählten anerkennt, daß er ihn gleichsam desavouirt. Dann aber hat er auch keinerlei Recht mehr auf den Namen und die Würde eines Königs; es bleibt ihm Nichts, als sich ihrer zu entäußern und in die Niedrigkeit hinabzusteigen, zu der ihn das durch das Aus-

bleiben der Hülfe Gottes klar ausgesprochene richterliche Urtheil desselben verdammt hat. Widerstand giebt es für ihn nicht; jeder Versuch, sich durch eigene Kraft auf seinem Thron zu behaupten, ist ein für alle Mal für ihn ausgeschlossen. Nicht nur, weil er, der sich gerade als durch die Gnade Gottes eingefetzt betrachtete, seiner Entscheidung unmöglich kann in den Weg treten wollen, sondern auch und vorzugsweise, weil nicht der Thron als solcher und nicht die Macht oder der Glanz der Herrscherstellung, weil überhaupt kein an sie geknüpftes äußeres Gut, sondern allein sein Recht auf den Namen eines Königs, eines Auserwählten Gottes, Werth für ihn hat und weil kein noch so glorreicher, durch eigene Kraft errungener Sieg ihm das Recht auf diesen Namen und damit das ideale Selbstbewußtsein wiedergeben könnte, das er aus ihm schöpfte.

Daß dies der Gedanke ist, aus dem heraus Shakespeare das hier in Frage stehende Stadium des Prozesses Richard's gestaltet hat, daß er ihn keineswegs, wie manche seiner Interpreten, als einen ebenso halt- und charakter- wie würdelosen Fürsten hinstellen wollte, das bestätigt seine ganze weitere Darstellung. Er erhebt ihn, wie zum Repräsentanten der zu ihren letzten Konsequenzen geführten transscendenten Auffassung des Königthums von Gottes Gnaden, so zu deren Märtyrer. Man begreift in der That kaum, wie seine Intention hier mißverstanden werden konnte, so klar tritt sie heraus. — Richard verzichtet zuerst auf seinen Thron. Und er verzichtet in Wahrheit auf ihn; denn nicht Bolingbroke entsetzt ihn — dahin läßt er es gar nicht kommen —, vielmehr steigt er aus eignem, völlig freiem Entschluß vom Thron herunter. Nicht nur, daß er seine Truppen abdankt und so thatsächlich auf jeden Widerstand verzichtet: er hört auch nicht auf Umerle's Rath, „mit sanftern Worten zu sechten,“ um nur erst Zeit zu gewinnen. So wenig wie seiner eigenen Kraft, kann er der List und Ränken oder irgend welchem Transigiren mit seinen Untertanen den Thron verdanken wollen: er verzichtet wie freiwillig, so auch ganz unbedingt. Dann aber und vor Allem: er verzichtet auch auf sein

ganzes bisheriges Selbstbewußtsein. Immer von derselben Auffassung ausgehend, daß Gott gesprochen und gegen ihn entschieden habe, geht er in voller Klarheit dazu fort, sich auch innerlich seinem Urtheilspruch zu beugen und sich jeder Erniedrigung zu unterwerfen, die derselbe für ihn einschließt — zugleich der entscheidende Beweis, wenn es dessen noch bedarf, wie wenig davon die Rede sein kann, daß er sich durch die Macht der Umstände oder durch irgend einen äußeren Zwang bestimmen lasse, der Krone zu entsagen. Hier gerade tritt es noch ein Mal völlig klar heraus, daß nicht die königliche Würde als solche und nicht der Glanz oder überhaupt ein äußeres Anhängsel derselben, sondern allein das ideale Bewußtsein, das sie ihm gab, Bedeutung für ihn hatte. Wie anschaulich macht es Shakespeare, daß er sich förmlich den Entschluß abringt, vor keiner Selbsterniedrigung zurückzuweichen! Zuerst, als er sein „stolzes Herz“ beugt, um „der Verbannung fürchtbaren Spruch mit beschwichtigenden Worten“ von Bolingbroke zu nehmen; dann, als er sich dazu versteht, „auf die Ladung von Rebellen“ in den base-court¹⁾ hinabzusteigen, wo „Könige sich erniedrigen.“ Wie consequent ferner läßt er ihn dann diesen Entschluß durchführen! Man denke an die ergreifende Schilderung, die der mitleidige „Pilat“ York — denn er ist das Urbild eines solchen — von dem „milden“ Schmerz und der „Ergebung“ Richard's entwirft, als dieser im Gefolge Bolingbroke's dessen Triumphzug in London schmücken muß und „keine Zunge ihm ein freudiges Willkommen entgegenruft,“ wohl aber Staub und Roth auf sein geweihtes Haupt geworfen wird; an die große Parlamentscene ferner, in der er nun „vor Aller Augen“ sein Reich an Bolingbroke abtritt und wirklich Ernst damit macht, „sich selber zu vernichten.“ Auch hier läßt Shakespeare ihn noch wieder deutlich aussprechen, wie schweren Kampf ihm diese Selbsterniedrigung kostet, er läßt ihn sogar ein Mal noch wieder wie zweifelnd die Frage aufwerfen, „ob Gott denn wirklich gegen ihn entschieden

1) „Wortspiel zwischen base-court, französisch basse-cour, und base gemein, erniedrigt.“ Delius zu dieser Stelle.

habe. Aber sein Handeln beeinflusst dieser Zweifel nicht mehr: er geht soweit, sein eignes Wort von dem Balsam, das nicht alle Fluth im wüsten Meer vom Haupte des gesalbten Königs waschen könne, aufheben zu wollen. Er wäscht den Balsam mit „seinen eignen Thränen“ ab. Und ebenso verläugnet er mit seiner eignen Zunge seine heilige Würde und löst mit seinem eignen Odem alle Eide, die man ihm geschworen, kurz, er „vernichtet sich“ in der That, er geht bis zur äußersten Grenze menschlicher Selbstemüthigung fort. Aber — und das ist nun das eigentlich Entscheidende für seine Berechtigung, als Repräsentant, ja, als die wirkliche und volle Personification der transscendenten Auffassung des Königthums von Gottes Gnaden zu gelten —: seine ganze Selbsterniedrigung wird ihm allein von seiner Umgebung an sie, an das Prinzip dictirt, auf dem er steht. Sie ist keine Verläugnung dieses Prinzips, sondern sie gerade erhebt ihn zum Repräsentanten und Märtyrer desselben; sie ist Selbstverläugnung im Dienste des Prinzips und aus Treue gegen dieses. Abgesehen davon, daß er ja überhaupt nur deshalb dem Thron entsagt und seine Unterthanen ihres Eides entbindet, weil er nicht mehr das Recht zu haben meint, sich als den Auserwählten Gottes zu betrachten, so hält er das Prinzip auch noch ausdrücklich aufrecht. Er geht allerdings so weit in seiner Selbstverläugnung, daß er Gott bittet, jeden Eid, der ihm gebrochen, zu verzeihen, und sein Gebet ist um so mehr aufrichtig gemeint, als er ja seinen Sturz von Anfang an nicht auf den Treubruch seiner Unterthanen, sondern allein auf den Willen Gottes zurückgeführt hat. Persönlich also hat er nicht einmal Anlaß zu tieferem Grolle gegen sie; aber er unterscheidet zwischen seiner Person und der Sache, die er vertritt. Daß sie Schuld auf sich geladen haben, daran hält er fest: sie haben „des Herrn erwähltem Stellvertreter“ die Treue gebrochen. Er verurtheilt sie also doch noch wieder, aber er verurtheilt sie im Namen des Prinzips, das sie verletzt und dem er sich eben selbst zum Opfer gebracht hat: hier ist es, wo er sie, die Einen als „Jubasse“, die Andern als „Pilate“ bezeichnet.

Ich ziehe das Resultat der Darstellung Shakespeare's. Daß König Richard wirklich nicht bloß persönlich ganz durchdrungen war von der Wahrheit des Prinzips, das er vertritt, sondern daß auch gerade der ideale Kern desselben allein Bedeutung für ihn hatte, davon überzeugt er uns, er läßt es ihn durch die That beweisen. Was ihm den schwersten Kampf bereitet, das ist nicht der Verlust der Krone, sondern der Verzicht auf das ideale Selbstbewußtsein, das sich für ihn an den göttlichen Ursprung derselben knüpfte, und er geht nun bis zur letzten Consequenz seiner transcendenten Auffassung des Gottesgnadenthums fort und wendet sie nicht nur willig und ohne Murren, sondern auch mit äußerster Rücksichtslosigkeit gegen sich: er entäußert sich in der That vollständig seines Selbstbewußtseins und erniedrigt sich auch innerlich. Ist dem aber so, so war er auch, so lange er sich mit Wahrheit als König in seinem Sinn betrachten durfte, voll berechtigt, seine Auffassung der königlichen Würde mit gleicher Rücksichtslosigkeit für sich und gegen dem Staat zur Geltung zu bringen. Gerade weil er in letzter Instanz nur Werth legte auf ihre ideale Bedeutung und weil diese ihn wirklich erfüllte, konnte ihm der ganz der realen Welt angehörige Staat unmöglich als ein Heiliges und als Schranke seiner Freiheit in's Bewußtsein treten, vielmehr mußte er nothwendig dahin kommen, ihn mit allen seinen sittlichen Interessen als ein bloß Endliches, Profanes zu betrachten, das ihm gegenüber unmöglich irgend ein Recht beanspruchen konnte. So motivirt Shakespeare die Nichtachtung des Staats, durch die Richard seinen Sturz herbeiführt — man sieht, seine Darstellung gestaltet sich in der That zu einer förmlichen und geradezu vernichtenden Kritik des auf transcendenten Basis stehenden Königthums von Gottes Gnaden — nicht Richard II. trifft die Verantwortung für die Zerstörung aller Grundlagen des Staats, zu der wir ihn in den beiden ersten Acten unsres Dramas fortgehen sahen, sondern das Prinzip, als dessen lebendige Verkörperung, als dessen nicht bloß vollgültigen, sondern eben deshalb auch maßgebenden Repräsentanten er ihn hinstellt.

In ihrer vollen Schärfe tritt aber seine Kritik desselben erst zu Tage, wenn wir noch einen Blick werfen auf die ganze sittliche Persönlichkeit Richard's. Bis jetzt kennen wir ihn nur als König; sehen wir, wie Shakespeare den Menschen Richard schildert. Es ist niemals von einem Dichter ein in vollerm Maß entfittlichter Charakter aufgestellt worden, als es dieser König von Gottes Gnaden ist, wie er dasteht, eh' das Unglück über ihn hereinbricht. Nur Shakespeare's eigener Richard III. ist es in gleichem Maße und ihn hat er sicher auch im Auge gehabt, als er Richard II. schuf: er wollte sich die äußersten Grenzen menschlicher Entartung vor die Seele stellen, und erst Beide zusammen stellen sie erschöpfend dar. Jeder repräsentirt sie nach einer ihrer beiden Seiten hin. Aber während nun Richard III. trotz seiner tiefen Entfittlichung imponirend, ja, groß dasteht, während er die fürchterliche Macht des bewußten Bösen in sich darstellt und dadurch Antheil gewinnt an der Erhabenheit des Dämonischen, tritt uns Richard II. als ein persönlich geradezu erbärmlicher, verächtlicher, ja, Ekel erregender Charakter entgegen, er repräsentirt die sittliche Fäulniß, die schon fast zum Ziel gelangte wirkliche Zersetzung des ganzen sittlichen Kerns des menschlichen Wesens. Wie kennzeichnet er sich gleich selbst schon durch die bloße That des Meuchelmords an Gloster, den Shakespeare, wie wir sahen, ganz ausdrücklich und in Widerspruch mit seinem Chronisten zu einem Bruch der sittlichen Weltordnung herausgearbeitet hat! Und wie völlig abgestumpft gegen jede Regung der Scham oder des Gewissens, ja, selbst des persönlichen Ehrgefühls zeigt er sich, als Bolingbroke in der Eingangsscene sein vermeintliches Werkzeug bei der That, den Herzog von Norfolk, ihretwegen vor ihm anklagt! Sie tritt ihm hier in den erregten Worten Bolingbrokes's gewisser Maßen leibhaftig noch ein Mal vor die Seele, und Bolingbroke macht keineswegs ein Hehl daraus, daß er ihn als den eigentlichen Schuldigen kennt; im Gegentheil, er spricht es so unzweideutig wie möglich aus und er reizt ihn dann auch noch recht geistlich, indem er noch dazu unter

Hinweis auf seine königliche Abstammung, sich als den berufenen Rächer Gloster's förmlich proclamirt, „deß Blut,“ sagt er, „zu mir um Recht und derbe Züchtigung schreit“ — kurz, er setzt jede Rücksicht gegen den König aus den Augen. Dieser aber hat trotz Allem noch Seelenruhe und Geistesfreiheit genug, um sich als völlig unbetheiligt an dem Streit der Beiden hinzustellen; ja, obwohl er von Anfang an ganz unverhohlen für Norfolk und gegen Bolingbroke Partei genommen hat — so gleich in der Eingangsscene mit den Worten: „Was giebt denn Mombray (Norfolk) unser Vetter Schuld? Groß muß es sein, was nur mit dem Gedanken von Uebel in ihm uns befreunden soll“ —, spielt er dann doch in voller Unbefangenheit die Rolle des über den Parteien stehenden königlichen Schiedsrichters; und er coquettirt noch förmlich mit der Selbstverleugnung, die es ihm koste, der Macht der Blutsbande keinen Einfluß auf sein schiedsrichterliches Urtheil zu gestatten; er schwört bei seinem „heiligen Scepter“, daß seine Verwandtschaft mit Bolingbroke diesen nicht schützen solle, noch „parteiisch machen die nie gebeugte Festigkeit seiner geraden Seele.“ Und nun die andern Züge, durch die Shakespeare das Bild König Richard's vervollständigt. Ganz abgesehen von dem frivolen Spiel, das er mit dem Gottesgericht treibt — mit dessen Abhaltung es ihm, wie gesagt, gar nicht Ernst sein konnte, weil der Sieg Bolingbroke's in dem Kampfe mit Norfolk zugleich ihn treffen mußte, und das er in der That auch aufhebt, aber erst, nachdem er es durch die scheinbar gewissenhafte Wahrung all der heiligen Formen desselben profanirt hat —, also abgesehen selbst von diesem Mißbrauch des Gottesgerichts, das gerade ihm besonders heilig sein mußte: wie ehrlos erweist er sich in seinem Verhalten gegen Norfolk, dessen Preisgebung ihm dienen muß, von seinem Geheimen Rath die Verbannung Bolingbroke's zu erlangen! Wie niedrig, ja, gemein von Gefinnung, wenn er, mit seinen Schmeichlern um die Wette und selbst den Ton angehend in dem saubren Kreise, dem „hohen Hereford,“ seinem jetzt besiegten Gegner, noch in die Verbannung nachspottet! Wie herzlos selbst gegen Sterbende, gegen den treuen alten Gent!

Nimmt man dazu noch einerseits die Würde- und Sittenlosigkeit seines Privatlebens, die York Act 2, 2 so stark betont, anderseits seine absolute Gewissenlosigkeit als Regent, so hat man das Bild Richard's II., wie es Shakespeare in den beiden ersten Acten allmählich vor uns entfaltet, in seiner ganzen Häßlichkeit vor Augen. Was er Königliches an sich hat, das ist eine edel gebildete Persönlichkeit und eine äußerlich würdevolle Haltung, im Uebrigen ist er nach allen Seiten hin das gerade Gegentheil von dem, was er persönlich und als Fürst, zumal als König von Gottes Gnaden, sein sollte, und gerade sein edles Aeußere läßt den Mißklang seiner sittlichen Verkommenheit nur noch schärfer hervortreten.

So also schildert Shakespeare den Menschen Richard und nun erinnere man sich, daß sich eben dieser Mensch nach seiner Darstellung noch fort und fort in gutem Glauben und vollem Ernst als „des Herrn auserwählten Stellvertreter“ und als „seinen Richard“ betrachtet. Man bedenke ferner, daß er ihn zum Helden seines Dramas erhoben hat, ja, ihm unser tragisches Mitleid erringt — beiläufig ohne Frage die schwerste Aufgabe, die er oder irgend ein dramatischer Dichter je gelöst hat. Aber freilich: er entfühlt ihn auch noch wieder, er hebt nicht nur den Eindruck seiner sittlichen Gefunkenheit wieder auf, sondern „wälzt die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu,“ unter denen er geboren wurde, indem er ihn als Märtyrer des Prinzips erscheinen läßt, das er vertritt und das nicht er erst eingeführt hat in seinem Reiche, sondern das er schon in voller Geltung vorfand, als er den Thron bestieg, des Prinzips der Transscendenz, auf dem das in ihm verkörperte Königthum von Gottes Gnaden beruht. Dies Prinzip führt uns Shakespeare als „die Macht“ vor, „die sein Herz verführte.“ Und so läßt sich denn nun der große „Gedanke“, den er seiner Darstellung der sittlichen Entartung Richards zu Grunde gelegt hat, dahin aussprechen: Das auf die Transscendenz begründete Königthum entrückt seinen Träger der dem Menschen angewiesenen sittlichen

Lebenssphäre, es giebt ihn dem Wahne preis, daß er als Stellvertreter Gottes über die der Freiheit des Menschen gesetzten Schranken, insbesondere eben über die sittlichen, über die Dienstbarkeit der Pflicht, ein für alle Male hinausgehoben sei, und es zerstört dadurch in seinem Innern die Wurzel aller sittlichen Entwicklung des Menschen, es macht schon das Erwachen, geschweige denn den vollen Durchbruch des Verantwortlichkeitsbewußtseins in ihm zur Unmöglichkeit.

Wie tief Shakespeare mit diesem Gedanken, in dem der eigentliche Kern seiner Kritik des transcendenten Königthums von Gottes Gnaden zu Tage tritt, in das innerste Wesen desselben eingedrungen ist, dafür hat die Geschichte der folgenden Jahrhunderte selbst den Beweis geliefert. Schon das Schicksal, das sich der „König-Martyrer“ seines eignen Volkes, Karl I., nur ein Menschenalter nach des Dichters Tode durch seine, der seines Richard in allem Wesentlichen gleiche Auffassung des über alle, auch die sittlichen Schranken hinausgehobenen idealen Charakters der königlichen Würde selbst bereitete, ist wenigstens in den Grundzügen in unfrem Drama vorgebildet. Der unglückliche König selbst hat es bekanntlich, wie kein Geringerer als der Freund und Secretair seines großen Gegners, Cromwell, Milton, bezeugt, der dieses Stück den *closest companion of the solitudes of Charles I.* nennt, der es also als die tägliche Lectüre bezeichnet, aus der dieser Trost und Erhebung schöpfte, — Karl I. selbst, sage ich, hat sein Schicksal in dem Werke Shakespeares vorgezeichnet gefunden. Und nicht anders verhält es sich mit dem Entwicklungsgang des auf derselben Auffassung des Prinzips der Transcendenz beruhenden Königthums in den großen Monarchien des Continents, besonders in den romanischen Staaten. So Großes dasselbe, und keineswegs allein auf dem politischen Gebiet, hier auch zu Wege brachte oder schuf, es ist doch — man denke an den Roi Soleil, Ludwig XIV. und dessen Nachfolger — an der Richtung des Staats und, was an ihnen noch besonders anschaulich hervortritt, an der sittlichen

Fäulniß zu Schanden geworden, der seine Träger, genau wie Shakespeare's Richard II., deshalb verfielen und nach seiner Darstellung verfallen mußten, weil sie, wie dieser, Ernst machten mit dem unmittelbar göttlichen Ursprung und Charakter desselben; es ist an sich selbst gescheitert und schließlich in dem furchtbaren weltgeschichtlichen Drama der französischen Revolution entgültig zu Grunde gegangen, obschon es ja noch nach derselben Miene machte, von den Todten auferstehen zu wollen, ja, bis in unsre Zeit hinein, gleichsam als Gespenst, als revenant des mittelalterlichen Geistes,¹⁾ aus dem es stammt, hie und da noch umgeht.

Noch einen wesentlichen Zug der Darstellung Shakespeare's habe ich zu erwähnen, der wieder schlagend zeigt, wie bewunderungswürdig klar er sich gewesen ist nicht nur über das transcendente Prinzip selbst und den diesem zu Grunde liegenden innern Widerspruch, sondern auch über die ihm hier gestellte Aufgabe, diesen Widerspruch herauszukehren und zu ergreifender dramatischer Wirkung zu bringen: er läßt König Richard selbst schließlich noch zur Erkenntniß der Unhaltbarkeit dieses Prinzips und damit auch des Königthums gelangen, zu dessen Märtyrer er sich gemacht hat. König Richard kommt im Gefängniß dahin, nicht nur die Macht, sondern auch die Berechtigung der Welt und der Forderungen, die diese an den

¹⁾ Selbstverständlich nicht des mittelalterlichen Königthums, das ja ein feudales war. Daß Shakespeare uns nicht, wie z. B. Vischer behauptet, und zwar auch nicht in dem älteren Cyclus, den Untergang des mittelalterlichen Feudalstaats vorführt, braucht wirklich nicht erst bewiesen zu werden; nirgends tritt uns in beiden Cyclen auch nur eine Spur dieses Staates und des ihn repräsentirenden Königthums entgegen. Nicht minder sicher aber ist, daß das Königthum seines Richard's II., ebenso wie das historische der Neuzeit, nur als das Erzeugniß des mittelalterlichen transcendenteu Geistes betrachtet werden kann, der sich beim Beginn derselben in dem Legitimitätsprinzip, dieser Quelle und Grundlage des mit ihr auf tretenden, dem Mittelalter fremden Königthums von Gottes Gnaden, neue Geltung errang.

Menschen stellt, anzuerkennen. — Man erinnere sich der „ehrgeizigen“ Gedanken, die hier neben der „besseren Art“, den Gedanken an göttliche Dinge, in ihm auftauchen. Sie „spinnen“, sagt er, „unglaubliche Wunder“, wie das, „mit seinen schwachen Nägeln sich einen Weg zu reißen durch die Kieselrippen der harten Welt hier, diese Kerkermauern“ — sie scheitern an der Macht der Wirklichkeit, an der Ohnmacht des Menschen, die realen Schranken seiner Freiheit zu durchbrechen. Aber auch sittliche Schranken setzt ihr die Welt, in der er lebt, Schranken, die er zwar durchbrechen kann, nicht aber ungestraft. Das erkennt Richard, als er sich an den Dissonanzen der Musik, die sein treuer Stallknecht ihm bringt, bewußt wird, welchen Werth die Harmonie hat: „Wie sauer wird die sonst so süße Musik, wenn die Zeit und das Verhältniß nicht geachtet wird!“ ruft er aus und fährt dann fort: „So ist's mit der Musik des Menschenlebens.“ Auch dieses soll Musik sein, das Leben des Menschen, sein Handeln, wie sein Empfinden und Denken, soll in Harmonie stehen mit der Stellung, die er im Leben einnimmt, mit der inneren Bedeutung derselben, den Forderungen, die sie an ihn stellt. Das ist der Sinn der Anklage, die Shakespeare ihn hier gegen sich selbst erheben läßt, daß er mit seinem zarten Ohr für die Dissonanz in der Musik kein Ohr gehabt habe, die Dissonanz in seinem Leben zu hören, die in der Zerstörung des „Zusammenklangs (concord) seiner Königswürde und seiner Zeit“ liegende Dissonanz. Und dazu nehme man nun noch die ihm ebenfalls hier aufgehende Erkenntniß, daß er es sich selber zuzuschreiben habe, wenn er zu einer nicht nur so elenden, sondern so verächtlichen Existenz herabgesunken sei. Spricht er dort die Anerkennung der Pflichten des Menschen gegen die Welt aus, so hier die derjenigen gegen das eigne Selbst, gegen die sittliche Würde des Menschen. Daß Shakespeare damit sein Heraustreten aus der transcendenten Weltanschauung als innerlich bereits vollzogen hinstellt, leuchtet von selbst ein, und so kann es denn nicht Wunder nehmen, daß er ihn schließlich auch thatsächlich mit ihr brechen läßt. Wirklich

hören wir ihn ja sich förmlich losfagen von der „Gebuld“, der passiven Ergebung in sein Schicksal, zu der er sich in seiner Treue gegen seinen alten Glauben selbst verurtheilt hatte. Mit dem Ausruf: „Gebuld ist schaal und ich bin ihrer müde“ nimmt der einst so fügsame und jeder Mannheit bare König den Kampf auf, in dem er fällt. Er kämpft nicht um sein Leben, sondern um seine Mannesehre, seine sittliche Würde, deren neue Kränkung er sterbend rächt. So scharf hat Shakespeare die große geschichtsphilosophische Frage, vor deren Lösung er sich hier gestellt sah, erfaßt und so klar tritt es uns aus der doch rein künstlerischen Form seiner Darstellung entgegen, daß er in der That, wie in dem Sturz seines Helden die innere Unhaltbarkeit, so in dessen Ende die Ueberwindung des Prinzips der Transscendenz, aus dem das von ihm vertretene Königthum entsprungen war, zur Anschauung bringen wollte.

Es bleibt mir jetzt noch, die Stellung, die er Bolingbroke in unserm Drama zu diesem Prinzip geliehen hat, möglichst scharf zu bestimmen. Daß zuerst der spätere Begründer des neuen Königthums und der neuen Zeit überhaupt thatsächlich nicht mehr unter der Macht desselben steht, dafür zeugt gleich sein erstes Auftreten in dem Stücke. Welchen Zweck er mit seiner Klage gegen Norfolk verfolgt, wissen wir bereits; derselbe tritt uns deutlich in der fast ausdrücklichen Bezeichnung des Königs als des Vollmachtgebers Norfolk's zu dem Morde Gloster's und in der geradezu herausfordernden Haltung entgegen, die er ihm gegenüber anzunehmen wagt. Nicht nur, daß er, wie wir sahen, sich als den berufenen Rächer Gloster's förmlich proclamirt: er wirft sich auch zum Richter über alle Verbrechen gegen den Staat auf, die in den letzten achtzehn Jahren, d. h. so lange Richard König ist, „im Lande eronnen und angestiftet worden sind“ und die er ebenfalls Norfolk aufbürdet — kurz, er scheut sich hier schon nicht, in die eigensten Rechte und Machtbefugnisse des Königs einzugreifen, er schiebt ihn gewisser Maßen schon bei Seite und setzt sich an seine Stelle: nicht König Richard, sondern Heinrich Bolingbroke ist der Vertreter des Staats, das

Richteramt wenigstens nimmt er für sich in Anspruch. Was Andreß aber kann dieses jede Rücksicht gegen den König offenbar geflissentlich aus den Augen setzende Auftreten bedeuten sollen, als eine fast mit Händen zu greifende Kriegserklärung gegen denselben? Es ist in der That, wie ich oben sagte, der erste Anlauf des späteren Usurpators zu seinem Ziel, und so voll Zuversicht ist er auf den Erfolg desselben, daß er eben deshalb kaum noch ein Hehl aus seiner wahren Absicht, am wenigsten aus seiner Gesinnung gegen den König macht. Im Gegentheil er will, daß man sie erkenne, das Land soll wissen, daß es dieser Mißregierung gegenüber endlich wieder einen Vorkämpfer seiner höchsten Interessen gefunden hat.

Das also ist der Sinn und Zweck des Auftretens Bolingbroke's in der Eingangscene, der Klage, die er hier gegen Norfolk erhebt. Und nun erinnere man sich, wie er diese begründet. Sie lautet auf Hochverrath am Könige, und er betheuert unter Anrufung des Himmels, daß er sie nur erhebe, „aus frommer Unterthanenliebe“ (in the devotion of a subject's love), aus Sorge für die „theure Sicherheit“ seines königlichen Herrn. Die Wahrheit dieser Aussage ist er bereit, mit seinem Leben zu vertreten, und nicht nur mit seinem Leben, „meine Seele,“ sagt er, „soll im Himmel Rede für sie stehen.“ Er appellirt ferner, um sie als wahr zu erweisen, an den gerichtlichen Zweikampf und die Bedeutung dieses Kampfes liegt darin, daß er ein Appell an Gott ist, wie durch directe Offenbarung eben die Wahrheit an den Tag zu bringen. Es ist ein Kampf, der nur da einen Sinn hat, wo es noch Ernst ist mit dem Glauben an den über- und außermweltlichen Gott, an dessen unmittlbares, wunderthätiges Eingreifen in die Geschehnisse der Menschen. Man sieht, wie wenig davon die Rede sein kann, daß dieser Glaube noch irgend welche Macht über Bolingbroke übte. So frei steht er über demselben, ebenso wie über der Ehrfurcht vor der Heiligkeit des aus ihm entsprungenen Königthums, daß er sich beider ohne alle innere Scrupel als Schutzwahren bedienen kann, durch die gedeckt er seinen Zweck sicher

erreichen zu können hofft, und nicht nur als Schutzmehren, sondern zugleich als Mittel zu diesem Zweck selber. So schon hier, denn eben der Glaube der Menschen an den in dem Ausgang des Kampfes sich ankündigenden eignen Richterspruch Gottes soll ihm den Weg bahnen zur Entthronung des Königs, und so dann weiterhin durch das ganze Stück hindurch. Man denke nur z. B. an die tiefe Ehrerbietung, die er — Act 2, 2 — bei seiner eigenmächtigen Rückkehr aus der Verbannung schon dem Stellvertreter des Königs, dem Herzog von York, erweist; an den ehrfurchtsvollen Gruß ferner, den er — Act 3, 4 — dem schon gänzlich machtlosen König durch Northumberland entgegen sendet: „Heinrich Bolingbroke küßt König Richard's Hand auf beiden Knien,“ dann an den Empfang, den er ihn noch in dem Augenblick bereitet, wo er im Begriff steht, ihn als seinen Gefangnen im Triumph nach London zu führen, endlich und besonders an die Taktik, die er in der großen Parlamentsscene des vierten Acts befolgt, sich von dem König selbst unter dem Schein, als geschehe es freiwillig, zum Erben seiner Krone ernennen zu lassen. Hier ist es der noch keineswegs ganz erloschene Glaube an die Autorität desselben als Stellvertreter Gottes, den er als Mittel für seinen Zweck verwendet: er will dem Volke in demselben Sinn als König von Gottes Gnaden gelten, wie es Richard bis dahin gewesen ist. Und auch dieses Spiel mit dem religiösen Glauben, in dem das Königthum Richard's wurzelte, führt er noch wieder völlig scrupellos durch: Beweis genug, daß er sich wenigstens thatsächlich von diesem Glauben, wie überhaupt von allem religiös Heiligem vollständig emancipirt hat. Selbst die Heiligkeit des Eides ist ihm, wie sein feierlicher Schwur beweist, daß er nur aus „frommer Unterthanenliebe“ gegen Norfolk klage, ein leeres Wort.

Auch geistig aber steht er schon frei über dem Prinzip der Transscendenz; er ist sich der Unhaltbarkeit der aus demselben erwachsenen Lebensanschauung schon bewußt oder vielmehr, wie König Richard am Schlusse seiner Laufbahn, so sehen wir ihn hier nach dem über ihn ausgesprochenen Verbannungsurtheil sich

ihrer bewußt werden. — Man vergegenwärtige sich den Schluß der großen dritten Scene des ersten Actes, die mit so großer Sorgfalt herausgearbeitete Schilderung des Abschieds Bolingbroke's von seinem Vater, die Shakespeare hier einfügt. Daß sie einen besonders glücklichen Abschluß dieser spannungsreichen Scene und damit des ersten Actes selbst bilde, wird man nicht behaupten wollen. Die Aufgabe, die dem Dichter in diesem Act gestellt war, war ein Mal: dem Zuschauer den Eindruck zu geben, daß Bolingbroke hier schon, und mit fast sicherer Aussicht auf Erfolg, auf den Sturz des Königs hinarbeitet, und dann: daß es diesem, wenn auch nur durch sein, den Bruch seines königlichen Wortes einschließendes Eingreifen in den gottesgerichtlichen Zweikampf und durch die Preisgebung seines Vorkämpfers in demselben, hier noch gelingt, den Angriff des späteren Usurpators siegreich abzuwehren. Diese Aufgabe aber hat er keineswegs vollständig gelöst; — man hat mit Recht gesagt, daß die Beziehungen des ersten Actes zum folgenden sehr wenig klar hervortreten —; sie war freilich auch kaum zu lösen, da beide Hauptvertreter der Handlung, der König ebensowohl wie Bolingbroke, ein verdecktes Spiel zu spielen haben. Um so näher lag es, sollte man meinen, uns Letzteren, nach dem vom König über ihn und Norfolk ausgesprochenen Verbannungsurtheil etwa in einem Monolog voll markiger, lebensvoller Züge erst in seinem Schmerz über das Scheitern aller seiner Pläne, auch seines Nachwerks, und dann nach mannhaft durchgerungenem innerem Kampf zu neuen Entschlüssen sich aufraffend zu zeigen. Das Drama als solches hätte durch einen in diesem Sinn gehaltenen Abschluß jener großen Scene sicherlich gewonnen. Hier aber zeigt sich nun ein Mal recht deutlich, was es mit dem nicht etwa nur von unsrem Rümelin, sondern auch und noch viel unversfrornen von Shakespeare's Landsmann, Edward Dowden,¹⁾ ver-

¹⁾ Es ist in der That seltsam, daß Dowden's Buch: „Shakespeare, sein Entwicklungsgang in seinen Werken“ bei uns und gerade in dem Shakespeare-Jahrbuch mit der größten Anerkennung begrüßt worden ist. Von wie niedrigem Standpunkt Dowden seinen großen

treten Gerede von dem „Theaterdichter“ Shakespeare auf sich hat, dem es in erster Linie bei Leibe nicht! um die künstlerische Wirkung, sondern um den Cassenerfolg zu thun gewesen sei. Wenn er dem ersten Act seines Stückes diesen oder einen ähnlichen dramatisch wirksamen Abschluß nicht gegeben hat, so ist es, weil für sein dichterisches Schaffen schließlich stets eben nicht der Bühneneffect, sondern sein letztes und tiefstes geistiges Interesse an dem Stoff, den er gestaltet, entscheidend ist, und das führte ihn hier dazu, dem Zuschauer noch vor dem Wiedereingreifen Bolingbroke's in den Gang der Handlung die volle Emanzipation desselben von der transcendenten Lebensanschauung klar vor Augen zu stellen.

Landmann auffaßt, dafür zeugt der Satz, den er — S. 122 der deutschen Uebersetzung seiner Schrift von Wihl. Wagner — an die Spitze seiner Besprechung der englischen Historien stellt: „Für ihn war die Kunst nicht das, was sie manchen Dichtern, Malern und Musikern gewesen ist, ein Gottesdienst, ein Hingeben des eignen Selbst, eine zugleich selige und pathetische Unterwerfung unter ein mächtigeres und edleres Wesen, sondern — und das gilt nun besonders von den Historien — ein Mittel, „seine eigne sittliche Natur aufzubauen, sich für die Führung seines Lebens zu kräftigen;“ das aber heißt ihm wieder: sich möglichst rasch die äußeren Mittel, die Geldmittel nämlich, zu schaffen, um dann „in den Gefilden und zwischen den Wäldern von Stratford nur sich selbst zu leben, ehe Alles zu Ende ging“ und „was er sich in der Welt erworben, mit Behagen zu genießen.“ Von diesem Standpunkt aus ordnet er dann die Historien in zwei Gruppen, in deren erster — König Johann, Richard II. und Heinrich VI. — er sich die Folgen der Charakterchwäche des Einzelnen vor Augen stellt, während „das feste Thema der zweiten — Heinrich IV., Heinrich V. und Richard III. die Frage bildet: „wie dabei, daß man sich zum praktischen Herrn der Welt zu machen sucht, Mißlingen herbeigeführt und Erfolg errungen wird.“

Den Vorwurf also, daß er die beiden Cycles unter Nichtachtung ihrer völlig feststehenden Entstehungszeit zu einem Ganzen zusammenzwingen, kann man ihm nicht machen, vielmehr reißt er sogar die einzelnen Theile, richtiger Glieder jedes derselben auseinander, dafür aber ist bei ihm nun selbstverständlich auch von der ihnen zu Grunde liegenden politischen oder geschichtlichen Anschauung des Dichters nicht die Rede; wenigstens hat dieselbe für ihn völlig nebensächliche Bedeutung.

Man fasse ein Mal die zu gutem Theil zu den prächtigsten Sentenzen zugespitzten, immer neuen und immer innigeren Mahnungen etwas schärfer in's Auge, durch die der edle alte Gent immer gleich vergeblich seinen Sohn über den Schmerz um seine Verbannung hinauszuhoben sich bemüht; sie variiren sämmtlich den einen Gedanken, daß der Mensch in seiner Phantasie eine Geisteskraft besitze, die ihm die Macht verleiht, sich über alles Leid des Lebens hinauszuschwingen, daß es eben nur gelte, sich dasselbe mit ihrer Hülfe als das gerade Gegentheil, als Glück und Freude, vorzuspiegeln, sich darüber hinwegzutäuschen, um wieder frei zu werden. Und dieser Gedanke, diese Anschauung des Lebens ist es nun, die Bolingbroke mit größter Entschiedenheit abweist. Er will sich nicht von trügerischen Illusionen leiten lassen, vielmehr will er die Uebel des Lebens ernst genommen wissen, ihnen muthig in's Auge schauen und sie innerlich, durch Aufbietung seiner sittlichen Kraft, überwinden; er stützt sich auf sein Selbstbewußtsein: „Eins rühm' ich stolz, wie Aecht und Wann auch drohn: ich bin und bleibe Englands echter Sohn“ — in diesen Aufruf faßt er am Schluß der Scene die Anschauung des Lebens zusammen, in der er seinen innern Halt wiederfindet. Und nun erinnere man sich, daß die Phantasie, deren Macht er hier so entschieden die Anerkennung versagt, als das idealistische Prinzip im Menschengeniste zugleich das Prinzip der idealistischen Periode der neueren Geschichte, daß sie die Grundmacht im Geist der mittelalterlichen Menschheit ist, die dieser die tiefe Kluft zwischen dem ihr noch als rein materiell geltenden Dasein des Diesseits und dessen Noth einerseits und andererseits dem rein geistigen Leben und der Seligkeit des Jeneseits überbrückt, und daß sie dazu noch die gestaltende Kraft aller äußern Lebensformen dieser großen geschichtlichen Periode ist. Man sieht, der Gedanke, dem Shakespeare mit jenem nichts weniger als dramatisch wirksamen Abschluß des ersten Act's Ausdruck geben wollte, tritt klar heraus, wenn man auch allerdings nicht wird sagen dürfen, daß er auch für den gewöhnlichen Zuschauer unmittelbar

verständlich sei; das ist er kaum für den Höchstgebildeten. Er ist eben ein Ausfluß der großen geschichtsphilosophischen Frage, die den Dichter hier beschäftigt und die wir ihn schon in seiner Darstellung des letzten Stadiums des Entwicklungsganges seines Richard's II. mit so bewunderungswürdiger Klarheit lösen sahen, des Prozesses des Heraustretens der Menschheit aus der auf der Transscendenz beruhenden mittelalterlichen Weltanschauung und des Durchbruchs des in der Immanenz wurzelnden Geistes der neuen Zeit in ihrem Bewußtsein. Sich die ihm aufgegangne Lösung dieses großen geschichtlichen Problems zuerst an dem späteren Begründer der neuen Zeit, eben an Bolingbroke, und zwar schon, wo er diesen sein erstes ernstes Erlebnis durchkämpfen läßt, vor Augen zu stellen, das war das Ziel, dem er hier zustrebte, und dieses Ziel hat er erreicht. Wie in seiner Darstellung König Richard, der Repräsentant des transcendenten Prinzips, dadurch zur Erkenntniß der Unhaltbarkeit desselben gelangt, daß er sich durch das eigne Erleben der durch keine Vor Spiegelungen der Phantasie zu überwindenden Macht der Wirklichkeit, der Unverletzlichkeit der materiellen nicht nur, sondern auch der sittlichen Schranken bewußt wird, die sie der Freiheit des Menschen setzt, so hier Bolingbroke. Die Verläugnung zuerst der Macht, dann aber auch der Berechtigung der wirklichen Welt, der Pflichten, die dem Menschen ihr gegenüber obliegen, — sie ist es, an der Shakespeare und an der ja auch die Geschichte selbst das Prinzip der Transscendenz scheitern läßt. Daß König Richard schließlich auch die Pflichten des Menschen gegen die Welt anerkennt, haben wir gesehen, für Bolingbroke aber ist eben das charakteristisch, daß er, wenn auch zunächst noch allein auf den unmittelbaren Antrieb seines Innern, schon von ihrer Anerkennung ausgeht.

In der That zeugt dafür gleich sein Auftreten als Rächer Gloster's in der Eingangscene. So großen Antheil auch sein Ehrgeiz an demselben hat: es ist ihm doch Ernst mit seiner sittlichen Empörung über den Mord, er beweist es, indem er sein Leben einsetzt für seine Sache. Und auch das zeugt noch dafür,

daß er, als er dann zur Macht gelangt ist, es sein Erstes sein läßt, den Mörder ausfindig zu machen, um ihn zur Rechenschaft zu ziehen und so das furchtbare Verbrechen noch zu sühnen. Dazu nehme man dann seine Milde nicht nur gegen seinen Vetter Aumerle, sondern auch gegen den, wie dieser, des Hochverraths an ihm überwiesenen Bischof von Carlisle, in dem er mitten durch seine Feindschaft gegen ihn hindurch „Funken hoher Ehre“ gesehen hat; hier zeigt er, daß er in der That berufen ist zum Herrscher: er ist frei von sich — die Voraussetzung und Bedingung des Hauptcharakterzuges eines solchen, der Gerechtigkeit. Wenn also auch, wie wir oben sahen, das religiös Heilige für ihn nicht mehr existirt, menschlich Heiliges giebt es doch noch für ihn.

Heinrich IV.

Erster Theil.

Dieser zweite Theil des Cyclus führt uns das erste der drei Stadien in der Entwicklung des neuen Königthums vor Augen, das, wie gesagt, Shakespeare's eignes Ideal desselben bildet und das er schließlich noch wieder zu einem seinen Namen mit Recht tragenden Königthum von Gottes Gnaden werden läßt. — Bolingbroke hat den Thron unter Zustimmung des Parlaments als rechtmäßiger Erbe und legitimer Nachfolger Richard's bestiegen: er steht äußerlich wirklich als König von Gottes Gnaden da — wie aber steht es in Wahrheit um den heiligen Charakter dieses Königthums? Eine neue sittliche Grundlage hat es nicht gewonnen, denn man hat es keineswegs etwa, in offnem Gegensatz zu dem religiös-heiligen Recht Richard's, auf das in sittlichem Sinn heilige Recht der großen Allen gemeinsamen Interessen des Staats begründet, durch deren vollständige Verläugnung seitens Richard's der Aufstand hervorgerufen worden war — daß diese in Gegensatz zu den religiösen überhaupt berechtigt, daß sie vollends in sich heilig sein sollten, davon hat man noch kein Bewußtsein,

auch Bolingbroke selber nicht —, sondern man hat es begründet auf die freiwillige Abdankung König Richard's zu Gunsten Bolingbroke's. Nun war ja diese allerdings nichts weniger als das Werk eines äußeren Zwanges, sondern wirklich, ebenso wie die Uebertragung der Krone auf den Usurpator, einem völlig freien Willensact des Königs entsprungen. Wie es aber dennoch um das Recht Bolingbroke's steht, den Thron als sein Erbe und König von Gottes Gnaden zu besteigen, dafür genügt es an das Verdammungsurtheil zu erinnern, das Shakespeare den gestürzten König eben in dem Augenblick seiner freiwilligen Abdankung und im Namen des seinem Königthum von Gottes Gnaden zu Grunde liegenden Prinzips über alle die „Judasse“ aussprechen läßt, deren Verrath ihn zu ihr getrieben hat. Man sieht, nach seiner Darstellung ist Bolingbroke König geworden nur durch eine völlig bewußte und offenkundige Lüge, durch eine Lüge noch dazu, zu der er und mit ihm das Parlament das religiös Heilige mißbraucht hat — es fehlt also seinem Thron nicht nur, wie die sittliche, so die religiöse Grundlage, sondern letztere hat er sogar selbst in Verein mit dem Parlament vollständig zerstört. Und dazu kommt nun noch Eins: er ist noch nicht einmal König im vollen Sinne des Worts, denn er hat Verpflichtungen gegen seine Genossen bei Richard's Sturz, sie sind es, die ihn auf den Thron erhoben haben, er ist also abhängig von ihnen und muß sich daher die erste und Grundbedingung der königlichen Stellung, eben die Unabhängigkeit der Krone, noch erst selber schaffen. So bestimmt Shakespeare die Lage des neuen Königs und von ihr aus läßt er ihn nun in stufenweisem Fortschritt dahin gelangen, dem Königthum eine neue, eine im Geiste des Volkes, in dem diesem immanenten Gottesgeiste, wurzelnde sittliche Grundlage zu geben. Diese dann zur religiös-sittlichen zu gestalten und so das herzustellen, was ihm persönlich als das allein wahre Königthum von Gottes Gnaden gilt, das bleibt in seiner Darstellung dem Sohn des Usurpators, Heinrich V., vorbehalten.

Zuerst also die Begründung der Unabhängigkeit der Krone. Sie bildet das Ziel der Handlung des ersten Theils Heinrich's IV., mit dessen Erreichung nach der Darstellung des Dichters auch schon die erste sittliche Grundlage für das neue Königthum gewonnen ist. — Er führt uns hier das Streben des Usurpators vor, sich seiner bisherigen Genossen zu entledigen, deren Ansprüche und Uebergriffe er als unvereinbar mit der Würde seiner königlichen Stellung erkannt hat. Bolingbroke ist keineswegs ein Mensch, dem das Gefühl der Dankbarkeit oder der persönlichen Anhänglichkeit völlig abginge. Im Gegentheil, er ist, wie uns das folgende Drama ihn uns zeigt, voll warmer Freundschaft für Northumberland, und was Percy angeht, so schätzt und bewundert er ihn nicht nur, sondern er liebt ihn; Shakespeare läßt ihn das schon in diesem Theil des Cyclus und mit offenbarer Innigkeit aussprechen. Aber er ist vor Allem eine Herrschernatur und dazu ein Mann, der, wie Richard II., von einer bestimmten Auffassung der königlichen Würde ausgeht, auf die er, so wenig wie dieser verzichten kann. Er muß König sein im vollen Sinne des Wortes; er aber sieht nun das Wesen der königlichen Würde nicht, wie dieser, in irgend etwas spezifisch Idealem, wie es ihr vorausgesetzter unmittelbar göttlicher Charakter ist, sondern in dem ganz realen Moment der Herrschermacht und Herrscherstellung und diese fordert in erster Linie die absolute Unabhängigkeit der Krone. Sie zu erringen, ist er daher gleich bei Beginn des Stücks selbst auf die Gefahr hin entschlossen, daß er es zum offenen Bruch mit seinen Freunden treiben müßte und da ist es nun von hohem Interesse, zu verfolgen, wie Shakespeare ihn verfahren läßt, um sich für den Fall des wirklichen Eintritts dieser Gefahr, die nothwendig zum Bürgerkrieg führen müßte, einen sicheren Rückhalt zu schaffen.

Ich schicke voraus, daß er ihn durchweg als eine realistische Natur schildert; er zeigt ihn uns von Anfang an als einen Mann, der gewohnt ist, mit den realen Factoren zu rechnen, an die das Gelingen seiner Unternehmungen geknüpft ist, und

der nicht nur nicht leicht einen derselben außer Acht läßt, sondern auch, um ihr Wirken mit möglichster Sicherheit beherrschen zu können, sich stets die rascheste und sicherste Kunde von Allem, was in seinem Reiche vorgeht, zu verschaffen weiß; er ist immer schneller und vollständiger unterrichtet, als seine Räthe. Der Dichter leiht ihm ferner einen klaren und weit vorschauenden praktischen Blick und eine tief eindringende Kenntniß des menschlichen Herzens, allseitige Erwägung seiner Pläne und sorgfältige Berechnung seiner materiellen Kräfte, endlich Energie und Raschheit des Entschlusses ebenso wie des Handelns, insbesondere auch die höchste Schnelligkeit in der Ausführung seiner kriegerischen Unternehmungen. So das allgemeine geistige Bild des neuen Königs, wie er es nach und nach vor uns entfaltet. Man sieht, es ist eine Natur, die in der That ganz realistisch organisiert ist und der gerade die erforderlichen geistigen Mittel zur Verfügung stehen, um die materielle Macht der Krone mit sicherer Aussicht auf Erfolg für ihre Zwecke zu verwerthen.

Gleichwohl läßt ihn Shakespeare seinen eigentlichen Rückhalt weder in den Hülfsmitteln seines Geistes, noch in denen seiner Stellung suchen, sondern in einem dritten, doch wieder der idealen Sphäre angehörigen Moment, das hier an die Stelle der unmittelbaren Ehrfurcht vor der königlichen Würde tritt und in dem sich nun auch schon die erste sittliche Grundlage ankündigt, auf die er ihn, wie oben gesagt, das neue Königthum begründen läßt — in der freien Anerkennung seines persönlichen Werthes durch die Menschen, nämlich durch die Stimme des Volkes, die öffentliche Meinung. Der Usurpator Bolingbroke stützt sich auf die Macht der öffentlichen Meinung; er will seinem zunächst noch ganz in der Luft schwebenden Thron eine feste, in einer ihrem Ursprung nach realen, objectiven Macht, dem Geiste seines Volkes, wurzelnde Grundlage geben und er sucht, seinen Zweck dadurch zu erreichen, daß er die öffentliche Meinung nöthigt, in ihm — zuerst allerdings den durch König Richard selbst eingesetzten legitimen, — dann aber auch den durch seine Persönlichkeit, durch sein echt

königliches Wesen und Walten innerlich zum Thron berufenen Fürsten zu sehen.

Dieses Streben hat ihn schon geleitet, als er zuerst den Plan faßte, die durch die Mißregierung König Richard's hervorgerufene allgemeine Unzufriedenheit für sich auszubeuten, um den König zu stürzen und sich an dessen Stelle zu setzen, und mit wie klarem Bewußtsein er dies Streben verfolgt hat, zugleich aber auch, wie tief seine Einsicht in die Macht der öffentlichen Meinung ist, dafür bietet uns seine Unterredung mit dem Prinzen Heinrich — Act 3, 2 unsres Dramas —, deren eigentliches Thema eben deren Macht sowie sein Streben bildet, sich dieselbe dienstbar zu machen, ein ebenso interessantes wie bereedtes Zeugniß. Daß sein Sohn das Urtheil der öffentlichen Meinung bisher so gänzlich aus den Augen gesetzt hat, das ist es, was den König, der keine Ahnung davon hat, welchen Zweck der Prinz mit seinem „wilben Treiben“ erreichen will, beunruhigt, und das veranlaßt ihn, diesen mit solcher Wärme auf die Gefahr hinzuweisen, die er damit auf sich herabziehe. Er stellt ihm seinen sicheren Sturz in Aussicht und er begründet seine Prophezeiung durch den Sturz Richard's und seine eigne Erhebung, die er beide direct auf die Macht der öffentlichen Meinung zurückführt. Er spricht es ausdrücklich aus, daß ihm „die Meinung zur Krone geholfen“, ebenso wie Richard jeden Rückhalt verloren habe, weil er sich ihr verächtlich machte, und wie jetzt Percy sein Ansehn und seine Macht dem Glanz verdanke, mit dem er sie gezwungen habe seinen Namen zu umgeben. Wie weit bei König Heinrich die Werthschätzung der öffentlichen Meinung geht, das beweist noch insbesondere seine fast naive Schilderung der Künste, die er angewandt hat, um sie nicht nur für sich zu gewinnen, sondern sie seinen Zwecken dienstbar zu machen. In der That läßt ihn Shakespeare hier selbst den eigentlichen Grundzug seines Charakters darlegen. Gervinus hat recht gesehen — man freut sich, ihm auch als Shakespeareforscher ein Mal Anerkennung zollen zu können —, wenn er in ihm den Typus der großen politischen Schauspieler erkannte, deren

uns noch unser eignes Jahrhundert mehr als einen vor Augen gestellt hat. Shakespeare aber deckt nun hier das Gesetz auf, an das ebenso das Auftreten dieser historischen Charaktere, wie ihr Verfahren gebunden ist. Das Bedürfnis, einen Halt zu finden, da, wo der Halt des öffentlichen Rechts oder der des eignen sittlichen Bewußtseins fehlt, das ist es, was die Machthaber zwingt, zu Schauspielern zu werden, und das verweist sie zugleich an die öffentliche Meinung, die, als Stimme des Volks immerhin, wie das Recht, eine objective Macht ist und die ihnen daher in Ermangelung eines andern, festeren Halts mit Recht als Halt erscheint. Sie aber bestimmt dann auch die Natur ihrer Künste. Hier tritt wieder die Tiefe des Shakespeareschen Geistes anschaulich zu Tage. Er knüpft das Geheimniß, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, an das dem Menschengenosse eingeborne ideale Bedürfnis, das, wie die Einzelnen, so auch die Völker beherrscht, und er leiht seinem König Heinrich sowohl die Erkenntniß dieses Grundzugs des menschlichen Wesens, als auch die Fähigkeit, ihn für seine Zwecke auszubeuten. Daß er beide schon bewährt hat, als es noch galt, sich den Weg zum Thron zu bahnen, ist bereits gesagt. Da hat er sich nach seiner eignen Schilderung dem Volke als einen Fürsten nach dessen Herzen hingestellt, als das Ideal eines Herrschers, ebenso würdevoll wie leutfelig herablassend, vor Allem aber als ein Wesen höherer Art, das bei aller Theilnahme für das Wohl und Wehe der gewöhnlichen Menschen doch keine Gemeinschaft hat mit ihrem Thun und Treiben, das ihren Sorgen und ihrer Noth ebenso wie ihrer Jagd nach Lust und Genuß ein für alle Mal enthoben ist. Und diese Haltung hat er dann auch als König bewahrt, er hat es erreicht, bei jedem öffentlichen Auftreten sich ein „außerordentlich Betrachten“ zu sichern, „wie's sonnengleiche Majestät umgiebt,“ und er übt nun seine Künste weiter, er greift auch da zu der Rolle des Schauspielers, als es gilt, der Krone die ihr gebührende Unabhängigkeit zu sichern. Auf dies Motiv hat Shakespeare die ganze Entwicklung der Handlung und schon den Bruch mit seinen Freunden begründet.

Nach seiner Darstellung ist er schon von Anfang an entschlossen, mit seinen alten Freunden zu brechen, und zwar sind es zwei kurz vor Beginn des Stückes eingetretene Ereignisse, die ihn zu dem Entschluß getrieben haben: die Gefangennahme des von Richard II. zu seinem „nächsten Erben“ eingesetzten¹⁾ Mortimer durch Glendower und der glänzende Sieg des jungen Percy über den Schotten Douglas. So erwünscht dem Könige die erstere sein mußte, da sie ihn von einem Menschen befreit, der ihm als Prätendent immer ein Mal gefährlich werden konnte, so kann er doch, so lange er mit Northumberland und dessen ganzem Hause auf dem alten Fuße steht, nicht daran denken, ihn seinem Schicksal zu überlassen, denn Mortimer ist Percy's Schwager.²⁾ Und vollends unmöglich macht es ihm der Sieg, den dieser eben über den gefürchteten Schotten davon getragen hat, den „großen“ Douglas, wie er ihn Act 3, 2 selber nennt. Diese Waffenthat legt ihm noch überdies nicht nur wieder neue Verpflichtungen gegen seine bisherigen Freunde auf und steigert damit wieder seine Abhängigkeit von ihnen: sie erhöht auch nothwendig das stolze Selbstbewußtsein ebenso wie die Ansprüche des so schon wenig fügsamen jungen Helden und giebt demselben ein Ansehen und eine Machtstellung, die ihm für seine eigne königliche Autorität als um so gefährlicher erscheinen muß, da er nicht einmal das Recht des legitimen Herrschers für sich hat. Noch Eines kommt hinzu, was ihm jedes neue Anwachsen des Ansehens Percy's als bedenklich erscheinen läßt: hinter ihm steht sein Oheim Worcester, der ihm — dem König — „feindlich

¹⁾ Shakespeare hat diese Holinshed entlehnte Thatfache in Richard II. nicht erwähnt. Man sieht leicht, daß sie dort für seine Intention ebenso störend gewesen wäre, wie sie dieselbe hier wirksam unterstützt.

²⁾ Es gab zwei Mortimer und historisch ist nicht der Prätendent der Schwager Percy's, sondern der Andre; Percy's Gattin war die Tante des Prätendenten. Daß Shakespeare's Darstellung sehr wohl, statt auf Verwechslung, wie seine Interpreten meist annehmen, auf künstlerischer Absicht beruhen kann, da er eine möglichst nahe Beziehung Percy's zu Mortimer brauchte, leuchtet ein.

ist unter jeglichem Aspect“¹⁾ und von dem er sicher annehmen kann, daß er längst schon darauf sinnt, sich des Beistands seines Neffen zu versichern, um seine geheimen Pläne gegen ihn zur Ausführung zu bringen. Kurz, der ruhmvolle Sieg Percy's macht seine Stellung seiner Meinung nach geradezu unhaltbar, und das heißt bei seiner Klarheit und Willensenergie: er muß es zu dem Bruch mit ihm und den Seinigen treiben, um sie, falls sie sich ihm nicht noch im letzten Augenblick freiwillig und bedingungslos unterwerfen, in offenem Kampfe zu vernichten. Ja, er hat diese Nothwendigkeit nach Shakespeare's Darstellung schon erkannt, als er sich nur erst die Möglichkeit vor Augen stellte, daß Percy in dem Kampf mit Douglas siegen werde, und hat demgemäß schon vor der Schlacht sich eine Handhabe gegen ihn zu schaffen gesucht. Wenn nach dem ihm zugegangenen Bericht seines Unterhändlers mit Percy dieser sich geweigert hat, die Gefangenen auszuliefern, die er in der Schlacht gemacht, so ist das das Werk und zugleich der erste Erfolg seiner Politik ihm und den Seinigen gegenüber, er hat ihn nach einem fein berechneten, auf das leidenschaftliche Temperament des jungen Helden gebauten Plan in den Ungehorsam gegen sein Gebot förmlich hineingetrieben, und er hat nun auch nicht gezögert, diesen Erfolg für sich auszubenten: er hat Percy „zur Rechenschaft“ vor sich beschieden. All das fällt noch vor Beginn des Stückes, ja, auch die Forderung, die Percy — nach Shakespeare's Darstellung — nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Anstiften Worcester's nachträglich noch gestellt, vielmehr die Bedingung, unter der er sich doch noch bereit erklärt hat, die Gefangenen auszuliefern, der Loslauf Mortimer's nämlich aus der Gefangenschaft bei Glendower, ist dem König schon bekannt; sie ist es, auf die Shakespeare ihn mit den Worten hindeuten läßt, mit denen er seine Rätze am Schluß der Scene zu schleuniger Rückkehr zu ihm antreiben läßt: „denn mehr noch ist zu sagen und zu thun, als ich, so lang' mein Zorn anhält,

¹⁾ Worte Westmoreland's gleich in der Eingangsscene.

zu besprechen für rathsam halte,¹⁾ und wir wissen ja bereits, daß, bei der politischen Bedeutung, die Mortimer's Prätendentenstellung für ihn als Usurpator möglicher Weise noch gewinnen kann, gerade diese Forderung ihn in seinem ein Mal gefaßten Entschluß nur bestärken konnte.

Nun sehe man, wie Shakespeare ihn gleich von Anfang an als politischen Schauspieler vor uns treten läßt. Und zwar zuerst selbst seinen eignen Berathern gegenüber. Er weiß, daß er auf die Erfüllung seines lang gehegten Lieblingswunsches, den Zug in's heilige Land zu unternehmen, verzichten muß, und er erscheint vor ihnen „mit Christi heiligem Kreuz gezeichnet“ und kündigt ihnen an, daß er zu diesem Zug „sofort ein Heer von Englischen ausheben“ werde. Er ist sich hier schon völlig klar darüber, daß es — fast unvermeidlich — zu einem neuen Bürgerkriege kommen werde, und er verkündigt ihnen ferner, daß die Zeit der „Bürgermezelei“ vorüber sei. Er ist sich endlich gerade durch den letzten Sieg Percy's über diese ihm so schmerzliche Nothwendigkeit klar geworden und er bezeichnet diesen Sieg als eine „schöne und willkommene Nachricht.“ Man sieht, wie er schon ihnen gegenüber Komödie spielt, und auch über den Zweck, den er hier damit erreichen will, kann ja kein Zweifel sein. Selbst seine vertrauten Berather sollen ihm nicht tiefer in die Karten sehn, als eben nöthig ist, um sie als Werkzeuge für seine Zwecke zu verwenden, sie sollen nicht ein Mal ahnen, mit welchem Plan er umgeht. Daher noch insbesondere der schmerzliche Rückblick, den er auf den letzten Bürgerkrieg wirft, denn so ernst es ihm mit dem Schmerze ist, den er hier ausspricht, so deutlich uns noch aus demselben der schwere Seelenkampf entgegen klingt, den er durchzukämpfen hatte, ehe er seinen Entschluß faßte, und zwar auch deshalb durchzukämpfen hatte, weil er, — wie er Act 5, 1 sagt und gleich auch durch die That beweist, durch seine Zustimmung zu dem

¹⁾ Siehe Delius' sicher zutreffende Erklärung dieser Schlußworte des Königs. Auch Alex. Schmidt erklärt das out of anger des Textes: „in that angry mood which would now suggest my words.“

Zweikampf zwischen seinem Sohn und Percy nämlich, dem, wie er selbst sagt, „unendlich viel Erwägungen entgegenstehen,“ — „sein Volk liebt“: daß er diesem Schmerz gerade hier, wo er das Ende der „Bürgermezelei“ verkündigt, so ergreifend Ausdruck giebt, das zeigt ihn uns als einen Schauspieler, der selbst seine heiligsten Empfindungen als Maske für sich zu verwenden kein Bedenken trägt und es auch wirklich über sich gewinnt. Wie sollten in der That solchen Komödiantenkünsten gegenüber seine Rätthe auch nur dem Argwohn Raum geben können, daß er eben jetzt darauf hinarbeite, einen neuen Bürgerkrieg herbeizuführen?

Dann der Bruch mit Percy und den Seinen. Shakespeare zeigt uns hier den König von Anfang an darauf bedacht, sich dadurch in dem bevorstehenden Kampfe einen festen Rückhalt in der öffentlichen Meinung zu schaffen, daß er die Schuld an demselben von sich ab- und seinen bisherigen Freunden zuwälzt. Daher schon jener schlaue erfundene Plan, Percy durch einen Abgesandten, dessen ganze Persönlichkeit ihm im Innersten widerstreben mußte, in den Ungehorsam gegen ihn hineinzutreiben, daher auch sein Versteckenspiel mit seinen eigenen Rätthen und daher endlich der Befehl, durch den er Percy „zur Rechenschaft“ vor sich beruft, und der Empfang, den er ihm und den Seinigen bereitet. — Es ist interessant, wie völlig selbstständig Shakespeare auch hier wieder in der Gestaltung des ihm bei seinem Chronisten vorliegenden Stoffes vorgegangen ist. Bei Holinshed ist es schon gar nicht der König, sondern es sind seine bisherigen Freunde, die es zum Bruch zu treiben suchen. Sie „fangen an, seinen Reichthum (wealth) und sein Glück (felicity) zu beneiden“, und besonders nehmen sie es übel (they grieved), daß der König die schottischen Gefangenen in Anspruch nimmt, die sie vielmehr für sich behalten wollen. Auch Percy; wenn er sich auch nach Holinshed's Darstellung erst auf seines Oheims Worcester Rath geweigert hat, sie auszuliefern, so denkt er doch garnicht daran, seine Weigerung dem König gegenüber zu entschuldigen, geschweige denn, sie zurückzunehmen. Vor Allem aber: er kennt nicht nur

die Bestimmung Richard's II., laut welcher Mortimer sein Nachfolger werden sollte, sondern er setzt dann auch jede Rücksicht vor dem König, als dieser es ablehnt, Mortimer auszulösen, soweit aus den Augen, daß er ihm in voller Leidenschaft die Worte zuruft: „Siehe, der Erbe des Reichs ist seines Rechts beraubt, und doch will der Räuber ihn nicht mit dem, was sein ist, loskaufen.“ Wie anders bei Shakespeare, für dessen Neugestaltung des Stoffes allein jener Gedanke maßgebend geworden ist, den er der Politik des Usurpatorkönigs zu Grunde legte und der uns nun aus seiner Darstellung so anschaulich entgegentritt! Bei ihm erfährt Percy erst, nachdem der Bruch bereits erfolgt ist, weshalb der König die Bedingung, an die er die Auslieferung der Gefangenen, wie gesagt, auf Worcester's Anstiften, also nicht einmal aus eigenem Antrieb, nachträglich noch geknüpft hat, eben die Auslösung Mortimers, nur als eine gegen ihn gerichtete directe Drohung ansehen konnte. Ihm mußte dieselbe, da Mortimer in seinem Dienst und erst nach tapferer Gegenwehr in Glendower's Gefangenschaft gerathen war, als eine so durchaus harmlose, ja, selbstverständliche erscheinen, daß ihm ein Zweifel an der Bereitwilligkeit des Königs, sie zu erfüllen, garnicht kommen konnte, um so weniger, als er, was allerdings auf seine politische Einsicht ein sehr ungünstiges Licht wirft, der Heirath Mortimer's mit Glendower's Tochter keinerlei Bedeutung beilegt. Dazu aber kommt nun noch, daß er bei unserem Dichter die Auslieferung der Gefangenen keineswegs, wie dem König durch seinen Abgesandten gemeldet worden ist, bestimmt verweigert hat, er hat nur nicht sofort zugesagt, sie auszuliefern zu wollen. Darauf beschränkt sich sein Vergehen, während er dagegen Grund genug hätte, dem König zu zürnen; denn er hat nicht nur, wie wir Act. 4, 3 aus seinem eignen Munde hören, die Intrigue desselben, ihn „durch Kundschafter in die Falle zu locken“, durch eben jenen Abgesandten nämlich, der ihm noch auf dem Schlachtfeld „bebalsamt wie ein Modeträger“ im Namen des Königs die Gefangenen abfordert — er hat nicht nur diese Intrigue sofort durchschaut, sondern er findet dann ja auch bei seinem

königlichen Herrn, für den er kaum erst den glänzenden Sieg über den berühmten Douglas erfochten hat, den ungnädigsten Empfang, ja, er wird Zeuge, wie derselbe seinen Oheim Worcester auf dessen erste, allerdings höchst unehrerbietige Mahnung an die Dienste, die sein Haus ihm bei seiner Thronbesteigung geleistet, mit allen Zeichen der Ungnade von seinem Hofe fortschickt. Trotz alledem aber und trotz seines leidenschaftlichen Temperaments nicht nur, sondern auch seines stolzen Selbstbewußtseins sehen wir ihn nun hier ganz gegen seine sonstige Art dem König gegenüber seine Gefühle sicher niederkämpfen, und wenn auch durch den Ton, in dem er sich vor ihm rechtfertigt, noch eine gewisse Gereiztheit durchklingt, er rechtfertigt sich doch thatsächlich vor ihm, ja, wir hören ihn sogar demselben seine nicht einmal wirklich ausgesprochene Weigerung, die Gefangenen auszuliefern — man kann fast sagen — förmlich abbitten. Wirklich schließt er ja mit der Bitte, der König möge den Bericht seines Abgesandten nicht „als gültige Klage zwischen seine Liebe zu ihm und seine Majestät treten lassen.“ Daß aber hinter dieser Bitte nicht etwa Etwas wie Ironie steckt, daß sie vielmehr der reine Ausdruck seiner aufrichtigen Ergebenheit für ihn ist, dafür zeugt noch insbesondere der Eindruck, den sie und mit ihr seine ganze Haltung hier auf einen der eignen treuesten Diener des Königs, Sir Walter Blunt, macht, der, kaum daß er zu Ende gesprochen, mit den wärmsten Worten Fürbitte für ihn einlegt.

Man sieht, mit wie völlig klarem künstlerischem Bewußtsein Shakespeare den ihm bei Holinshed vorliegenden Stoff neu gestaltet hat. Wollte er uns den König als vollendeten politischen Schauspieler vorführen, so mußte er ihm die Erreichung seines Ziels, die öffentliche Meinung dadurch für sich zu gewinnen, daß er die Schuld an dem neuen Bürgerkrieg von sich ab- und seinen bisherigen Freunden zumälzte, möglichst erschweren. Und eben das hat er gethan, ja, er hat sie ihm dem Anschein nach fast unmöglich gemacht, auch dadurch, daß Percy seine Anhänglichkeit für ihn mit einer Wärme aussprechen läßt, die nothwen-

dig dahin wirken mußte, die eignen Empfindungen des Königs für ihn neu zu beleben. Daß der Zorn, mit dem dieser ihn sowohl wie seinen Vater und Oheim empfängt, ebenso wie der Ernst, mit dem er seinen Rätthen das Ende der „Bürgermezelei“ und den „sofortigen“ Beginn des Kreuzzugs ankündigt, nichts Andres als eine Maske ist, braucht kaum noch erst gesagt zu werden. Selbst soweit Worcester in Frage kommt, muß ihm derselbe schon als Mittel dienen, um auch den Andern die Auffassung der königlichen Würde, von der er sich auch ihnen gegenüber in Zukunft leiten lassen will, und ihre Stellung zu ihm zum Bewußtsein zu bringen. Schickt er ihn doch fort, weil „niemals noch die Majestät das finstre Drohen einer Dienerstirn ertragen hat.“ Und nun seine Haltung Percy gegenüber. Unmittelbar nach jenem herzlichen Appell desselben an seine Liebe und nach der Fürbitte, die Sir Walter Blunt für ihn einlegt, nimmt er trotz seiner persönlichen Gefühle für Percy die Rolle des von gerechtem Zorn erfüllten Herrschers wieder auf, und wie klar läßt es Shakespeare nun heraustreten, daß er sie nur wieder aufnimmt, um Percy gegen sich zu reizen, um ihn in eine Leidenschaft hineinzutreiben, die ihm die Möglichkeit schaffen soll, ihn zum Ungehorsam gegen seinen königlichen Herrn geradezu zu nöthigen. Wie sehr er sich der Gefahr bewußt ist, die in Mortimers Stellung als von König Richard selbst bezeichneter Erbe seiner Krone für ihn liegt, dafür zeugt, daß Percy ihn eben hier schon bei dem bloßen Namen Mortimer hat zittern und blaß werden sehen.¹⁾ Wie nahe lag es ihm also, Percy's Forderung, ihn aus der Gefangenschaft bei Glendower los zu kaufen, mit dem Hinweis auf seine Heirath mit der Tochter dieses Landesfeindes abzuweisen! Für jeden Unbefangnen stempelte sich Mortimer durch diese Heirath selbst zum Verräther, und so nennt ihn auch der König. Aber nicht auf sie beruft er sich in erster Linie, sondern er beschuldigt ihn der Feigheit, und zwar beschul-

¹⁾ Act 1, 3. Vorgeführt hat uns Shakespeare diese Erwähnung des Namens Mortimer durch Percy merkwürdiger Weise nicht.

diget er ihn in offenem Widerspruch auch mit dem Bericht, den ihm einer seiner eignen Rätke, Westmoreland, über seine Gefangennahme durch Glendower erstattet hat¹⁾: er habe sich schon in dem Kampfe selbst als feig erwiesen, „mit Fleiß“ habe er aus Furcht vor Glendower „das Leben derer, die er zu dem Kampfe geführt, verrathen;“ darauf stützt er sich, wenn er ihn hier Percy gegenüber, von dem er selbstverständlich wohl weiß, daß er Mortimer's Schwager ist, einen „Rebellen“ nennt. Und als nun Percy ihn mit größter Wärme gegen diese Beschuldigung durch eine, dem thatsächlichen Hergang bis in's Einzelne hinein offenbar voll entsprechende Schilderung der Tapferkeit, mit der Mortimer im Einzelkampf mit Glendower gerungen habe, vertheidigt und schließlich Protest dagegen erhebt, daß er mit Rebellion „verläumdet“ werde: da geht der König soweit, ihn selbst, Percy, dessen hervorstechendste Eigenschaft neben seiner heldenmüthigen Tapferkeit gerade die Wahrhaftigkeit ist und der auf sie den allergrößten Werth legt, der Lüge zu zeihen: „Du, du belügst ihn, Percy, du belügst ihn!“ ruft er ihm zu und nun verbietet er ihm, von Mortimer je wieder zu reden, und befiehlt ihm endlich unter Drohungen, ihm die Gefangenen auf's Schleunigste zu senden. Einen Abschiedsgruß hat er nicht mehr für ihn, er wendet sich am Schluß der Scene an Northumberland, um ihn „samt seinem Sohne“ zu entlassen.

Daß damit der Bruch bereits vollzogen ist, leuchtet ein und man wird sagen dürfen: was der König hier mit seinen keineswegs sehr würdevollen Schauspielerkünsten — geht er doch mit seiner Behauptung der Feigheit Mortimer's bis zu offener und bewußter Entstellung der Wahrheit fort! — erreichen wollte, hat er erreicht. Kommt es jetzt zu dem neuen Bürgerkriege, so steht Percy vor der öffentlichen Meinung als der Schuldige da; er hat sich dann nicht nur der Unbotmäßigkeit gegen seinen

¹⁾ Act 1, 1. Da Westmoreland von der Niedermetzelung von eintausend der Leute, die der „edle“ Mortimer gegen Glendower führte, berichtet, so muß man doch wohl annehmen, daß er den Kampf desselben mit Glendower als einen ernstern bezeichnen wollte.

königlichen Herrn schuldig gemacht, sondern er ist auch, was freilich Shakespeare nicht weiter hervorhebt, zum Parteigänger eines Landesverräthers geworden; denn wenn auch von dem Vorwurf der Feigheit, von dem des Abfalls zu dem Landesfeind hat er Mortimer nicht reinigen können.

Verfolgen wir die Politik des Königs weiter. Natürlich ist dieselbe auch von hier an wieder darauf berechnet, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, und natürlich greift er zu dem Zweck wieder zu seiner nun schon so oft bewährten Schauspielkunst. Aber wie ungleich würdevoller erscheint er nun trotzdem hier! Er wird zu einer wahrhaft imponirenden Gestalt sowohl durch die Klarheit, mit der er seine Lage und deren Forderungen überblickt und sich die Rolle vorzeichnet, die er durchzuführen hat, als auch durch die feste, ruhige Haltung, mit der er dieselbe dann inmitten der drohendsten Gefahren wirklich bis zu Ende durchführt. Man vergegenwärtige sich noch ein Mal seine oben schon erwähnte Unterredung mit seinem Sohn, dem Prinzen Heinrich, Act 3, 2. Hier deutet er selbst sehr bestimmt an, daß der Krieg eine weit über seine ursprüngliche Berechnung hinausgehende Ausdehnung gewonnen hat. Daß es Percy gelungen ist, selbst „bejahrte Lords und würdige Bischöfe“ in den Krieg hineinzuziehen und den von ihm besiegten Douglas sich zum Freund zu machen, ist ihm offenbar unerwartet gekommen, er gesteht, daß „die Grundfesten seines Throns erschüttert“ sind. Und diese seine mächtigen Feinde nun sind rastlos thätig, Alles, was sie nur irgend gegen ihn vorbringen können, „auf Märkten auszurufen, in den Kirchen zu verlesen;“ sie thun, was sie können, die öffentliche Meinung für ihre Sache zu gewinnen. So schildert schon Holinshed das Verhalten der Aufständischen und hier ist Shakespeare ihm gefolgt. Ganz selbstständig ist aber wieder seine Darstellung des Verhaltens des Königs. Bei Holinshed ist dieser eifrig bemüht, die gegen ihn erhobenen Anklagen zu entkräften, und sie auf seine Gegner zurückzuwälzen; er bekämpft die „libels“, die sie gegen ihn im Lande verbreiten, durch offene Sendschreiben, in denen er sich rechtfertigt, jedem Einzelnen die vollste Sicherheit verheißt, Reformen aller

Art in Aussicht stellt u. s. w. Bei Shakespeare dagegen — das eben ist das Eigenthümliche und Tiefe seiner Darstellung — verhält er sich völlig stille. Gerade weil er Usurpator ist und die Gefahren, denen seine Illegitimität ihn preisgibt, klar überblickt, gerade deshalb verzichtet er auf jede directe Einwirkung auf die öffentliche Meinung, auf alles äußere Haschen nach der Volksgunst. Der oberste Grundsatz seiner Politik, seit er den Thron bestiegen hat, ist: sich den Schein des legitimen Herrschers zu geben und durch consequentes Festhalten dieses Scheins die Annahme der öffentlichen Meinung, die ihn noch immer als Usurpator betrachtet, gewisser Maßen thatsächlich Lügen zu strafen, sie an sich selber irre zu machen. Dieser Grundsatz gestattet ihm nicht, von aufständischen Unterthanen gegen ihn erhobene Verdächtigungen zu widerlegen oder denselben ähnliche gegen sie gerichtete entgegenzustellen; er gebietet ihm ein würdevolles Schweigen und dieses einer so dringenden Gefahr gegenüber an sich schon schwer zu befolgende Gebot, doppelt schwer, weil sie ja eben keine bloßen Verdächtigungen, sondern Thatfachen, wie seine Usurpation und seinen Wortbruch seinen alten Freunden gegenüber, gegen ihn vorbringen — er befolgt es mit größter Ruhe und Festigkeit. Bezeichnend dafür ist schon, daß er bis in die Mitte des dritten Act's hinein ganz von der Bühne verschwindet, und wir hören auch von keinem Versuch seinerseits, auf das Volk einzuwirken zu dem Zweck, den Bestrebungen der Aufständischen zu begegnen. Er läßt sie völlig unbeachtet, ist aber dafür auf das Eifrigste bestrebt, einerseits sich den Schein der vollsten Sicherheit als rechtmäßiger Herrscher zu geben, und andererseits seine Vorbereitungen für den bevorstehenden Kampf so umfassend und so erfolgversprechend, wie nur möglich, zu treffen. Und wie sicher er dann auch in dem Kriege selbst die Rolle des legitimen Fürsten durchführt, dafür genügt es ja ein Mal auf seine Haltung in den Verhandlungen mit Worcester — Act 5, 1 — und dann auf die Worte hinzuweisen, mit denen er nach errungnem Siege die Schlussscene des Stück's eröffnet: „So fand Rebellion stets ihre Strafe!“ Hier forderte seine Rolle,

wie ja ähnlich schon in der Scene mit Percy (Act 1, 3), daß er bis zur völlig bewußten Lüge fortging, und er zieht auch diese letzte Consequenz derselben. Daß aber auch diese Lüge noch wieder darauf berechnet ist, das Urtheil der Menschen zu bestimmen, der öffentlichen Meinung gleichsam Sand in die Augen zu streuen, versteht sich ja von selbst, und daraus folgt dann, daß der König seinen Thron — wenigstens zunächst — auf sie zu begründen sucht. Sie ist es, durch die er sein nächstes Ziel, die Unabhängigkeit der Krone, sicher zu stellen zu erreichen strebte und auch wirklich erreicht hat, sie aber ist, soweit sie als vox populi zu gelten berechtigt ist, zugleich vox dei und so darf sie denn innerhalb dieser Beschränkung in der That als eine sittliche Macht gelten. Indem Heinrich IV. das Königthum auf sie begründet, giebt er demselben die erste sittliche Grundlage wieder.

Heinrich IV.

Zweiter Theil.

In diesem Drama, dem dritten Theil des Cyclus, dreht sich die politische Handlung um die Herstellung der Ordnung im Reiche; es gilt, das Gesetz zur Herrschaft zu bringen, zu nächst gegen die noch in Waffen stehenden Aufrührer, dann aber auch gegen jeden Anderen, der sich der Unterordnung unter dasselbe entziehen zu wollen Miene macht. Shakespeare stellt in diesem Theil des Cyclus die Begründung des neuen Königthums auf die Autorität des Alle bindenden Gesetzes dar. Der Erzbischof von York und die Seinigen, ferner Northumberland verfallen dem Gesetz, ebenso wie der eigne älteste Sohn des Königs, der Kronprinz Heinrich, der es sich gefallen lassen muß, daß ihn der Oberrichter „schilt, schmäht und hart gefangen setzt“, und auch Falstaff, dessen Genossen sämmtlich in's Gefängniß wandern, sieht noch im letzten Augenblick seine stolze Hoffnung, daß „die Gesetze Englands ihm fortan zur Verfügung stehen“ werden, scheitern. Vor Allem aber stellen

sich König Heinrich und, nach seinem Tode auch sein Sohn, Heinrich V., selbst unter das Gesetz. Die schmerzlichsten Kämpfe, die der Erstere durchzukämpfen hat und die Shakespeare so ergreifend schildert, entspringen für ihn aus der ihm durch sein Amt auferlegten Pflicht, nach allen Seiten, gegen Freund und Feind, dem Gesetz Anerkennung zu verschaffen, und aus der Sorge, die „die Wildheit“ seines Sohns in ihm erregt, daß nach seinem Tode „der fünfte Heinrich der gezähmten Frechheit des Zwanges Maulkorb abnehmen“, daß, statt des Gesetzes, wieder „das wilde Thier,“ die Willkür, herrschen werde. Der fünfte Heinrich aber stellt sich gleich bei seiner Thronbesteigung unter die Leitung des Oberrichters; gerade weil derselbe ihn, „den nächsten Erben Englands,“ einst so rücksichtslos behandelt, weil er den Muth gehabt hat, die ganze Strenge des Gesetzes auch gegen ihn geltend zu machen, soll er jetzt „der Vater seiner Jugend“ werden. Man sieht, die Einführung des Oberrichters, dem sich ja weiterhin auch noch in den beiden Friedensrichtern Schaal und Stille zwei allerdings recht fragwürdige Vertreter des Rechts zugesellen, während ihm selbst ein Unterbeamter und ein Gerichtsdiener an die Seite gestellt sind — sie hat für unser Stück symbolische Bedeutung. In ihr kündigt sich schon von vorneherein der leitende Gesichtspunkt an, von dem aus der Dichter die sich hier vollziehende neue Gestaltung des Königthums darstellt. Wie er gleich zu Anfang den Oberrichter gleichsam als das personificirte Gesetz Falstaff an die Seite stellt, der seinerseits als die Personification der Willkür durch das Stück hindurchgeht, und wie er uns ihn als einen Mann vorführt, der ohne Ansehen der Person selbst dem Thronfolger gegenüber dem Gesetz Achtung zu verschaffen weiß, so veranschaulicht er dann am Schluß des Stücks an des jungen Königs ehrfurchtsvoller Unterordnung unter ihn die Vollendung des schweren Werks der Begründung des neuen Königthums auf die Autorität des Gesetzes.

Noch einen interessanten, auch für Shakespeare's eigne Anschauungsweise und damit für ihn selbst charakteristischen Zug

habe ich hier hervorzuheben. Die im ersten Theil Heinrich's IV. durchweg im Vordergrund stehende, sowohl vom König selbst, als auch von seinen Gegnern eifrig umworbene und als höchste Autorität anerkannte öffentliche Meinung — hier wird sie, nachdem der Staat in der Herrschaft des Gesetzes seine wahre Grundlage gefunden hat, verabschiedet und noch dazu Nichts weniger als achtungsvoll oder ehrerbietig. Heinrich V., der als der Einzige von all' den zahlreichen im ersten Theil Heinrich's IV. auftretenden Charakteren sich auch als Prinz nicht vor ihr beugte, der sie vielmehr durch sein planmäßiges „wildes Treiben“ von Anfang an förmlich verspottete und der schließlich sogar nach seinem Siege über Percy auf den Ruhm, den er von ihrer Anerkennung einst erhoffte, freiwillig und ohne Schmerz Verzicht that — er giebt hier seine Nichtachtung der „verrotteten“ Meinung, die ihn allein nach dem äußeren Schein beurtheilte, rückhaltlos zu erkennen und verspricht, ihr Urtheil durch die That auslöschten zu wollen. Die Herrschaft der öffentlichen Meinung also verwirft Shakespeare, er will das Königthum der Abhängigkeit von ihr entzogen wissen, d. h. er fordert, wie bereits gesagt, das absolute Königthum. Aber er will es ebenso auch der Laune und Willkür seines Trägers entzogen wissen: er identifizirt es mit der Herrschaft des Gesetzes, die der Fürst in sich verkörpern soll; d. h. er fordert von dem Fürsten Verzicht auf seine Subjectivität, auf seine ganze bloß persönliche Existenz. Und so bringt er den berechtigten Gehalt des Anspruchs der öffentlichen Meinung auf die Herrschaft im Staate doch noch wieder zur Geltung. Der Fürst, der zuerst sich selbst der Autorität des All verbindenden Gesetzes unterwirft — er ist, wenn auch ihr selber unbewußt, das wahre Ideal der öffentlichen Meinung, denn er ist ein über die subjective Willkür, über alle bloß persönlichen Antriebe in ihm hinausgehobenes allgemeines Wesen, ein Wesen, das sich mit dem gemeinsamen höchsten Interesse Aller identifizirt und daraus sein Recht auf Herrschaft schöpft. Er ist daher nothwendig absolut, ja, so weit wird er nun hier auch schon wieder

zum Stellvertreter Gottes, zum König von Gottes Gnaden, als er eben die Herrschaft des Gesetzes in sich verkörpert. Der Titel „Majestät“, den die Könige als Stellvertreter Gottes von Alters her sich beilegten oder beilegen ließen — er hat innerhalb der modernen Welt für die Menschen in erster Linie dadurch Sinn und Inhalt gewonnen, daß sie in ihnen die Verkörperung der Majestät des Gesetzes sahen, dieses Abbilds der das Leben beherrschenden göttlichen Nothwendigkeit.

So stellt Shakespeare schon das Königthum des Usurpators Heinrich's IV. hin; er leiht ihm in dem zweiten Stadium seiner Regierung das volle Bewußtsein der Würde desselben und aus diesem Bewußtsein heraus läßt er ihn nun auf der einen Seite in der That unter den schwersten Seelenkämpfen auf seine ganze Subjectivität und alle seine bloß persönlichen Interessen und Wünsche Verzicht thun, auf der andern seine Autorität auch der Kirche gegenüber voll zur Geltung bringen — eine Episode unfres Dramas, die sowohl für des Dichters politische Weltanschauung, als auch in Hinblick auf die Kämpfe unserer Gegenwart noch von besonderem Interesse ist. Hatte er in dem nächstvorhergehenden seiner mittelalterlichen Stücke, dem König Johann, den Anspruch der Kirche als der allein und absolut berechtigten Trägerin der göttlichen Autorität auf die Herrschaft über das Gewissen und die Vernunft der Menschen, einen Anspruch, der sie dann zu der Forderung der Unterordnung der weltlichen Macht unter ihre Herrschaft führte — vgl. Act 3, 1 u. 5, 2 — als in sich nichtig und unbedingt verwerflich aufgewiesen, so stellt er dieser Forderung hier nun die ihrer Unterwerfung unter die Autorität des absoluten Königthums entgegen. Mit dem tiefsten Ernst und gerade vom spezifisch religiösen Standpunkt aus läßt er Act 4, 2 den Sohn des Königs, den Prinzen Johann, den Aufstand des Erzbischofs von York gegen den König, den „Stellvertreter Gottes“, beleuchten. Der Prinz erkennt ebensowohl die hohe Bedeutung des geistlichen Amtes, wie den Anspruch des Erzbischofs auf persönliche Verehrung im vollsten Maße an; er nennt ihn die „wie im Bilde

dastehende Stimme Gottes selbst,“ den „Ausleger und Dolmetsch zwischen der göttlichen Gnade, den Heiligkeiten des Himmels und unfrem dumpfen Thun und Treiben.“ So bestimmt und begrenzt er die Autorität der Kirche, und an dieser so begrenzten Autorität derselben mißt er nun das Handeln des Erzbischofs; er vergleicht ihn einem Mann, „der hoch im Herzen seines Königs sitzt“ und eben dieses Königs Schutz und Gnade so verwendet, wie „falsche Günstlinge der Fürsten Namen zu ehrlosen Thaten.“ So verfähre der Erzbischof, indem er „mit vorgeschütem Eifer wie für Gott,“ die Unterthanen seines Stellvertreters wider dessen und des Himmels Frieden zu Hause heze. Nur als die berufenen Ausleger des Wortes Gottes also nehmen die Vertreter der Kirche eine besondere Stellung im Staate ein, im Uebrigen sind und bleiben sie, wie alle Andern, Unterthanen, Unterthanen des Königs, der als absoluter Fürst zugleich der Stellvertreter Gottes in seinem Reich und der alleinige Repräsentant des Staates ist. So hoch wie Gott über der Kirche, so hoch steht das Königthum über ihren Dienern, auch sie sind der Autorität desselben unbedingt unterworfen.

Verweilen wir hier einen Augenblick. Ich habe Shakespeare oben als Seher und Propheten hingestellt, und er ist es in der That, wie wir gesehen haben, gerade auch für den weiteren Entwicklungsgang seines eignen Volkes, hier aber allerdings nur insoweit, als er in seiner Darstellung des Sturzes Richard's II. das Schicksal und selbst den persönlichen Charakter Karl's I. in seinen Grundzügen schon voraus fixirt hat. Daß aus dem Sturz des nicht absoluten — in dem modernen Sinn dieses Wortes —, sondern mittelalterlich-transscendenten Königthums dieses Fürsten in seinem Vaterland das constitutionelle Königthum hervorgehen würde, davon hat er nach seiner Darstellung in den mittleren Stücken unfres Cyclus keine Ahnung gehabt, und daß diese Form des Königthums überhaupt ganz außerhalb seines Gesichtskreises sowohl als auch seines Interesses gelegen hat, dafür zeugt ja, daß er in seinem König

Johann, so nahe die hier dargestellte Handlung (Act 4, 2) es ihm auch legte, der Gewährung der Magna-Charta auch nicht einmal mit einem Wort Erwähnung thut — hier tritt die Schranke seiner politischen Weltanschauung zu Tage. Wie tief er aber trotzdem auch in den beiden Theilen Heinrich's IV. in den innern Gang der Dinge hineingeblückt hat und wie berechtigt man ist, ihn auch hier als Seher und Propheten zu bezeichnen, das muß dem unbefangenen Leser, der die geschichtliche Entwicklung des absoluten Königthums klar überblickt, aus dem oben Gesagten schon von selbst entgegengetreten sein. Auch diese Entwicklung, die ja allerdings schon im 15. Jahrhundert begann, aber erst mit Ludwig XIV. ihren Höhepunkt erreichte, hat Shakespeare hier in ihren beiden Grundzügen, die zugleich ihre beiden Stadien bezeichnen, klar und sicher festgestellt. Das Bühnen um die Gunst der öffentlichen Meinung und mit ihm das Schauspielertum auf der Bühne des öffentlichen Lebens, das das erste Stadium dieses Processes bildet — es tritt uns ebenso auch in der Geschichte entgegen; man denke z. B. an Heinrich VII. von England und Ludwig XI. von Frankreich und an den für den politischen Charakter dieser ganzen Periode der Geschichte maßgebenden Principe von Machiavelli: es dient den Fürsten dieser Periode, die Macht des Feudal-Adels zu brechen und sich zunächst ihm gegenüber seine volle Unabhängigkeit zu sichern, gerade wie es Shakespeare im ersten Theil Heinrich's IV. darstellt. Dasselbe gilt dann von der Begründung des absoluten Fürstenthums, das auch in der Geschichte der Idee nach zusammenfällt mit der Aufrichtung der Herrschaft des Gesetzes, mit der Unterordnung Aller, auch des Königs, unter dessen Majestät. Das so übel berufene Wort Ludwigs XIV., das dieser freilich für seine persönlichen Zwecke ausbeutete, *l'état c'est moi* — es ist an sich nichts Andres als der sachlich genau zutreffende prinzipielle Ausdruck des absoluten Fürstenthums selbst, und Shakespeare würde durchaus kein Bedenken getragen haben, es zu dem seinigen zu machen. Er legt es sogar thatsächlich seiner Dar-

stellung schon in dem zweiten Theil Heinrichs IV. und noch viel deutlicher in Heinrich V. zu Grunde. Aber freilich, er faßt es in dem Sinne Friedrich's des Großen, der für sich die Consequenz daraus zog, die sein bekannter Ausspruch, der König sei der erste Diener des Staats, widerspiegelt. Aus dem, diesem Ausspruch zu Grunde liegenden Gedanken heraus hat er nicht nur den Charakter seines eigentlichen Helden, Heinrich's V., sondern schon den Heinrich's IV. geschaffen; er stellt Letzteren in dem zweiten Stadium seiner Regierung hin als Märtyrer der schweren Pflichten des königlichen Amtes, und wenn auch sein ganzes Streben für sein Reich sich noch darauf beschränkt, die Autorität des Gesetzes zur Anerkennung zu bringen: diesem Zweck macht er sich doch mit seinem ganzen persönlichen Sein dienstbar, er schon steht im letzten Stadium seiner Entwicklung in der That als der „erste Diener des Staats“ da. Man denke an den schönen Monolog zu Anfang des dritten Actes, in dem der Dichter ihn sein Loos mit dem der „glücklichen Niedriggebornen“ vergleichen läßt, „die sich ruhig niederlegen können“, während „seine Augen der holde Schlaf nicht mehr schließen, noch seine Sinne in Vergessenheit tauchen will.“

Heinrich V.

Endlich das Schlußdrama. Daß auch hier das Interesse an der Handlung, soweit dieses überhaupt ein bloß politisches ist, sich an das Königthum knüpft, ja, daß dies Drama sich nun in der That recht eigentlich zu einer Verherrlichung desselben gestaltet, springt in die Augen. Es steht nicht bloß durchweg im Mittelpunkt der Handlung, es bildet auch die eigentlich bewegende Macht derselben; getragen von der Begeisterung des ganzen Volks, führt es eine neue Aera nationaler Größe für England herauf. Und auch, was der eignen Begeisterung des Dichters für das Königthum hier zu Grunde liegt, tritt ja klar zu Tage. Er verherrlicht es, weil es nun auch die letzte der Bedingungen, an die er seine hohe Bedeutung für den Staat

knüpft, die religiös-sittliche, in sich verwirklicht hat: es ist wieder zum Königthum von Gottes Gnaden geworden, zu einem solchen aber, das sein Recht auf diesen Namen nicht mehr aus dem Dogma von der unmittelbaren Einsetzung der Könige durch Gott, sondern aus der klaren Erkenntniß der Heiligkeit des Staates herleitet. Dieser gilt ihm deshalb als heilig, weil er der Träger des Nationalgeistes eines Volkes ist, dieses allen Einzelnen in demselben gemeinsamen Geistes, der zugleich in jedem Einzelnen lebt und über ihn hinausreicht, der auch frei ist von den Schläcken, die dem in die Schranken und Bedingungen der persönlichen Existenz hineingestellten Geist des Einzelnen stets und nothwendig anhaften — kurz, der der reinsten und unmittelbarsten Ausfluß des Geistes Gottes, der in Wahrheit in sich selber göttlicher Geist ist. Als Repräsentant des diesen Geist in sich verkörpernden Staates, und damit zugleich aller der höchsten Interessen sowohl des Ganzen als auch jedes Einzelnen, ist das Königthum nun hier dazu gelangt, sich die Pflicht zuzusprechen, für diese Interessen einzustehen, es ist sich seiner sittlichen Verantwortlichkeit dem Ganzen wie den Einzelnen gegenüber bewußt geworden. — Hatte Heinrich IV. durch die Begründung des Königthums auf die Herrschaft des Gesetzes die Form des Staats geschaffen, so vollendet Heinrich V. das Werk desselben, indem er auf dieser Basis die Berechtigung des Einzelnen, des Individuums, zur Geltung bringt und so einerseits das Königthum mit dem eigensten höchsten Interesse aller Einzelnen auf's Innigste verknüpft, es auf dieses begründet, andererseits der bis dahin leeren Form des Staates realen Inhalt giebt, ihm erst wahres volles Leben einhaucht. Der Staat, wie er uns in diesem Schlußdrama unsres Cyclus entgegentritt, ist die volle Durchdringung der Interessen der Einzelnen und der Gesamtheit, er und mit ihm auch das Königthum ist die Verförperung des eignen Ideals Shakespeare's, und so ausgemacht es ist, daß dieses Ideal nicht mehr das unsre ist, es ist darum doch nicht nur ein echt sittliches, sondern es entspricht auch dem Begriff

des Staats, es schließt — natürlich vom Standpunkt der Zeit des Dichters — den ganzen Gehalt des realen Lebens eines Volkes in sich, den socialen, ökonomischen, politischen und nationalen Gehalt desselben.

Gleich die zweite Scene des ersten Acts ist hier von Wichtigkeit. Sie führt uns den Staat Heinrich's V. in erster Linie als einen lebendigen Organismus vor, dessen einzelne Glieder, wie die des menschlichen Körpers, zur Erhaltung des Ganzen besondere Functionen zu erfüllen haben und sie in voller Harmonie mit einander, ohne sich in ihrem Wirken zu durchkreuzen und zu hemmen, wirklich erfüllen — ein Mal, weil der Trieb dazu, die „Regsamkeit“ (endeavour) von der Natur in sie gelegt ist, dann aber auch, weil jedes von ihnen eben um dieser Harmonie des Ganzen willen von vornherein an die Pflicht des Gehorsams, der Unterordnung, gebunden ist, Pflicht und eigener Trieb gehen also Hand in Hand. Zur Veranschaulichung dieses Gedankens zieht der Dichter selbst erst den menschlichen Organismus¹⁾ herein und entfaltet dann jenes, mit der größten Sorgfalt bis in's Einzelne ausgeführte Bild des *Bienentates*, dessen künstlerische Tendenz ist: eben dies harmonische Zueinandergreifen der mannigfachsten Thätigkeiten aller Klassen und Berufsarten eines Volkes zu dem einen Zweck des gemeinsamen Wohles Aller an „Creaturen“ zu veranschaulichen, „die durch ein Walten der Natur ein volkreich Königreich die Ordnung lehren.“ Gewahrt aber wird die Ordnung in diesem Idealstaat Shakespeare's durch den König, der das Leben des Ganzen überwacht und den Einklang der verschiedenen Richtungen desselben erhält. Daß hier das politische Moment der Abstufung der Stände und der Unterordnung der Einzelnen unter die „Beamten“ und das von diesen vertretene Gesetz mit dargestellt ist, sieht man leicht, und dazu tritt dann noch das nationale Moment, das, nächst dem jetzt

¹⁾ In der Rede des Erzbischofs von Canterbury — Act 1, 2 gegen den Schluß —: Therefore doth heaven divide the state of man in diverse functions etc. Vgl. Delius zu dieser Stelle Anm. 46.

zum Durchbruch gelangten Verantwortlichkeitsbewußtsein des Trägers der königlichen Würde, dem Königthum Heinrich's V., wie es bei Shafespeare uns entgegentritt, erst seinen eigentlichen Charakter giebt und es in Wahrheit zum Repräsentanten des Staates macht. Es hat das englische Volk zu dem Bewußtsein erhoben, ein seine Berechtigung in sich selber tragendes, eigenartiges und fest in sich geschlossenes Ganze zu sein, das jeden Augenblick fähig und bereit ist, einzustehen ebenso für seine Unabhängigkeit und seine Achtung bei andern Nationen, wie für die idealen Güter, die es sich errungen, und für Alles, worin es seine Eigenart ausgeprägt hat. Es ist unter dem neuen Königthum zur sittlichen Gemeinschaft geworden, die jeden Einzelnen in den lebendigen Organismus, den sie bildet, als Glied eingefügt und ihm seine Aufgabe für das Ganze zugewiesen hat, die aber auch Jeden willig findet, sich ihren Zwecken dienstbar zu machen, weil diese ein Mal auch die seinigen sind und dann, als die großen gemeinsamen Zwecke Aller, ihn über die bloße Einzelexistenz und deren Beschränktheit hinausheben, ihm ein höheres Bewußtsein seiner selbst geben, das Bewußtsein, an seinem Ort und nach seinen Kräften an dem Wohl des Ganzen mitzuarbeiten.

Das ist der große Gedanke, den Shafespeare seiner Verherrlichung des nationalen Königthums zu Grunde legt, und man sage nicht, er habe diesen Gedanken verdunkelt, dadurch, daß er ihn an einem kriegerischen König zur Anschauung gebracht habe. Der Krieg, den er uns vorführt, ist kein Eroberungs-, sondern ein Nationalkrieg, ein Krieg, in dem nach des Königs — in „heiliger Sache“ streckt er „den gerechten Arm aus“ — und aller seiner Rätthe aufrichtiger und gewissenhafter Ueberzeugung das Recht zweifellos auf Seiten Englands steht, und er wird jedem Einzelnen zu einem Kampfe für das höchste Gut eines Volks, für die nationale Ehre, durch die Beschimpfung, die dem König, dem Träger und Repräsentanten derselben, von dem französischen Dauphin zugefügt wird. Wahrlich, die einmüthige und begeisterte Erhebung unfres eignen Volkes unter unserem allverehrten Kaiser Wilhelm I. —

sie findet nirgendwo eine schönere, gerade ihren hohen sittlichen Geist reiner widerspiegelnde Parallele, als in dem in diesem Drama dargestellten Kampf Heinrich's V. und seines Volkes gegen das nicht weniger übermüthige Frankreich Karl's VI. Und was Heinrich V. selbst betrifft, so darf man ihn getrost als den Typus eines großen Fürsten im Sinne der ganzen, mit der ersten französischen Revolution abschließenden geschichtlichen Periode bezeichnen. Man setzt weder einen Gustav Adolph, noch selbst einen Friedrich den Großen herab, wenn man ihn an dem Maßstab dieses, freilich durch und durch christlich religiösen und nach dieser Seite hin, wie überhaupt — so paradox es klingen mag — mit Oliver Cromwell nah verwandten Fürsten mißt, der sich ganz mit seinem Staat als dessen erster Diener identifizirt und der es thut, weil er sich seiner Verantwortlichkeit Gott gegenüber bewußt ist. Kurz, man wird sagen dürfen: der ganze große Entwicklungsprozeß des Königthums, den uns der Cyclus vorführt — in Heinrich V. ist er an seinem Ziele angelangt und die Gestalt, in der dies neue Königthum von Gottes Gnaden hier am Schlusse vor uns steht, kann in der That als eine zugleich würdige und sachlich voll begründete Beherrschung desselben gelten.

Kapitel II.

Der Entwicklungsgang der Menschheit.

Richard II.

Ich komme zu der die Gesamthandlung des Cyclus, also auch den im Obigen dargelegten Entwicklungsprozeß des Königthums beherrschenden religiös=sittlichen Idee, aus der heraus Shakespeare hier seinen Stoff gestaltet hat. Daß

diese Idee die Verherrlichung der Immanenz Gottes ist in ihrer Bedeutung für den Entwicklungsang der Einzelnen sowohl wie der Völker und der Menschheit selber, ist bereits gesagt worden, ebenso wie, daß der Dichter uns dieselbe in jener lieblichen allegorischen Gartenscene am Schluß des dritten Actes zunächst unter dem Bilde des Sündenfalls vorführt, von dem sich die Menschheit dann durch Einker in sich selber und Hingebung an ihren sittlichen Beruf auf Erden wieder erhebt und mit Gott versöhnt. Repräsentirt der Garten in dieser Scene in dem Gespräch des Gärtners mit seinen Gehülfen zunächst den „Seeumzäunten Garten“ England, so wird er dann in der Auffassung der Königin, die die Erzählung des Gärtners von der bevorstehenden Absezung ihres Gatten belauscht hat, zum Garten Eden, zum Paradies, das die Menschheit durch ihren Abfall von Gott sich zu verschließen im Begriff steht:

Du, Adams Abbild, ruft die Königin dem Gärtner zu,
Gesezt zum Pfleger dieses Gartens, sprich,
Wie magt mir deine herbe, rauhe Zunge
Die unwillkommne Neuigkeit zu melden?
Welch' eine Schlang' und Eva gab dir ein,
Den zweiten Fall des fluchbeladen Menschen
Zu verkünden?

Der Königin gilt hier schon die Absezung ihres Gatten als der zweite Fall des Menschen, und auch Shakespeare will sie, wie wir gesehen haben, als Sündenfall, freilich zunächst nur als äußern Abfall der Menschheit von Gott aufgefaßt wissen; für ihn vollendet sich dieser erst durch die Zerstörung der sittlichen Gesinnung in den Menschen, durch ihren innern Abfall von Gott, und so zieht er nun auch den König selber, den Stellvertreter Gottes, in seine Schilderung desselben herein, ja, bei ihm steht gerade dieser im ersten Stadium seines Entwicklungsanges, man kann fast sagen, als eine persönliche Verkörperung des Sündenfalls da. Ich brauche darauf hier nicht näher einzugehen. Man denke nur an das oben über seine anscheinend vollständige Entsittlichung Gesagte, an die sittliche

Fäulniß, der er verfallen ist und die in der That in ihm ihr äußerstes Ziel fast schon erreicht zu haben scheint.

Aber dieser Schein trügt: Shakespeare entzündigt den König, wie wir gesehen haben, noch wieder; er entzündigt ihn dadurch, daß er ihn als das Geschöpf zugleich und Werkzeug eines Wahnes hinstellt, dem er, ohne daß man ihn persönlich dafür verantwortlich machen könnte, schon in früher Jugend und unter dem Einfluß seiner Umgebung verfallen war, des Wahns, daß er als Gottes Stellvertreter über alle Schranken des Menschen, insbesondere auch über die sittlichen, die Schranken der Pflicht, hinausgehoben sei; und er entzündigt ihn vollends dadurch, daß er ihn aus diesem Wahn ein ideales Pathos schöpfen läßt, das ihn hoch über allen Glanz und alle äußeren Vorzüge seiner königlichen Stellung hinaushebt und ihm den Muth und die Kraft giebt, sich zum Märtyrer seiner Auffassung der königlichen Würde, also eben jenes Wahns zu machen, der ihn der sittlichen Fäulniß und damit dem zuführte, was uns an ihm als Verwirklichung des Sündenfalls, des innern Abfalls von Gott, entgegentrat. Wie ernst es Shakespeare damit gewesen ist, König Richard als wirklich entzündigt hinzustellen, ergiebt sich noch insbesondere daraus, daß er ihn von dem Augenblick an, wo er entschlossen sein Schicksal auf sich nimmt, zum Repräsentanten der Wahrheit erhebt, denn als das eigentliche und schließlich allein entscheidende Merkmal des Sündenfalls gilt ihm im Einklang mit dem biblischen Worte: „Gott ist die Wahrheit“ die Lüge. In der That schildert er das England Richard's II. schon von Anfang an und dann in immer grelleren Farben als der Lüge verfallen, und zwar zuerst wieder an König Richard selbst. Welch ein freventliches Spiel mit der Wahrheit treibt der König gleich in der Eingangsscene, wenn er sich als persönlich völlig unbetheiligt an dem Streit Bolingbroke's und Norfolk's hinstellt und „bei seinem heiligen Excepter“ schwört, daß seine Verwandtschaft mit Bolingbroke „diesen nicht schützen solle, noch parteiisch machen die nie gebeugte Festigkeit seiner Seele.“ Oder wenn er in der dritten

Scene die Wahrung aller feierlichen Formen des Gottesgerichts, obwohl er schon von Anfang an entschlossen war, durch einen Machtpruch in den Gang desselben einzugreifen, mit allen Zeichen eines heiligen Ernstes persönlich überwacht! Und wie grell tritt seine Lüge dann zu Tage, wenn er im Kreise seiner Günstlinge seine wirkliche Gesinnung für Bolingbroke rückhaltlos herauskehrt, indem er dem besiegten Gegner, dem „hohen Hereford“, triumphierend nachspottet. Aber auch nach dieser Seite hin entzündigt ihn Shakespeare, wie gesagt, er erhebt ihn zum Repräsentanten der Wahrheit in einer Welt der Lüge. Als solcher steht König Richard insbesondere in der großen Parlamentsscene des vierten Acts vor uns, wo er mitten in der tiefsten Selbstdemüthigung, die in sich selbst schon ein berebtes Zeugniß für seine innere Wahrhaftigkeit ist, die Treue gegen sein Prinzip doch keinen Augenblick verläugnet, wo er seine Unterthanen, deren „Lüge ihm noch wohl im Sinne sind,“ die ihm so manches Mal, „wie Judas Christo, Heil! zugerufen haben“ und die nun zu Verräthern an ihm geworden sind, als „zwölf-tausend Judasse“ verdammt, während Christus „in der Zahl von Zwölfen alle treu fand bis auf Einen.“ Freilich um gleich darauf, weil er seinen Sturz nicht ihnen zuschreibt, sondern allein dem Willen Gottes, und weil es sich für ihn nur um die Wahrung seines Prinzips handelt, sie nicht nur von der Treue loszusprechen, die sie ihm gelobt, sondern auch Gott zu bitten, „jeden Eid, den man ihm geschworen“, zu vergeben. Beides als Wortführer der Wahrheit, die ihn auf der einen Seite nöthigt, seiner Selbstdemüthigung Schranken zu setzen und seine Widersacher zu verdammen, auf der andern dieselbe bis zum Aeußersten zu treiben und für sie zu beten. Und so bleibt er wahr auch gegen sich selbst, bis zu Ende. Eben diese innere Wahrhaftigkeit ist es, die ihn dann im letzten Stadium seines tragischen Entwicklungsprozesses zu voller Selbsterkenntniß gelangen und frei werden läßt von dem Wahn seines Lebens, dem Glauben an das transcendente Prinzip, und an den unmittelbar göttlichen Charakter seiner königlichen Würde.

Diese vollständige Entsündigung König Richard's giebt uns nun erst den rechten Maßstab für den „zweiten Fall des schuldbeladenen Menschen“, zu dem Shakespeare seine Thronentsetzung gestaltet hat. Daß die Lüge den Grundzug des düsteren Gemäldes bildet, das er hier entrollt, ist bereits gesagt, und auch wie er dieselbe gleich bei dem ersten Auftreten Bolingbroke's zuerst an diesem schildert, wie er sie als das leitende Prinzip aufweist, auf das der spätere Usurpator planmäßig und mit vollem Bewußtsein seine Politik dem König gegenüber begründet hat, haben wir schon gesehen. Nicht nur, daß gerade er und zwar gerade in dem Augenblick, wo er nach einem tief angelegten und wohlberedelten Plan den ersten Schritt zu seinem hochverrätherischen Ziel thut, die Maske der „frommen Unterthanenliebe“ vornimmt: er bedient sich auch, indem er zu ihr greift, ebenso wie bei seinem Appell an das Gottesgericht, dessen Spruch die Wahrheit seiner Aussage erweisen soll, gerade des religiös Heiligen als Mittels, um seinen Zweck zu erreichen, er treibt ein freventliches Spiel mit demselben, ja, es ist ihm nicht einmal Ernst mit diesem Spiel, er weiß, daß man ihn durchschaut, und will durchschaut sein. Und dazu jener feierliche Eid, mit dem er die Wahrheit seiner Aussage, für die „seine Seele im Himmel Rede stehen soll,“ beschwört! Man sieht, die Lüge, die Shakespeare schildert, ist nicht nur eine vollkommen bewußte, sondern sie schließt auch die völlige Verleugnung aller Ehrfurcht vor dem religiös Heiligen und vor der Wahrheit, d. h. aber vor Gott selber ein, sie ist in der That Abfall von Gott, und sie ist es nun, die Shakespeare zum Grundzug in seiner Darstellung des Sündenfalls gemacht hat. Er hat es so erreicht, ihn dem Zuschauer in seiner letzten und tiefsten Bedeutung zum Bewußtsein zu bringen als Abfall — nicht mehr bloß von dem offenbarten Gott des positiven religiösen Glaubens, sondern von dem Gott in der eignen Brust des Menschen.

Daß Bolingbroke sein Spiel mit der Wahrheit und mit dem religiös Heiligen auch nach seiner Rückkehr aus der Verbannung und nachdem sich der König schon in seine Hände über-

liefert hat, fortführt, wissen wir bereits. Hier aber bleibt er nun nicht mehr der einzige Repräsentant der Lüge, Shakespeare erweitert von hier an seine Darstellung, er zieht mehr und mehr alle Unterthanen des Königs, in der That das ganze englische Volk in sie herein. Bezeichnend dafür ist gleich die vierte Scene des zweiten Act's. Daß der von Northumberland und dessen Verwandten und Freunden vertretene Adel mit seinem Anschluß an den aus der Verbannung heimgekehrten Bolingbroke von vornherein keine andere Absicht verbunden hat, als ihn an Richard's Stelle auf den Thron zu erheben, das zeigt uns der Eingang der Scene, die uns erst Northumberland, dann auch die Anderen als Höflinge vorführt, auf's Eifrigste bestrebt, durch Schmeichelei die Gunst des neuen Herrn zu gewinnen. Und nun fasse man die dann in dieser Scene folgende Schilderung des Zusammentreffens Bolingbroke's und der zu ihm abgefallenen Vertreter des Adels mit seinem Oheim, Herzog von York, in's Auge. Mit wie tiefer Ehrfurcht er diesen Stellvertreter des Königs empfängt, haben wir gesehen; er aber begnügt sich hier damit, seine eigenmächtige Rückkehr aus der Verbannung mit dem Hinweis auf das ihm durch die Einziehung der Lehen und Güter seines Vaters Lancaster angethane Unrecht zu rechtfertigen; er fordere sein Recht, und da man ihm Anwälte verweigere, so nehme er in Person Besitz von seinem Erbtheil. Weiter läßt Shakespeare ihn hier nicht gehen, wohl aber die Vertreter des Adels. — Sie nehmen nicht nur entschieden Partei für ihn, sondern sie erklären auch durch den Mund Northumberland's, da „der eble Herzog“ — Bolingbroke — geschworen, „er komme bloß um das, was sein sei, so hätten sie ihm hoch und theuer geschworen, ihm bei dem Recht dazu zu helfen.“ Wie deutlich es hier durchblickt, daß Shakespeare sie als derselben bewußten Lüge schuldig hinstellen wollte, wie Bolingbroke, sieht man sofort. Und wie bewährt sich nun in diesem Conflict zwischen seiner Treue gegen den gesalbten König und seinem Rechtsgefühl, das ihn für Bolingbroke Partei zu nehmen treibt, die redliche Gesinnung des alten York, dessen anscheinend rücksichtsloses Votum

auch dem König gegenüber selbst einen so scharfblickenden Forscher, wie Weß, über seinen wahren Charakter geblendet hat? Wie rücksichtslos poltert er auch gegen Bolingbroke seine Gefühle heraus, als dieser ihn knieend empfangen hat! „Zeig' mir dein Herz demüthig, nicht dein Knie, deß Huldigungen falsch und trügerisch sind“ und auf dessen Anrede: „Mein gnäd'ger Oheim!“: „Nichts da von Gnad' und auch von Oheim Nichts! Bin kein Rebellenoheim; das Wort Gnade in gnadebarem Mund ist Lästerung!“ Er droht ihm sogar, wenn auch nur verdeckt: „Kommst Du, weil der König ferne weilt? Ei, junger Thor, der König blieb im Lande, in meiner treuen Seele liegt seine Macht.“ Aber wie wirksam weiß er ihn dann sofort wieder zu beruhigen — durch den in die Form einer schmerzlichen Klage gekleideten Hinweis auf sein schwaches Alter, auf seinen Arm, „der jetzt Gefangener der Gicht ist“, der also seinen „schnöden (gross) Aufbruch“, seinen „verabscheuungswürdigen (detested) Verrath“ leider nicht bestrafen kann! Und so schildert er dann auch, nachdem er nicht versäumt, hervorzuheben, daß „er gethan, was er vermochte, um Bolingbroke Recht zu schaffen“, Northumberland und dessen Genossen sämmtlich „Rebellen“ — um schließlich, obwohl er „dieser Waffen Ziel“, die Absetzung des Königs nämlich klar erkennt, weil „seine Macht schwach ist und Nichts in Ordnung“, sich für neutral zu erklären. Und wie er diese Neutralität versteht, spricht er dann auch noch deutlich aus, indem er, der vom König eingesetzte Regent Englands, die Feinde des Königs einlädt, „in's Schloß zu kommen und da für diese Nacht sich auszuruhen“: „Nicht Freund, nicht Feind, so sollt Ihr mir willkommen sein.“ Ja, er stellt sogar in Aussicht, daß er sich Bolingbroke auf seinem Zuge gegen die Günstlinge des Königs anschließen werde. Kann er es doch mit um so ruhigerem Gewissen thun, als er eben noch „bei dem, der ihn erschaffen“, geschworen hat, wenn er es könnte, so würde er sie alle festnehmen und sie nöthigen, Begnadigung vom Könige zu ersehen. Man sieht, selbst der grundehrliche, hyperloyale York macht sich derselben Lüge, desselben Mißbrauchs des Heiligen schuldig, wie Bolingbroke und die

Seinen, nur daß er im Unterschied von diesen aufrichtig wünscht, wenigstens den Schein zu wahren, als sei es ihm Ernst mit seinen Worten: er wäscht, wie Pilatus seine Hände in Unschuld.

Ich komme zu der großen Parlamentscene des 4. Actes, in der uns Shakspeare nun die volle Verwirklichung des bis hierher sich nur erst vorbereitenden „zweiten Falls des fluchbeladenen Menschen“ vorführt. Die Scene ist wie ein gewaltiges Musikstück, dessen Charakter durch den einen, immer wieder durchklingenden Grundton bestimmt ist, an dessen ergreifender Gesamtwirkung aber noch mannigfache andre Motive Antheil haben, alle aus demselben Grundgedanken abgeleitet und jedes selbstständig durchgeführt, in Widerstreit mit jenem und sich mit ihm durchdringend. Die Nichtachtung der Heiligkeit der Wahrheit, das willkürliche, alle Ehrfurcht verleugnende Spielen mit ihr bildet den Grundton und er bestimmt den Eindruck der Handlung auf das Gefühl des Zuschauers, das den Widerspruch zwischen der zur Schau getragenen Gesinnung und dieser selbst als einen Mißklang, als eine schreiende Dissonanz empfindet. Die andern Töne, so ergreifend sie auch wirken, vor Allem der reine Gegensatz zu jenem, die mit dem Opfer des ganzen eignen Seines erkaufte volle Unterordnung des Königs unter die Wahrheit, die als Wohlklang berührende Harmonie zwischen seiner Gesinnung und dem Ausdruck, den er ihr giebt, sie vermögen nicht durchzudringen, sondern dienen nur dazu, durch den Contrast die in dem Grundton immer wieder siegreich hervorbrechende Dissonanz noch zu verschärfen. Was aber in dieser auf die Seele des Zuschauers eindringt, das ist ja die bewußte und bis zu offener Verhöhnung gesteigerte Verleugnung der Ehrfurcht vor der Wahrheit und vor allem Heiligen, kurz, vor Gott selber, dessen Stellvertreter man eben mit ihrer Hülfe „ohne Verdacht“ beseitigen zu können hofft, es ist mit andern Worten der „zweite Fall des fluchbeladenen Menschen“, sein äußerer und zugleich innerer Abfall von Gott. Wie disharmonisch und zugleich wie gotteslästerlich klingt uns schon das „im Namen Gottes“ entgegen, mit dem Bolingbroke auf

die Meldung York's, der „schmuckberaubte Richard trete ihm mit williger Seele das Scepter ab“, den Thron besteigen will, und in wie mächtigen Tönen läßt Shakespeare gleich gegen diese Verhöhnung der Wahrheit in dem großartigen Protest des Bischofs von Carlisle die Ehrfurcht vor der Heiligkeit derselben ankämpfen! Carlisle, der nur deshalb so kühn redet für seinen König, weil „Wahrheit reden ihm am besten ziemt“ und weil „Gott ihn dazu aufrüttelt“, zerreißt nicht nur das Lügengewebe von der freiwilligen Abankung Richard's und nennt sie beim rechten Namen: Absetzung, — er mahnt auch an den Namen Gottes in dem königlichen Titel, dessen ernstgemeinte religiöse Bedeutung uns so gerade hier in seiner begeisterten Auslegung noch ein Mal in ihrer ganzen Tiefe und in ihrem heiligen Ernst lebendig in's Bewußtsein gerufen wird, und er beleuchtet von ihr aus den furchtbaren Widerspruch, Bolingbroke, den „schändlichen Verräther an seinem König,“ selbst König zu nennen.

Aber gleich diese erste Mahnung an die Ehrfurcht vor der Wahrheit, so ernst und kraftvoll sie sich geltend macht, erweist sich als machtlos. Die Lüge giebt sich nicht nur nicht auf, sie faßt sich sogar nur schärfer in sich selbst zusammen und wird zur offenen Verhöhnung der Wahrheit und des Heiligen überhaupt. Jetzt soll König Richard selbst sie und den Mißbrauch des Namens Gottes durch sein Wort besiegeln, er soll sein Reich „vor Aller Augen“ abtreten und dadurch Bolingbroke's Verfahren von jedem „Verdacht“ befreien. Allein gerade die Verzweiflung Richard's, auf die Bolingbroke seine Rechnung gebaut hat, macht sie zunichte und legt die furchtbare Verkehrung der Wahrheit, durch die er sein Recht, als legitimer Nachfolger Richard's und damit als König von Gottes Gnaden den Thron zu besteigen, begründen wollte, „vor Aller Augen“ dar. Sie bricht sich Bahn in Richard's Seele, als er die „Gesichter dieser Männer“ sieht, die ihm einst, „wie Judas Christus: Heil!“ zugerufen haben, und nun folgt, statt der Erklärung seiner Abankung zu Gunsten Bolingbroke's, ein Ausruf des Schmerzes, in dem er sie an ihren Verrath an ihm mahnt, also gerade sein eignes Recht noch ein

Mal geltend macht. Und selbst als er sich nun aus eigenem freien Antrieb „vernichtet“, als er mit eigener Zunge sein heiliges Recht leugnet, mit eigenem Odem Pflicht und Eid löst und Gott bittet, jeden Eid, den man ihm gebrochen, zu vergeben und jedes Bolingbroke geschworne Gelübde ungebrochen zu bewahren: welche andre Wirkung kann dieser ernstgemeinte feierliche Verzicht auf den Zuschauer üben, als ihm einerseits das Recht des Königs, von dessen Haupt „nicht alle Fluth im wüsten Meere den Balsam“ wegwaschen kann, und andererseits die Schuld seiner Unterthanen gegen ihn und gegen Gott selbst neu und in verdoppeltem Maß lebendig zu machen? Gerade indem er freiwillig auf sein Recht verzichtet, spricht er es sich, ohne daß er es weiß und will, aber eben deshalb nur um so entschiedener wieder zu, denn mit seinem Recht vernichtet er zugleich sich selbst, sein freiwilliger Verzicht löscht jeden Zweifel an seinem Recht aus, er erhebt ihn wie zum Märtyrer, so zum persönlichen Repräsentanten seines Prinzips, er beweist, daß dieses mit ihm verwachsen ist. Dasselbe gilt von der Schuld seiner Unterthanen gegen ihn. Gerade indem er sie freispricht von ihr, wälzt er sie ihnen zu, erhebt er gegen sie die schwerste Anklage, denn er leugnet mit ihrer Schuld zugleich ihr Recht, sich gegen ihn zu erheben. Und wie wird diese Anklage noch geschärft durch den Eindruck seiner persönlichen Erscheinung, der in jedem Zuge der Stempel der tiefsten inneren Gebrochenheit aufgeprägt ist und die schon dadurch dem Zuschauer deutlich sagt, daß er nicht freiwillig verzichtet, oder daß wenigstens Bolingbroke und das Parlament kein Recht haben, sich auf seine Abdankung als eine freiwillige zu berufen.

Aber es kommt noch Eins hinzu. Richard steht seinen Unterthanen nach diesem feierlichen Verzicht mit dem Bewußtsein gegenüber, seine Schuld gefühlt zu haben; ja, er weiß kaum von Schuld, er weiß nur, daß er schwer büßen muß, während die ungleich schwerere Schuld seiner Unterthanen, die ihn verathen haben und doch ihn richten wollen, wenn er persönlich sie ihnen auch vergeben hat, noch ungefüht ist.

Das bildet hier den Grundton seiner Stimmung, der durch alle seine Nebenbeteiligte, und das macht ihn — trotz seines sonstigen diametralen Gegensatzes gerade zu diesem tragischen Charakter Shakespeare's — zum Genossen Lear's. Wie dieser, so ist Richard II. für sein Bewußtsein „ein Mann, gegen den mehr gesündigt worden, als er selbst sündigte“, und so erhebt ihn denn der Dichter hier zu seinem Organ. Er beleuchtet durch ihn die Schuld Bolingbroke's und aller seiner Genossen und Anhänger; wie vorher die Königin, so wird jetzt Richard selbst der Verkündiger des „zweiten Falls des fluchbeladenen Menschen.“ Und er ist erst der rechte Verkündiger desselben. Milde und frei von persönlichem Groll, weil er die alleinige Quelle seiner Leiden darin sucht, daß Gott ihn fallen ließ, ist er gerade darum nur um so unbestechlicher und sicherer in seinem Urtheil, und dazu kommt noch, daß er an seiner Auffassung der königlichen Würde auch den rechten Maßstab hat für die Schuld seiner Untertanen und garnicht anders kann, als ihn an sie anlegen. Er aber ist Bolingbroke und den Seinen gegenüber, die von Anfang an die Ehrfurcht vor dem göttlichen Charakter derselben so geflüffentlich zur Schau getragen haben und ihn auch jetzt noch äußerlich so ernst zu wahren suchen, absolut berechtigt, und an ihn gemessen, tritt nun der jetzt zu seinem Ziel gelangte Abfall von dem rechtmäßigen König noch ein Mal und wie in seiner eigensten Gestalt als Abfall von Gott selbst vor uns. Hier gerade wird es dem Zuschauer am lebendigsten, daß Richard bei der in seinem Lande herrschenden Anschauung des Königthums ein Recht hatte, sich als den Auserwählten Gottes zu betrachten, denn wie wenige Augenblicke zuvor von keiner Seite Einsprache erfolgt, als Carlisle ihn „das Bild von Gottes Majestät“, seinen „Feldhauptmann“ u. s. w. nannte, ebenso tönt auch ihm selbst kein Laut des Unwillens oder Hohns entgegen, als er soweit geht, sich mit Christus selbst in Parallele zu stellen; vielmehr lauscht das ganze Parlament, wie getroffen von der Wahrheit dieser Mahnung an seine höhere Stellung, stumm, wie unter einem Bann, den Worten des gestürzten

Königs und bestätigt so noch selbst den Urtheilsspruch, der jeden Einzelnen zum Judas stempelt, der den Herrn verrathen, und selbst die bloß Launen nicht von der allgemeinen Verdammung ausnimmt:

Ihr Alle, die Ihr steht und auf mich schaut,
 Weil mich mein Elend hegt, wiewohl zum Theil
 Ihr, wie Pilate, Eure Hände wäscht
 Und auß'res Mitleid zeigt: doch, Ihr Pilate,
 Habt Ihr mich überliefert meinem Kreuz,
 Und Wasser wäscht die Sünde nicht von Euch.

Es ist ein förmliches Gericht, das der, jede Demüthigung willig auf sich nehmende und scheinbar ganz gebrochene Fürst mitten in seiner tiefsten Erniedrigung über die hält, die ihn richten wollten. Nicht er steht schließlich als Angeklagter und Schuldig-gesprochener vor dem Parlament, sondern Anklage und Verdammungsurtheil treffen seine Gegner. Die Rollen sind förmlich ausgetauscht: er ist zum Ankläger geworden und er spricht auch als Richter das Schuldig über sie. Sein Spruch aber ist unanfechtbar, denn er fällt ihn als der berechtigte Repräsentant des Prinzips, das sie, wenigstens mit dem Munde, Alle anerkennen: alles Persönliche ist hier in ihm ausgelöscht: es ist die Wahrheit selber, die durch seinen Mund sie schuldig spricht.

Seinen Abschluß findet das in dieser Scene entfaltete Gemälde in einem neuen düstren Zug, den Shakespeare wieder unmittelbar aus dem Grundgedanken dieser Scene entwickelt, in der kalten Entschlossenheit, mit der Bolingbroke und seine Freunde daran festhalten, die „freiwillige“ Abdankung Richard's ernst zu nehmen. Daß sie vielmehr gerade die Befiegelung seines Rechtes war, ja, daß er sich zuletzt sogar wieder ausdrücklich ihren „ächten König“ nennt, überhören sie, ebenso wie sie das Schuldig überhören, das er gerade als Vertreter des Prinzips von Gottes Gnaden über sie ausspricht. Wie Bolingbroke selbst, so legt das ganze Parlament die Worte Richard's dahin aus, daß derselbe ihn aus eignem freien Entschluß zu seinem Nachfolger ernannt und ihm damit das Recht gegeben habe, den Thron als

König von Gottes Gnaden zu besteigen. Die Scene schließt mit der „feierlichen“ Ansetzung der Krönung, zu der Bolingbroke die Großen auffordert sich bereit zu halten. Daß aber auch das Volk an der Schuld seiner Führer Theil hat, daß Shafespeare den Sündenfall als einen die ganze Nation in sich hineinziehenden darstellen wollte, dafür zeugt, außer der allgemeinen Betheiligung auch der niedern Klassen an dem Aufstand, noch besonders der begeisterte Empfang Bolingbroke's bei seinem Einzug, mit Richard als Gefangenem, in London. Da schallte Bolingbroke, nach der Schilderung des alten York, von „allen Zungen“ das: „Gott erhalte Dich!“ entgegen, da war's, „als wenn die Fenster selber sprächen, als hätten alle Wände, behängt mit Schildereien, zu ihm gesagt: „Christ, segne Dich!“ Richard dagegen bot „keine Zunge ein freudiges Willkommen!“ wohl aber bewarf man sein „geweihtes Haupt“ mit Staub und Unrath. Gott selbst, meint der mitleidige Pilatus York, müsse die Herzen der Menschen zu irgend einem festbeschlossnen Plan verhärtet haben, daß sie nicht schmelzen konnten beim Anblick der Leiden und der Ergebung Richard's. Das Volk also bestätigt so ausdrücklich, wie möglich, sowohl die Absetzung Richard's wie die Erhebung Bolingbroke's zum König von Gottes Gnaden, und daß er dann in der That in dieser Eigenschaft den Thron besteigt, das zeigen die Wünsche, die Northumberland ihm am Schluß des Stückes für das „glückliche Gedeihen seines heiligen Regiments“ darbringt — auch York fügt sich „in stiller Ergebung dem hohen Willen des Himmels, der eine Hand gehabt in diesen Dingen“; er schwört sich Bolingbroke unterthan und erkennt nun dessen Reich „auf immer“ an.

Es bleibt nur jetzt noch ein Zug zu erwähnen: die neue Schuld, mit der Bolingbroke sich belädt und durch die er zum R^ain wird, der seinen Bruder erschlagen hat, die Ermordung Richard's. Seltsam genug heißt er den Mörder, den er angestiftet hat, „des Gewissens Schuld als Lohn für seine Mühe nehmen, er soll als R^ain in nächlichem Graun hinwandeln“. Daß er sich aber trotzdem selbst verantwortlich spricht für den

Mord, dafür zeigt der Entschluß, den er hier faßt, einen Kreuzzug zu unternehmen, um „dies Blut von seiner schuldigen Hand abzuwaschen.“ Die Ankündigung einer „Fahrt in's heilige Land“ beschließt das Stück, und ganz gewiß konnte der in demselben dargestellte „zweite Fall des fluchbeladenen Menschen“ einen entsprechenderen Abschluß nicht finden.

Heinrich IV. 1. Theil.

Das erste Stadium nach dem Scheiden aus dem Paradiese, dem Garten Eden, in den jene liebliche Gartenscene in dem Eingangsdrama unsres Cyclus uns versetzte, ist ein modernes Heidenthum. Wie der erste Theil Heinrich's IV., der uns dieses Stadium vorführt, die Menschen schildert, so ist ihr Streben in grellem Gegensatz zu der eben überwundenen Anschauungsweise der vorausliegenden Entwicklungsstufe ganz und ausschließlich auf das Diesseits gerichtet. Sie haben keine anderen Interessen oder Zwecke als solche, die innerhalb der wirklichen Welt liegen, und jeder Zweifel an ihrem guten Recht, sie mit aller Kraft und mit dem größten Nachdruck zu vertreten, liegt ihnen fern; sie wissen überhaupt von keinem Zweifel an sich selbst, vielmehr sind sie voll unbefangnen und eben deshalb auch unerschütterlichen Glaubens an ihre eigne unmittelbare Berechtigung. Es ist der noch völlig ungebrochne Mensch, wie er aus der Hand der Natur hervorgegangen und allein unter ihrer und der unmittelbaren Einwirkung des Lebens geworden ist, der in die Culturwelt versetzte Adam, so zu sagen, den nach allen Seiten seines Wesens zu schildern Shakespeare hier nun auch — in der dem Stücke eingefügten komischen Handlung — das Thun und Treiben solcher Charaktere uns vor Augen führt, „die die Welt bei Seite schieben und sie laufen lassen.“ Und dieser Mensch ist nun in der That nichts weniger als christlich. Er ist weder gottselig ober fromm, noch auch geneigt, sich irgend welche Schranken zu setzen oder gar Entfagung zu üben und, sei es nun auf seine Zwecke, oder auch nur auf

seine Neigungen und Wünsche zu verzichten. Er folgt einfach seinem Genius, dem unmittelbaren Antrieb seines Innern, und was heißt das Andre, als seiner Willkür? Das gilt selbst von den edelsten Charakteren unsres Dramas. König Heinrich, der das Ziel seines Strebens, die Begründung der Unabhängigkeit seiner königlichen Stellung, nur durch die Vernichtung seiner treuesten Freunde erreichen kann — er verfolgt es trotzdem von Anfang an mit planmäßiger Berechnung und größter Consequenz, und so scheut er ja auch, wie wir gesehen haben — S. 59 —, wieder dieses Zweckes wegen, selbst vor einer bewußten Lüge nicht zurück. Wie rücksichtslos ferner schiebt Prinz Heinrich, indem er jenes bis zum Aeußersten „lose Wesen“ annimmt, alle Pflichten seiner hohen Stellung bei Seite, nur um dann später, der Sonne gleich, „wenn sie durch böse garstige Nebel bricht,“ vor der erstaunten Welt in desto reinerem Glanze zu strahlen. Percy wieder opfert seinem Ehrgeiz nicht nur die Größe seines Vaterlandes, indem er jenen Vertrag über die Theilung Englands abschließt, der ihm die Herrschaft über ein Drittel des Landes sichern soll, sondern eben damit zugleich das Recht seines Schwagers Mortimer, des legitimen Nachfolgers Richard's II. u. s. w.

Vor einer Schranke aber macht ihre Willkür hier doch Halt. Welche Fülle eigenartiger, einander zum Theil geradezu entgegengesetzter Charaktere stellt gerade dieser Theil des Cyclus auf, den Realisten König Heinrich und seinen von Haus aus allein auf die ideale Macht des Geistes bauenden Sohn, Prinz Heinrich, den an das Pathos der Ehre hingegebenen Percy, der das „kurze Leben“, schlecht verbracht, noch als „zu lang“ erachtet, und den aller Ehre baaren, ein für alle Mal dem Cultus des sinnlichen Genusses verfallenen Falstaff, den Wunderthäter Glendower und den Diplomaten Worcester! Aber so verschieden sie auch unter sich sind und so stark sich ihr persönliches Selbstbewußtsein sonst auch geltend machen möge: es ist doch keiner unter ihnen, der nicht die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen suchte, sich vor ihrer Macht nicht beugte. Wie mächtig dieser zweite wieder

allen Charakteren unsers Dramas gemeinsame Zug in König Heinrich ist und wie entscheidend er nicht nur auf dessen ganze politische Haltung, sondern selbst auf seine Auffassung des Zieles eingewirkt hat, das er sich steckt, haben wir bereits gesehen: will er doch das Königthum selbst auf die Macht der öffentlichen Meinung begründen! Wie aber dieser tief blickende und schlaue berechnende Politiker durch das ganze Stück hindurch sie auf seiner Seite zu haben bestrebt ist, so auch alle anderen Charaktere. Wie unfähig ist Percy, um ihre Gunst zu buhlen! Dennoch — was wäre er ohne sie! Wer anders kann Ehre und Ruhm verleihen, auf die sein ganzes Streben gerichtet ist als eben sie? er steht und fällt mit ihrer Anerkennung. Und auch die Befriedigung seiner Rache an dem König ist ganz an sie geknüpft, er ist sich sogar selbst völlig klar darüber. Wie berebt weiß der sonst so wenig Sprachgewandte seinem Vater und seinem Oheim die Schande zu schildern, die sie in den Augen der Menschen durch ihre Unterstützung des Usurpators auf sich geladen haben! Wie sucht er sie zu überzeugen, daß sie „ihre verbannte Ehre nur einlösen und sich in der guten Meinung der Welt herstellen“ können, wenn sie sich mit ihm zur Rache an „diesem Politiker,“ dem „schönen Bolingbroke“ verbünden! Prinz Heinrich ferner, den selbst der Ruhm nicht blendet und für den das Urtheil der öffentlichen Meinung schon von Haus aus nicht maßgebend ist, der sogar thatsächlich auf ihre Anerkennung, auf den glänzenden Ruhm, den sein Sieg über den Helden Percy ihm sicher verbürgte, noch wieder freiwillig Verzicht leistet, kurz, der seine Befriedigung schließlich einzig und allein in der Anerkennung seines eigenen Innern findet — auch er setzt sich doch der üblen Nachrede der Menschen, der öffentlichen Meinung, zunächst nur aus, um dann ihr vor-eiliges und in sich haltloses Urtheil durch die That zu beschämen. Daß er die Kraft haben würde, sich endgültig über dasselbe hinauszusetzen, dessen ist er sich ursprünglich selbst nicht bewußt gewesen; sie kommt ihm erst in dem Augenblick, wo er sie braucht. Auch Ehren-Falstaff, zu dessen Gunsten der Prinz

auf seinen möhlermorbenen Ruhm verzichtet, tritt nicht sobald in die Laufbahn des öffentlichen Lebens ein, als er auch schon bestrebt ist, sich durch die dieses beherrschende Macht emporzuheben; er versucht, die öffentliche Meinung durch eine Lüge zu gewinnen, und es gelingt ihm wirklich, da der Prinz dieselbe „mit seinen schönsten Worten vergoldet.“ Ja, schon von Anfang an legt er so großen Werth auf einen „guten Namen“, daß er sich denselben kaufen würde, sagt er, wenn er nur wüßte, wo „ein Vorrath von solchen zum Verkauf ausstände.“ — Selbst den seltsamen Hegenmeister Owen Glendower hat Shakespeare, wie Holinshed ihm diesen entgegenbrachte, durch den von ihm hier zu Grunde gelegten Gedanken in den Organismus seines Dramas harmonisch einzufügen verstanden: Glendower stützt seine Macht auf den Wunderglauben der Menge. Worcester endlich, der Staatsmann und Diplomat der Partei der Insurgenten — auch er rechnet durchweg mit der Macht der öffentlichen Meinung; wie fein weiß er Percy und den Seinen die Gründe darzulegen, weshalb es gerade für sie bei einem Unternehmen, das an sich so geeignet sei, Zweifel und Argwohn zu erregen, von höchster Bedeutung sei, ihre Unterstützung sich zu sichern!

Und hierzu tritt nun noch Eins. Nicht nur König Heinrich, an dem ich den hier in Frage stehenden Zug oben schon (s. S. 48) hervorgehoben habe, sondern ebenso auch alle andern Personen unsers Stücks, suchen die Gunst der öffentlichen Meinung dadurch für sich zu gewinnen, daß sie dieselbe zwingen, Wesen höherer, idealer Art in ihnen zu sehen, ja, das Ideal des Menschen selbst nach dieser oder jener Seite hin. Hat König Heinrich von Anfang an planmäßig und consequent danach gestrebt, durch seine ganze Haltung als das Urbild eines Fürsten nach des Volkes Herzen zu erscheinen, so will Percy als das eines Helden gelten. Beim Prinzen Heinrich wieder kündigt sich dies Streben nach dem Glanz des Ideals schon in jenem Bilbe von der Sonne an, der er es gleich thun will. Aber auch Glendower will von

den Menschen als ein höheres Wesen angestaunt sein, als ein mit übernatürlichen Kräften ausgerüsteter Geist, als ein Wunderthäter, und endlich gilt das noch selbst von Falstaff, dessen unwiderstehliche komische Wirkungen in unserm Stück¹⁾ ja gerade darauf beruht, daß er sich, kaum entlarvt, immer wieder mit ebenso großer Gewandtheit wie Unverfrorenheit in das Gewand des Ideals, besonders auch desjenigen der Mannhaftigkeit und Tapferkeit, zu hüllen weiß. Wir stehen also auch hier wieder vor einem allen Einzelnen gemeinsamen Zuge, und wenn sich dieser nun auch z. B. bei König Heinrich auf seine Erkenntniß der Macht des Ideals über die öffentliche Meinung und auf sein Streben, sie für seine politischen Zwecke auszubeuten, zurückführen ließe: bei Percy tritt die Rücksicht auf den äußern Zweck, den er verfolgt, schon stark in den Hintergrund, beim Prinzen Heinrich ist ein solcher überhaupt nicht vorhanden. Wir müssen also nach einer andern Quelle dieses Zuges suchen, und wo sonst sollte dieser liegen, als in demselben, dem Menschengenisse eingebornen idealen Bedürfniß, das, wie wir sahen, nach Shakespeare's Auffassung dem Urtheil und der Macht der öffentlichen Meinung zu Grunde liegt? Wie es die Menge treibt, das Ideal außer sich in den Einzelnen verkörpert zu sehen, so die Einzelnen, es in sich zu verkörpern: der ideale Drang — er tritt uns hier als einer der Grundzüge der Menschen unseres Dramas entgegen.

Von hier aus läßt sich nun der Fortschritt, den die Menschheit seit ihrem im ersten Theil des Cyclus dargestellten „zweiten Fall“ gemacht hat, sicher bestimmen. Eins springt sofort in die Augen, daß sie nämlich die transcendente Weltanschauung hier nun auch innerlich vollständig überwunden hat, so vollständig in der That, daß sie ihren Sündenfall, ihren Abfall von dem als außer- und überweltlich gedachten Gott, nicht einmal als Schuld empfindet. Sie war eben aus ihr herausgewachsen.

¹⁾ In dem folgenden ist das, wie ich weiterhin zeigen werde, nicht mehr der Fall.

Hatte ihr bis dahin das Jenseits als die ausschließliche Sphäre des Geisteslebens gegolten und hatte sie, um Antheil an dessen Seligkeit zu gewinnen, das ganze irdische Leben mit seinen Gütern nicht nur, sondern auch mit seinen hohen sittlichen Aufgaben dem himmlischen zum Opfer gebracht, so ist sie sich jetzt bewußt geworden, daß sie selbst geistiger Natur und in die Welt hineingestellt ist, um sie zu beherrschen. Daß sie mit diesem neuen Bewußtsein zugleich eine neue Grundlage für ihr Streben und ihre ganze weitere Entwicklung gewonnen hat, leuchtet ein. Wie sie uns hier entgegentritt, ist sie eingegangen in die Welt und hat Besitz von ihr ergriffen. Und wenn sie nun auch noch keine Ahnung hat von den hohen Aufgaben, die sich an ihr Eingehen in dieselbe knüpfen; wenn vielmehr die Einzelnen erfüllt, wie sie es sind, von ihrem neuen stolzen Selbstbewußtsein, kein anderes Recht anerkennen als ihr eigenes, und jede Pflicht gegen Andere sowohl wie, allerdings mit Ausnahme des Königs, auch gegen das Ganze, dem sie angehören, rücksichtslos aus den Augen setzen: welch' ein Fortschritt offenbart sich trotzdem schon in diesem ihrem auf der Macht des Geistes beruhenden Selbstbewußtsein! sie wagen es, sich allein auf sich und in offenen Gegensatz zu Allem außer ihnen zu stellen: sie sind selbstständig geworden. Dazu kommt noch, daß die Herrschaft der schrankenlosen Willkür, deren Entfesselung in den Einzelnen Shakespeares, wie wir sahen, als das eigentliche Merkmal des Sündenfalls gilt, hier ihr Ende erreicht hat. Es giebt wieder ein Höheres, vor dem sich Alle beugen, und zwar unter dem Zwange ihres eigenen Innern beugen: die Macht der öffentlichen Meinung, und sie ist in der That ein Höheres; denn so wenig sie untrüglich, ja, so leicht sie zu bestechen ist, sie ist trotzdem ein Ausfluß, eine Manifestation des Menschengewisses selber und dieser, der sich durch den ihm eingebornen idealen Drang sofort selbst als göttlichen Ursprungs, als Geist von Gottes Geist, ankündigt, ist nothwendig sittlicher Natur. Da liegt ja auch der letzte tiefe Sinn jenes schon angeführten

alten Sprüchworts: vox populi, vox Dei. Das Resultat ist also: die Menschheit ist hier selbstständig geworden, und sie ist es geworden auf der Grundlage der Unterordnung unter die Herrschaft des in ihr zum Durchbruch gelangten subjectiven Gottesgeistes. Damit aber ist ja dann bewiesen, daß dieser zweite Theil des Cyclus in der That berechtigt ist, als das erste Stadium, wie — nach dem oben Gesagten — in dem aufwärts gehenden Entwicklungsgang des neuen Königthums, so auch in dem Prozeß der Wiedererhebung der Menschheit von ihrem „zweiten Fall“ zu gelten.

Heinrich IV. 2. Theil.

Das dritte der vier Dramen unsers Cyclus, Heinrich IV. 2. Theil, gehört zu den tiefsten und gedankenreichsten aller Dichtungen Shakespeare's. Es führt uns den Abschluß der Schicksale oder doch den Wendepunkt in dem Leben aller der Hauptcharaktere des ersten und zweiten Theils des Cyclus, so viele von denselben überhaupt noch in unserem Stück wieder auftreten, vor Augen und diesen Abschluß oder diesen Wendepunkt führt es herbei durch ihr eignes Handeln in dieser oder jener schwierigen Lebenslage, insbesondere aber durch ihr Verhalten den Folgen ihres Handelns, den Gefahren gegenüber, die sie sich selbst bereitet haben. Danach bestimmt sich die Eigenart dieses Dramas. Es ist der Kampf des Menschen mit dem Leben — das Grundthema des Dramas überhaupt —, den es in immer anderer Gestalt, immer aber in derselben tiefen und einheitlichen Auffassung, vor uns entfaltet. Der menschliche Geist, der in dem vorausliegenden Theil des Cyclus so voll frischen und starken Selbstbewußtseins, in so unmittelbarem und sicherem Vertrauen auf seine Macht sich vor uns bethätigte — hier sieht er sich einer außer ihm liegenden Macht gegenüber, der er sich beugen soll, der das gesammte Leben und damit auch die Folgen jedes Eingreifens in dasselbe von Seiten der Menschen gestaltenden Macht der Nothwendigkeit. Das Leben geht

seinen Gang — das ist der Gedanke, den der Dichter seiner Darstellung hier zu Grunde gelegt hat — nach seinen eignen, sich mit Nothwendigkeit vollziehenden festen und unabänderlichen Gesetzen und es geht ihn, unbekümmert um die Hoffnungen und Wünsche des Menschen, ebenso wie um die Vorstellung, die dieser sich von seinem subjectiven Standpunkt aus von demselben gebildet hat, ja, ohne daß es ihm auch nur gegeben wäre, diesen Gang im Voraus sicher zu berechnen. So giebt es uns den mannigfaltigsten und schmerzlichsten Täuschungen preis und überläßt es uns, uns mit ihnen abzufinden; es stellt die Forderung an uns, wie diese Täuschungen, so alle schmerzlichen Erfahrungen, die es uns bringt, als das Werk der in ihm waltenden Nothwendigkeit zu erkennen und auf jeden Versuch, gegen das Unabänderliche anzukämpfen, zu verzichten. Es ist der Ernst des Lebens, der dem Menschen entgegentritt, und was hier schließlich auf dem Spiele steht, das ist die Verechtigung des Menschengewisses selber, der zwar, wie wir sehen, als solcher nur subjectiver Geist, darum aber doch göttlicher Natur ist und in dem nicht nur unsere Auffassung des Lebens sammt allen Forderungen, die wir an dasselbe stellen, sondern auch unser ganzes ideales Selbstbewußtsein seine Quelle hat.

Man wird schon nach der Bedeutung, die unser Drama nach dem früher gesagten für die Entwicklung des Königthums hat, ohne Weiteres zugeben, daß es, ebenso wie das vorausgehende, trotz der komischen Handlung, die auch in ihm noch eine so bedeutende Stellung einnimmt, vollen Anspruch auf den Namen eines historischen hat; trotzdem aber — wer sähe nicht, daß es nun durch den eben skizzirten Grundgedanken, den es durchführt, zu einer Parallele oder einer Ergänzung des ganz auf dem reinmenschlichen Boden stehenden Hamlet wird, an dem Shakespeare bekanntlich um dieselbe Zeit, fortwährend bessernd, arbeitete¹⁾ und dessen Helden er ja ebenfalls in den Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit

¹⁾ Siehe mein Buch Seite 439 ff.

hineinstellt? Oder scheitert Hamlet etwa nicht allein daran, daß die wirkliche Welt, wie ihm diese plötzlich in den Entzückungen des Geistes entgegentritt, seine aus dem subjectiven Menschengestalt geschöpfte ideale Auffassung derselben nicht nur nicht bestätigt, sondern sogar geradezu Lügen straft, daß also das Leben auch ihm eine schwere Täuschung, für ihn die schwerste von allen, bereitet und daß ihn nun diese Täuschung, die ihn an den Rand des Wahnsinns führt, bei aller sonstigen Schärfe seines Geistes, unfähig macht, den Mord seines Vaters und den Abfall seiner Mutter zu dessen Mörder als die nothwendige Frucht der ausnahmsweisen sittlichen Verkommenheit dieser beiden einzelnen Menschen zu erkennen, daß sie ihm vielmehr den Glauben an das Gute im Menschen überhaupt und damit auch die Kraft raubt, „die Welt, die außer Fugen ist, wieder einzurichten?“ Er geht zu Grunde, weil er es nicht erreicht, dem Walten der Nothwendigkeit im Leben die Forderungen seines idealen Selbstbewußtseins an dasselbe unterzuordnen. — Daß sich bei dieser Uebereinstimmung in der Grundanschauung der beiden Dramen auch im Einzelnen mannigfache Beziehungen zwischen ihnen bieten müssen, begreift sich leicht. Sie drängen sich dem aufmerksamen Leser, wie sich weiterhin zeigen wird, wie von selber auf.

Fassen wir nun Shakespeare's Darstellung in unserem Stück näher in's Auge. Vor Allem: er spricht den Menschen selbst verantwortlich für das Schicksal, das sein Anfechten gegen die Nothwendigkeit ihm bereitet, und darin liegt ja schon ausgesprochen, daß er die nach dem oben Gesagten hier auftauchende Frage nach der Berechtigung des Menschengestalt keineswegs unbedingt verneint. Wie er das Wesen des Menschen hier schildert, so ist derselbe eben durch seinen Geist davor gesichert, dem Leben wehrlos gegenüberzustehen. Er ist zuerst ein vernunftbegabtes Wesen „und“ — hier schon tritt uns ein, dann durch das ganze Stück hindurch gehender Gedanke entgegen, den der Dichter Hamlet (Act 4, 4) in den Mund legt — „der uns mit solcher Denkkraft schuf, voranzuschau'n und rückwärts, gab uns diese

Kraft und göttliche Vernunft sicher nicht, um ungebraucht in uns zu schimmeln. Die erste Forderung aber, die die Vernunft an uns stellt, ist: unser eignes Beste zu wahren, das unmöglich in der Auflehnung gegen die Nothwendigkeit liegen kann. Er besitzt ferner in der Erkenntnißkraft seines Geistes die Fähigkeit, sich der ihm durch seine Lebensstellung angewiesenen sittlichen Aufgabe bewußt zu werden, deren hingebungsvolle Erfüllung ihm die innere Erhebung auch über die schmerzlichsten persönlichen Erlebnisse sichert. Und er ist endlich ein freies, mit der Kraft zu wollen und seinem Willen gemäß zu handeln ausgerüstetes Wesen, und er kann diese Fähigkeit zu sittlicher Kraft entwickeln und mittelst ihrer sich in Erkenntniß der Nothwendigkeit den Verzicht auf seine liebsten Wünsche, auf seine ganze subjective Auffassung des Lebens aus freigesafstem Entschluß abringen. — Dazu tritt hier nun noch ein besonderer Zug der Darstellung Shakespeare's, der mich persönlich immer als ein spezifisch religiöser berührt hat. Daß nach seiner Anschauung hinter der den Gang des Lebens bestimmenden und regelnden Nothwendigkeit der objective Gottesgeist, also Gott selber steht, während der Mensch zwar auch Träger des Gottesgeistes, zunächst aber doch nur des subjectiven Gottesgeistes ist, braucht kaum erst gesagt zu werden. Da scheint es mir nun in dieser Anschauung begründet zu sein, daß er dem Leben noch wieder etwas von seiner kalten Theilnahmlosigkeit für den Menschen nimmt; nach seiner Darstellung sendet es nämlich dem Einzelnen eben durch die Täuschungen, die es ihm bereitet, überhaupt durch die bitteren Erfahrungen, die es über ihn verhängt, Mahnungen an die Nutzlosigkeit jedes Widerstandes gegen das Unabänderliche, es wendet sich durch sie an seine Vernunft, es sucht ihn zu bestimmen, sich von dem Wahne, daß er überhaupt ein Recht habe, Forderungen an das Leben zu stellen, loszuwinden und einzugehen in die Schranken, die es ihm setzt. Daß dieser letzte Zug der Darstellung des Dichters die eigne Verantwortlichkeit des Menschen für die Gestaltung seines Schicksals nur noch deutlicher hervortreten läßt, leuchtet ein.

Trotzdem aber spricht er nun dem Menschengesicht als solchem, dem allein auf sich gestellten subjectiven Geiste, die Berechtigung vollständig ab. Seine Darstellung der Ohnmacht dieses Geistes dem Leben gegenüber gestaltet sich zu einer förmlichen und geradezu vernichtenden Kritik desselben, ähnlich wie in Bezug auf das Prinzip der Transscendenz die des Königthums von Gottes Gnaden in Richard II. Er entfaltet hier die Seite des Wesens des Menschen, nach der dieser als Träger des Gottesgeistes in die Schranken und Bedingungen der endlichen persönlichen Existenz hineingestellt ist; und da führt er nun — der Hauptsache nach — drei Grundmächte seines Wesens auf, die ihn instinctiv in Gegensatz stellen zu der Forderung der Unterwerfung unter die Nothwendigkeit, die also als ebenso viele Schranken seines Geistes zu gelten haben. Zuerst das Gemüth, das eigenwillig an den Forderungen festhält, die es an das Leben stellt, oder doch eine Macht über ihn übt, der er nicht die Kraft hat sich zu entziehen. Dann das aus der Erkenntnißkraft des Geistes geschöpfte hochmüthige Selbstbewußtsein, das das Wirken eben dieser Kraft im Menschen wieder aufhebt, indem es ihn dem Wahne verfallen läßt, als sei er berufen, statt die Forderungen zu erfüllen, die das Leben an ihn stellt, vielmehr dieses von sich aus neu und besser zu gestalten. Endlich der aus der Macht, die unsere sinnlichen Triebe und Begierden über uns gewonnen haben, entsprungene Drang nach schrankenloser Freiheit, der schließlich den Ernst des Lebens sogar grundsätzlich abweist und als alleiniges Gesetz das Recht der Willkür anerkennt. — Ich muß hier wieder näher auf die Einzelheiten der Darstellung Shakespeare's eingehen, schon weil die im Obigen aufgestellten Gedanken völlig neue, dann aber auch, weil sie nicht gerade dazu angethan sind, von unsren heutigen Interpreten des Dichters ohne Weiteres als auch nur berechtigt anerkannt zu werden.

Ich beginne mit seiner Darstellung der Ohnmacht, der das Gemüth den Menschen preisgibt. Hier tritt zuerst Northumberland in den Vordergrund; wie haltlos und aller sittlichen

Kraft haar erscheint gleich dieser, und zwar schon da, wo mit der Nachricht von dem Tode seines Sohnes Percy die Forderung an ihn herantritt, sich in die Lage zu finden, die dieser Schicksalschlag ihm bereitet, und rasch entschlossen das Seinige zu thun, um die nun auch ihn persönlich bedrohenden Gefahren noch abzuwenden. Trotzdem er diesen Ausgang als möglich, sogar als wahrscheinlich vorausgesehen und aus eigenem freiem Entschluß seine Zustimmung zu dem Unternehmen gegeben hat, ja, obwohl er das Scheitern desselben direct mit verschuldet hat — denn er hat unter dem Vorwand einer Krankheit seinem Sohn die versprochene Hülfe nicht geleistet —, will er nun doch die jeden Appell an eine höhere Instanz ausschließende Entscheidung durch den Gang der Dinge nicht anerkennen. Sein Gemüth lehnt sich gegen die in diesem sich ankündigende Macht der Nothwendigkeit, gegen den Richterspruch derselben, auf und reißt ihn fort zu jenem furchtbaren Ausbruch, der gegen die ganze sittliche Weltordnung gerichtet ist. Und wenn er dann auch den Mahnungen seiner Freunde gegenüber, daß er sich sein Schicksal selbst bereitet habe, verstummt, er erreicht es doch nicht, sein Gemüth zu unterwerfen, und dieses zerstört nun auch den letzten Rest seiner sittlichen Kraft. Er ist sich völlig klar darüber, daß nur der Anschluß an den Erzbischof von York und dessen Genossen ihn noch retten kann, seine Ver-nunft sagt ihm, daß seine Lage diesen sich von selbst bietenden Schritt gebieterisch fordere; er hat auch den Entschluß bereits gefaßt und ihn dem Erzbischof gemeldet, selbst seine Ehre steht damit „zu Pfande“ — dennoch hat er nicht die Kraft, ihn zur Ausführung zu bringen, sein Gemüth entscheidet über ihn und dieses, sagt er selbst, ist „wie die Fluth zu ihrer Höh' geschwellt, die Stillstand macht, nach keiner Seite fließend.“ Aber nach welcher Seite hin sie schon im nächsten Augenblick fließen wird, ist nicht mehr zweifelhaft. Er „möchte gern“ zum Erzbischof stoßen; da aber das eine That wäre und jede That sittliche Kraft fordert, die er nicht oder nicht mehr besitzt, so ergeht es ihm, wie Hamlet, der auch, und zwar, obwohl

schließlich auch für ihn die „Ehre“ auf dem Spiele steht — Act 4, 4¹⁾ — nicht zum Handeln kommt. Er giebt den „tausend Gründen“ nach, die demjenigen, der nicht gelernt hat, sein Gemüth den Forderungen der Nothwendigkeit zu unterwerfen, sie in seinen Willen aufzunehmen, stets zur Beschwichtigung seines Gewissens zu Gebote stehen.

Noch einen Vertreter der Ohnmacht des Menschen über sein Gemüth und damit auch über das Leben stellt Shakespeare auf, — Lady Percy, deren ganze eigne Existenz einst in der ihres Gatten aufgegangen war, und die nun durch dessen ihr ganz unerwartet gekommenen Tod — hatte sie ihn doch bis dahin auch aus den gefährlichsten Kämpfen stets siegreich heimkehren sehen! — innerlich so vollständig gebrochen ist, daß gerade sie hier vorzugsweise sich bemüht, Northumberland zum Verzicht auf seinen Entschluß und zur Flucht nach Schottland zu bestimmen. Und zwar hält sie davon selbst die Rücksicht auf seine verpfändete Ehre nicht ab; im Gegentheil, sie erklärt es sogar für seine Pflicht, nachdem er ihrem Gatten, seinem Sohn, sein Wort gebrochen, es nun auch dem Erzbischof zu brechen. Sie kennt nur noch eine Rücksicht, die auf sich selber; sie will sich vor neuem Unglück bewahren, und diese Rücksicht — hier tritt uns noch eine neue Seite des Wirkens des Gemüths entgegen: es hebt, wo es erregt ist, auch die Klarheit des Geistes auf — diese Rücksicht also macht sie nun blind selbst für das Widersinnige des Rathes, den sie ihm giebt, sich der Partei des Erzbischofs erst anzuschließen, „wenn diese dem Könige Boden abgemonnen hat.“ Sie sieht nicht, daß es für ihn Rettung nur giebt, wenn er jetzt eilt, „wie eine Ripp' aus Stahl, deren Stärke noch mehr zu stärken,“ und so wird sie nun in Gemeinschaft mit seiner Gattin, die sich ebenfalls allein von ihrem Ge-

¹⁾ Vergl. mein Buch Seite 562. Daß dies der Sinn des Monologs ist, den Shakespeare hier beim Anblick des Heeres Fortinbras' Hamlet in den Mund legt, ist all' den zahlreichen Kritikern des Dramas ganz entgangen.

müth leiten läßt, selbst zur Urheberin des neuen Zeids, das sein späterer Untergang ihr bereitet.

Als nicht minder verhängnißvoll für die Herrschaft des Menschen über das Leben erweist sich in Shakespeares Darstellung das aus der Erkenntnißkraft seines Geistes geschöpfte hochgespannte Selbstbewußtsein desselben. Als Repräsentanten dieser zweiten Schranke des subjectiven Menschengestes stellt der Dichter den Erzbischof von York und dessen Genossen auf, und man wird zugeben, daß sie in der That als vollberechtigt gelten dürfen, dieselbe zu vertreten. Es sind lauter geistreiche und hochgebildete Männer, die er uns in ihnen vorführt, ja, er erhebt drei von ihnen sogar zu Philosophen voll der tiefsten Einsicht, wenigstens ihrer eignen Meinung nach. Zuerst den Erzbischof selbst, den geistreichsten und höchstgebildeten von Allen. Er tritt uns durchweg als Psychologe und philosophischer Beobachter des Lebens entgegen, und zwar hat er vor Allem dem Volk in's Herz gesehen. Er hat klar erkannt — Act 1, 3 Schluß —, daß es des vor noch nicht langer Zeit von ihm selbst auf den Thron erhobenen Bolingbroke längst wieder satt ist. Eben diese ihm als völlig sicher geltende Erkenntniß, für die er deshalb Beweise, Thatfachen anzuführen garnicht einmal für nöthig hält, hat ihn bestimmt, seine Autorität dafür einzusetzen, daß man, was bis dahin noch keineswegs fest beschlossen war, unverweilt zum Aufstand schreite. Und ein tiefer Geist ist er ohne Frage. Dafür zeugt z. B. das an so manchen Ausspruch Goethe's anklingende Wort, das ihm der Dichter hier mitten in seiner Erregung über die Wandelbarkeit der „blöden Menge“, auf die er mit tiefer Verachtung, vielmehr mit einem wahren Ekel blickt, in den Mund legt: „O Fluch,¹⁾ daß wir das

¹⁾ Nach Wildemeisters Uebersetzung. Wörtlich nach dem Original: O Fluch des menschlichen Denkens (accursed thoughts of men). Shakespeare hat es hier eben mit der Erkenntnißkraft des Menschen zu thun.

Gestern und Morgen preisen und das Heute lästern!" Schade nur, daß er gar nicht merkt, wie er selbst hier eben diesem Fluch verfällt! Aber nicht nur dem Volk hat er in's Herz gesehen, er hat auch den Geist der Zeit, den seiner eigenen Gegenwart klar erkannt. „Wir sind Alle krank," sagt er — Act 4, 1 — zu Westmoreland, „und unsre Schwelgerei und wüstes Leben hat in ein hitzig Fieber uns gebracht, das Aberlaß erfordert." Nun giebt er sich zwar keineswegs für einen „Arzt" aus, aber er kommt doch „ein Weilchen wie der dräuende Krieg, um Ueppigkeit zu heilen, die an eignem Glücke krankt, und Verstopfungen zu heben, die schon die Lebensadern hemmen." — Dann die beiden Andern durch ihre tiefe Einsicht besonders hervortretenden unter diesen Männern, Mowbray und Hastings. Den Erstgenannten stellt Shakespeare als eine Art Geschichtsphilosophen hin, der die Gestaltung des öffentlichen Lebens Englands in seiner Zeit auf ihre Quelle in der Vergangenheit zurückführen zu können meint — Act 4, 1 —, den aber freilich Westmoreland sofort durch für sich selber sprechende Thatsachen ad absurdum führt; den Letztgenannten, Hastings, erhebt er sogar zum Propheten, der die Zukunft Englands, „so lange dieses noch Geschlechter haben werde," kraft seiner Einsicht in den Entwicklungsang der Dinge voraus zu bestimmen unternimmt, dem es aber auch nicht besser ergeht, als seinem Freunde Mowbray; ihn belehrt Prinz Johann selber, dem Shakespeare, wie schon angedeutet — s. S. 62 — so jung er ist, als Grundzug seines Charakters tiefen Ernst leiht, er sei „viel zu leicht, der Folgezeiten Boden zu ergründen."

Erscheint sonach das Selbstbewußtsein zunächst dieser Beiden trotz der hohen Begabung sowohl wie Bildung ihres Geistes schon in recht zweifelhaftem Lichte, so in noch viel zweifelhafterem — und das gilt dann von ihnen Allen — da, wo Shakespeare erst durch Westmoreland und dann durch den Prinzen die Berechtigung ihres Unternehmens, die bestehende Staatsordnung umzustürzen, beleuchtet. Wie es wenigstens um die Erkenntnißkraft ihres Geistes steht, auf die ihr Selbstbewußtsein sich doch

gerade stützt, tritt hier klar zu Tage. Soviel sie auch von dem „Zustand dieser Zeiten“ reden, den ja gerade sie in seinen letzten Ursachen klar erfasst zu haben meinen: sie haben doch kein Verständniß für die Mahnungen, die aus ihm zu ihnen reden, sie haben sich als unfähig erwiesen, eben diese Zeiten „nach den Nothwendigkeiten auszulegen,“ die sie beherrschen. Sie haben nicht erkannt, daß der König selbst unter dem Zwange dieser „Nothwendigkeiten“ stand, daß er also nicht handeln konnte, wie er wollte, obgleich er denn doch z. B. gerade Mombray, den Sohn seines einstigen Todfeindes, Norfolk, gleich bei seiner Thronbesteigung in alle Herrlichkeiten seines Vaters hergestellt hat. Und ebenso wenig, wie sie erkannt haben, daß, „nicht der König, sondern die Zeit es ist, die ihnen Unrecht thut,“ haben sie auch nur eine Ahnung von der sittlichen Verantwortlichkeit, die ihre Lebensstellung und ihre Geltung bei den Menschen ihnen auferlegte. Sie gerade — das mußte ihnen ihre Erkenntnißkraft sagen, wenn ihnen ihr hochgeschwelliges Selbstbewußtsein überhaupt gestattete, sie zu Worte kommen zu lassen — sie gerade durften sich nicht mit der schweren Schuld beladen, „verdammten Aufruhr“ zu erregen; sie durften nicht, wie sie es thun, „die garstige Gestalt gemeiner blutiger Empörung mit ihren leichten Ehren schmücken.“ Natürlich trifft dieser Vorhalt, den Shakespeare Westmoreland all den „edlen Lords“ machen läßt, den Erzbischof noch mit besonderer Schwere, und in der That — welch' schreiender Widerspruch, daß gerade er sein Vaterland in einen Bürgerkrieg hineinstürzt, wenn man mit Westmoreland die ihm durch seine Lebensstellung auferlegte Friedensmission und seine ganze im „Bürgerfrieden“ wurzelnde persönliche wie geistige Existenz in's Auge faßt oder gar mit dem Prinzen Johann die Pflichten seines heiligen Amtes als Vermittler zwischen Gott und Menschen sich vergegenwärtigt, der sicher nicht berufen war, die Unterthanen des Königs „wider seinen und des Himmels Frieden zu Haus' zu heßen.“ Auch hier, sieht man, läßt Shakespeare das Leben mit Mahnungen an den Menschen herantreten, hier mit solchen, die sich an sein sittliches

Bewußtsein wenden, ihn zur Selbsterkenntniß erwecken wollen. libtool.com.cn

Damit stehen wir nun vor dem Grundgedanken seiner Darstellung hier. Was er uns an diesen Vertretern des aus der Erkenntnißkraft des subjectiven Geistes entsprungnen hochgeschwellten Selbstbewußtseins des Menschen vor Augen stellt, das ist als nächste directe Consequenz desselben der geistige Hochmuth, als weitere, durch diese erste vermittelte die vollständige geistige Befangenheit, der es ihn gerade dann am sichersten verfallen läßt, wenn er sich nicht ganz mit Unrecht sagen kann, daß er jene Kraft des Geistes in einem mehr als gewöhnlichen Maß besitze. Aus dieser, bis zu völliger Blindheit sich steigern den geistigen Befangenheit leitet der Dichter schon die Verblendung des Erzbischofs und der Seinen über die „Nothwendigkeit der Zeiten“ ebenso wie ihr Nichterkennen ihrer eignen sittlichen Verantwortlichkeit, damit aber dann auch ihre Auflehnung gegen die bestehende Staatsordnung und endlich auch den Ausgang ihres Unternehmens, also das Schicksal ab, das sie trifft und das er eben deshalb nicht einmal zu einem tragischen gestaltet.

Wenn sie den Beschluß fassen, „ein Reich niederzureißen, um ein andres aufzurichten,“ wie Lord Bardolph sagt, so lassen sie sich dabei allerdings auch von ihrer Ueberzeugung leiten, daß das parteiische Regiment des Königs gerade auf ihren Ehren mit besonders schwerem Drucke laste: sie wollen diesen Druck von sich abschütteln und zugleich die Gefahren von sich abwenden, mit denen sie sich durch dasselbe auch weiterhin noch bedroht glauben. Was sie aber von innen heraus und unwiderstehlich vorwärts treibt, das ist der Wahn, den ihr geistiger Hochmuth in ihnen erzeugt hat, daß sie die Quelle des Drucks, der auf ihnen wie auf dem ganzen Lande liegt, gefunden, daß sie mit dem tief eindringenden Blick ihres Geistes erkannt haben, sie liege in dem „Zustand dieser Zeiten,“ wie Moray, oder in dem „hitigen Fieber, in das Schwelgerei und wüstes Leben sie Alle geworfen“ habe, wie der Erzbischof sagt. Sie sind eben

doch, trotz der bescheidenen Ablehnung dieses Letzteren, „Arzte,“ die sich berufen fühlen, die Schäden der Zeit zu heilen; sie sind nach Hastings' Ausdruck „Unterthanen der Zeit,“¹⁾ die sie „vorwärtsgehen heißt,“ d. h. Diener, Werkzeuge derselben — kurz, sie sind vermöge der Erkenntnißkraft ihres Geistes, die sie befähigt hat, die Forderungen der Zeit, deren „Nothwendigkeiten,“ zu begreifen, berechtigt und berufen, sich zu Weltverbesserern aufzuwerfen. Deshalb — denn die Zeit kann eben nur durch einen „Aberlaß“ geheilt werden — greifen sie zum Kriege.

Noch eine andere Wirkung, die dann auch ihrerseits wieder ihre Verblendung nothwendig steigern mußte, hat ihr geistiger Hochmuth in ihnen erzeugt; wie er schon das Bewußtsein ihrer sittlichen Verantwortlichkeit in ihnen ertödtet hat, so dann auch allen sittlichen Ernst überhaupt, ja, alle Hingebungs-fähigkeit, selbst für ihre eigne Sache. Dafür, daß ihnen diese als eine heilige gilt, sucht man in Shakespeare's Darstellung hier vergeblich nach irgend welchem Anzeichen; im Gegentheil, ihr zufolge wagen sie nicht einmal, sich offen zu ihrer Sache zu bekennen; sie leugnen, daß ihr bewaffnetes Erscheinen des „Friedens Bruch, noch des Gerिंगsten, was dazu gehört, bedeute;“ ja, sie verdammen ihr ganzes Unternehmen auch noch selber, indem sie ihre Waffen „garstige,“ ihren Aufstand selbst als eine „mißgeschaffne Form“ bezeichnen, in die „der Zeit Verwirrung“ sie „hineingezwängt“ habe. Und nun ihr Handeln im Dienste ihrer Sache. Wie unfähig, über ihre subjective Auffassung hinauszukommen, zugleich aber auch, wie leichtfertig zeigen sie sich schon da — Act 1, 3 —, wo es sich um die Frage handelt, ob sie es überhaupt „bei ihren Mitteln“ wagen sollen, „der Macht des Königs in's Gesicht zu sehen.“ Da muß ihnen der von Shakespeare mit bewunderungswürdig tiefem Verständniß zum Realpolitiker erhobene

¹⁾ Im Original: We are time's subjects. Alexander Schmidt erklärt in seinem, sonst auch mir meist maßgebenden Shakespeare-Lexikon subject hier durch exposed to, liable to. Ich bekenne, daß mir diese Erklärung unverständlich ist.

Lord Bardolph erst klar machen, daß man „bei Entwürfen von so blut'gem Antlitz“ nicht, wie Percy es gethan, der hier so auch noch eine scharfe Kritik erfährt, „Erwartung, Anschein, Muthmaßung unsicherer Hülfe,“ wie die Northumberland's, auf die Hastings hinweist, nicht „Hoffnung und Wahrscheinlichkeit“ in Anschlag bringen, sondern nur mit Thatfachen rechnen dürfe. Es gelingt Lord Bardolph auch, ihnen das klar zu machen, und sie wollen nun auch wirklich danach handeln; den entscheidenden Beschluß aber, ihr Unternehmen auszuführen, fassen sie dann doch auf Grund einerseits einer ganz unsicheren Berechnung der Macht, die der König gegen sie verfügbar hat, und andererseits jener rein subjectiven Auffassung des Erzbischofs, daß das Volk seines einstigen Lieblings, Bolingbroke, längst wieder satt sei.

Dann ihr Verhalten, als sie den Zustand nun wirklich erhoben haben und bewaffnet im Felde stehen. Daß sie damit die Brücke zwischen sich und dem König ein für alle Mal abgebrochen haben, ist selbstverständlich; und sie vor Allen mit ihrem geistigen Tiefblick mußten das erkannt und es sich längst selbst gesagt haben. Gleichwohl lassen sie sich sofort bereit finden, auf Unterhandlungen mit dem Stellvertreter desselben einzugehen — zu keinem anderen Zweck, als dem: eine Wiederaussöhnung mit ihm herbeizuführen. Allerdings stellen sie dann ihrerseits Bedingungen für dieselbe auf, durch deren Gewährung sie alle ihre Beschwerden abgestellt, alle ihre Wünsche und Forderungen erfüllt sehen würden. Welche, natürlich wieder allein aus ihrem geistigen Hochmuth erklärliche Verblendung aber, daß sie einen solchen Ausgang ihrer auf den Umsturz der ganzen bestehenden Staatsordnung gerichteten Rebellion, deren tiefe sittliche Verwerflichkeit ihnen eben noch nicht nur Westmoreland, sondern auch Prinz Johann, Letzterer noch dazu unter dem ausdrücklichen Hinweis auf den heiligen Charakter der Würde des Königs als Stellvertreter Gottes, so ernst vorgehalten hatten, — daß sie, sage ich, einen solchen Ausgang ihrer offenen Rebellion überhaupt für möglich halten! welch' neuer Beweis für das ihnen

gänzlich fehlende Bewußtsein der Schuld, die sie auf sich geladen haben, tritt uns in dieser ihrer Verblendung entgegen! Und wie völlig befangen in sich selber, in ihrer subjectiven Auffassung, dazu wie baar alles Ernstes erscheinen sie dann wieder bei den Verhandlungen selbst! Da erachten sie es nicht einmal für nöthig, sich irgend welche reale Bürgschaft für die Erfüllung der von ihnen aufgestellten Bedingungen zu sichern; vielmehr begnügen sie sich mit der bloßen noch dazu ganz allgemein gehaltenen mündlichen Versicherung des Prinzen, er billige und genehmige sie alle, sowie damit, daß er sein Wort für die Abstellung ihrer Klagen einsetzt! Wie leichtfertig und verblendet endlich zeigen sie sich, indem sie sich selbst der Möglichkeit des Widerstands berauben und ihr Heer entlassen, ehe sie noch sicher sind, daß auch das ihres Gegners heimgeschiedt ist! In der That! das Urtheil, das der Dichter hier am Schluß dem Prinzen Johann über alle diese weisen und geistreichen Männer in den Mund legt: „Einfältig wart Ihr, als Ihr Krieg begann, dumm hergelockt und albern heimgesandt,“ ist vollauf berechtigt und daß dieses Urtheil die Wichtigkeits-erklärung des aus der Erkenntnißkraft des subjectiven Geistes geschöpften Selbstbewußtseins des Menschen in sich schließt und nach der Intention des Dichters auch in sich schließen soll, daran kann ja nach seiner Darstellung hier kein Zweifel sein. Läßt er doch eben aus diesem Selbstbewußtsein den geistigen Hochmuth entspringen, der sie dem Verderben überliefert, indem er das Wirken der Erkenntnißkraft in ihnen vollständig aufhebt, ja, diese geistige Macht des Menschen, die ihm den Sieg im Kampfe mit dem Leben sichern sollte, zum Werkzeug seiner Niederlage in demselben umwandelt. — Es mag hier noch daran erinnert werden, daß Shafespeare schon in einem, aus einer etwas früheren Zeit stammenden Lustspiele, „Verlorne Liebesmüh“, ein strenges Gericht hält über den geistigen Hochmuth, und zwar führt er uns denselben dort in all seinen mannigfaltigen Gestalten und in den Verirrungen vor Augen, denen er den Menschen auf dem spezifisch geistigen Gebiete

zuführt, auf dem des Strebens nach wissenschaftlicher Erkenntniß, nach Erkenntniß der Wahrheit. Dort wie hier aber läßt er ihn scheitern an dem Mangel des sittlichen Ernstes, den eben er in den Menschen ertödtet hat.¹⁾

Endlich die Ohnmacht, zu der der Mensch im Kampfe mit dem Leben verurtheilt ist, wenn er, ein Mal zum Sklaven der Triebe und Begierden seiner sinnlichen Natur geworden, sich nun in deren Dienste von dem Drang nach schrankenloser Freiheit leiten läßt. — Daß der eigentliche und Hauptrepräsentant dieses Dranges in unfrem Stück Falstaff ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Aber wie ganz anders — die Interpreten des Dichters haben auch das wieder vollständig übersehen — erscheint er nun in diesem Theil des Cyclus, als in dem vorausgehenden! Dort steht er, wie wir gesehen haben, bei aller seiner Niederlichkeit immer noch unter der Macht des instinctiven idealen Dranges des menschlichen Geistes, er strebt doch nach dem schönen Schein, eben dem Schein des Ideals, er bemüht sich immer wieder diesen Schein um sich zu breiten und allen Schmutz und alles Gemeine an ihm mit demselben zu verhüllen, ja, zu adeln. Dazu treibt ihn dort das in ihm noch sehr lebendige Bedürfniß, die gute Meinung der Menschen für sich zu haben, und dazu bedient er sich seiner stets sicher bewährten Geistesfreiheit und geistigen Beweglichkeit. Hier dagegen ist er zum reinen Realisten geworden, dessen ganzes Trachten darauf gerichtet ist, die Welt und seine Stellung in ihr für sich und seine Lüste und Begierden auszubenten. „Ihr redet wie Einer, der Macht hat, Uebles zu thun,“ ruft ihm schon Act 2, 1 der Oberrichter zu, als Falstaff, „weil er in eiligen Geschäften für den König ist,“ Befreiung von den Gerichtsdienern fordert, die Frau Hurlig ihm auf den Hals geschickt hat. Er hat es eben durch seine Heldenthat bei Shrewsbury zu was gebracht in der Welt und sich bis dahin in seiner Stellung behauptet. Was Wunder also,

¹⁾ Vergl. mein Buch S. 329—346.

daß er hier nun auch tief durchdrungen ist von seiner eignen Geschicktheit und praktischen Lebensweisheit. In der That hat er gar nicht übel Lust, wie der Erzbischof und dessen Freunde, allerdings in seiner Weise den Weltverbesserer zu spielen; er möchte seine Lebensanschauung, insbesondere die von ihm entdeckte und durch lange eigne Erfahrung immer neu bestätigte Wahrheit von der Heilsamkeit des Sects, der Menschheit, namentlich der Jugend, als neues Evangelium predigen. Keineswegs aber ist mit dieser Wahrheit die Lebensphilosophie, die er sich gebildet hat, schon erschöpft; sie kennt schon den Darwin'schen „Kampf um's Dasein;“ ihr Grundgedanke tritt in dem Satz zu Tage, mit dem er sich das Recht vindicirt, sich aus seinem alten Freund, dem Friedensrichter und wohl situirten Gutbesitzer Schaal, natürlich zu seinem Privatgebrauch, einen „doppelten Stein der Weisen“ zu machen. „Wenn der junge Gründling ein Röder für den alten Hecht ist,“ sagt er, „so sehe ich nach dem Naturrecht keinen Grund, warum ich nicht nach ihm schnappen sollte.“ Daß er hiernach alle Warnungen und Mahnungen, die ihm die längst und empfindlich genug an ihn herantretenden Folgen seines lieberlichen Lebens, die ihm ferner doch noch hin und wieder — nicht sein Gewissen, wohl aber seine Vernunft, und die ihm endlich wohlmeinende Menschen, wie der Oberrichter, zurufen, ebenso unbeachtet läßt, wie der Erzbischof und die Seinigen die aus den „Nothwendigkeiten dieser Zeiten“ und aus ihrer Lebensstellung zu ihnen redenden, Northumberland die seiner Vernunft und seiner Ehre, versteht sich von selbst. Ja, er läßt sie nicht nur unbeachtet, sondern er hört sie nicht einmal, oder vielmehr: er will sie garnicht hören, er stellt sich recht absichtlich taub und sagt dann von sich selber, er leide an der Krankheit des „Nicht-Aufhorchens,“ an dem Uebel des „Nicht-Aufmerkens.“ Aber wie bewährt sich nun in ihm der Drang nach schrankenloser Freiheit, die Willkür, zu der dieser Drang des subjectiven Menschengestes sich in ihm entwickelt hat, als Führerin im Kampfe mit dem Leben? Wohin führt sie ihn? Nicht nur, daß sie ihn, selbst noch in einem Alter, wo die Natur in ihm

längst erschöpft ist, zum Sklaven seiner Lüste und Begierden macht; nicht nur, daß ihn in Folge dessen ein Heer von Krankheiten heimsucht: er bleibt auch sein Uebelang all den Kleinen Miseren des Lebens, wie der „Auszehrung seines Geldbeutels,“ für die er kein Mittel weiß, ja, zur Strafe für die gewissenlose Führung und Ausbeutung seines Amtes, selbst sehr ernstern Gefahren preisgegeben. Er ist, so tief er auch davon durchdrungen ist, daß „ein guter Kopf Alles zu benutzen und zum Vortheil zu kehren weiß,“ doch niemals sicher, Herr seines Schicksals zu bleiben, und endlich leidet sein Lebensschiff in der That vollständig und unrettbar Schiffbruch; es scheitert gerade in dem Augenblick, wo er es durch ein Meisterstück feinsten psychologischer Berechnung, durch die auf's Schlaueste calculirte Verwerthung seiner, wie er meint, untrüglichen Kenntniß des jungen Königs, für alle Zeit sicher in den Hafen zu bringen hoffte.

Wie klar durch diese ganze Darstellung der Ohnmacht des allein auf sich gestellten Menschengewisses im Kampfe mit dem Leben die Intention des Dichters durchblickt, die Unterwerfung desselben unter die dieses beherrschende Nothwendigkeit, sein Eingehen in die Schranken, die der hinter ihr stehende objective Gottesgeist ihm setzt, als eine Forderung seines eignen Wesens heraustreten zu lassen, und wie fast greifbar er auf der andern Seite diese Forderung als eine in immer anderer Form an den Einzelnen herantretende Mahnung dieses Geistes, also Gottes selber, hinstellt, ihr Folge zu leisten, das bedarf wohl keiner weiteren Darlegung. Und nun überblicke man ein Mal den Entwicklungsgang, durch den er einerseits den König, andererseits den Prinzen Heinrich hier hindurchführt, und man wird auch über die Stellung, die unser Stück in dem Ganzen des Cyclus einnimmt, also über die Bedeutung desselben für den in diesem dargestellten Prozeß der Wiedererhebung der Menschheit von ihrem zweiten Sündenfall nicht lange mehr in Zweifel sein.

Ich beginne mit König Heinrich. Ihm legt Shakespeare — Act 3, 1 — jene schmerzliche Klage über das dem Menschen verschlossene „Buch des Schicksals,“ über die unberechenbaren

„Umwälzungen der Zeiten“ und die durch Nichts aufzuhaltenden zerstörenden Wirkungen der entfesselten Elemente, endlich aber auch über die Täuschungen, die das Leben dem Menschen bereitet, in den Mund — sicher ein Beweis, daß er ihm volles Bewußtsein über die Ohnmacht des Menschengewisses leihen wollte. Und wie tief läßt er ihn dieselbe empfinden! „O säh' man das,“ läßt er ihn sagen, „der frohste Jüngling, überfäht' er seinen Lebensweg, welche Gefahren er zu überstehen, welche Widerwärtigkeiten er zu erdulden hat, er schloß' das Buch und stirbe.“ Was ihm diese Klage hier auf die Rippen legt, ist bekanntlich die Täuschung, die ihm das Leben durch den Verrath Northumberland's bereitet hat, der „seinem Herzen einst der Nächste war und wie ein Bruder sich für ihn erschöpfte“ und den er jetzt als seinen Feind bekämpfen muß. Aber wie er schon von Anfang an keineswegs so ganz unter der Herrschaft seines subjectiven Empfindens stand, daß allein seine persönlichen Erlebnisse ihn zu der Erkenntniß der Ohnmacht des Menschen dem Leben gegenüber geführt hätten, so bewährt nun auch gerade er nach Shakespeare's Darstellung die Kraft, selbst diese schwere Täuschung zu überwinden. So wie er sich klar darüber geworden ist, daß der Verrath Northumberland's nichts Andres sei als das nothwendige Erzeugniß seiner von Haus aus auf Falschheit angelegten Natur, ist er auch — zwar nicht über seinen Schmerz, wohl aber über die Wirkung, die derselbe auf ihn übte, hinaus. Mit den Worten: „Sind diese Dinge denn Nothwendigkeiten, bestehen wir sie auch wie Nothwendigkeiten,“ hat er die Kraft zu energischem Handeln wiedergewonnen — wieder ein sich der Beachtung förmlich aufdrängender Anklang an den Hamlet, dessen Held sich zu dieser Erkenntniß eben nicht durchringt und der deshalb auch die Kraft zum Handeln, die er nach seinen Erlebnissen aus ihr allein noch schöpfen konnte, nicht gewinnt. Ja, merkwürdig genug! Man wird kaum zwei, in schärferem Gegensatz zu einander stehende Charaktere aufstellen können, als den König Heinrich IV. unfres Stück und Hamlet. Der eine der ausgeprägteste

Realist — nicht nur in den ganz auf dem realen Boden liegenden Zielen, die er sich steckt, sondern ebenso auch in den Wegen, die er einschlägt, um sie zu erreichen und in seiner ganzen Welt- und Lebensanschauung. Der Andre der nicht minder scharf ausgeprägte Idealist, der nicht nur seine ganze innere Befriedigung in der idealen Sphäre sucht und äußere Zwecke überhaupt nicht kennt, sondern der auch, als ihm die innerhalb der realen Welt liegende Aufgabe der Rache für seinen ermordeten Vater gestellt und nach dem sein „edler Geist“ durch seine Verzweiflung an der Macht des Idealen über den Menschen schon „zerstört“ ist, dem trotzdem noch instinctiv in ihm wirkenden idealen Drange folgend, sich den Weg zur Lösung seiner Aufgabe durch einen Appell eben an diese Macht zu bahnen, der sich Klarheit über denselben dadurch zu schaffen sucht, daß er das Gewissen der Schuldigen weckt, und der sich auch zu diesem Zweck noch wieder der der Welt des Ideals angehörigen Kunst als Mittel bedient.¹⁾ Merkwürdig genug, sage ich, daß gerade an dem Verhalten eines Charakters wie König Heinrich in dem Kampfe mit dem Leben die innige Beziehung unsres Stückes zum Hamlet am klarsten hervortritt. Und doch: was Andres ist es, das dieses Werk des Dichters zu dem, wenigstens für den germanischen Menschen, erschütterndsten von allen seinen Werken macht, als daß es als die letzte Quelle der Zerstörung, der der edle Geist des Helden desselben durch das Erleben des Widerspruchs zwischen Ideal und Wirklichkeit zugeführt wird, die dem subjectiven Menschenggeist, als dessen Repräsentanten es ihn von Anfang an hinstellt, sich aufdrängende Erkenntniß seiner

¹⁾ Vergl. meine oben schon citirte Abhandlung über den Hamlet in meinem Buch, wo übrigens zu meinem Bedauern der hier erwähnte Zug, daß Hamlet in seinem tiefsten Innern der Verzweiflung am Menschen noch keineswegs ganz anheimgefallen ist, noch nicht hervorgehoben ist. Auch dieser Zug legt noch Zeugniß dafür ab, „daß die Herrschaft des sittlichen Geistes im Leben wie im eignen Wufen des Menschen nicht eine leere Illusion ist, wie Hamlet glaubte.“ S. S. 530 ff.

Richtigkeit und als deren Wirkung den Bruch des menschlichen Bewußtseins aufweist? Und dessen Veranschaulichung bildet nun auch das eigentliche Ziel seiner Darstellung in unfrem Drama und insbesondre wieder der des letzten Stadiums des Lebensganges König Heinrich's IV. selber. Wenn sich bei dem Idealisten Hamlet der Bruch des Bewußtseins an die Erkenntniß der Sündhaftigkeit des Menschen, der Ohnmacht des sittlichen Geistes über ihn und seiner Unfreiheit knüpft, so bei dem Realisten Heinrich IV. an die seiner Ohnmacht, selbst dem mit dem klarsten Bewußtsein erfaßten und mit der höchsten Selbstverleugnung durchgeführten Streben im Dienste der Allen gemeinsamen großen Interessen des Staates, der realen Welt also, sichere Bürgschaften eines dauernden Erfolgs zu schaffen.

Ich habe oben den König in diesem letzten Stadium seines Lebensganges „den Büsser auf dem Thron“ genannt und darauf hingewiesen, daß seine Buße nicht in frommen Werken, sondern in der Hingebung an die schweren Pflichten seines hohen Amtes besteht, daß aber auch die Hingebung an sie, so treu und selbstverleugnend dieselbe ist, ihn nicht vor den schmerzlichsten Seelenkämpfen zu bewahren vermag. In der That gelangt er vor seiner Sterbestunde nicht zu vollem innerem Frieden. Nun ist es ja keine Frage, daß das Bewußtsein seiner Schuld, die, wie seine selbst durch seine treue Pflichterfüllung nicht ausgelöschte Sehnsucht nach dem heiligen Land beweist, noch immer in ihm lebt, großen Antheil an den Seelenkämpfen hat, die ihn den innren Frieden nicht empfinden lassen. Die letzte Quelle derselben aber liegt in seiner Erkenntniß der Ohnmacht des Menschen, selbst den berechtigten, ja — vom sittlichen Standpunkt aus — nothwendigen Forderungen, die er an das Leben stellt, solchen, die nicht in der Bedürftigkeit seines Gemüths, sondern in dem ihm durch seine Lebensstellung auferlegten Pflichten ihren Ursprung haben, die Erfüllung zu sichern. — Daß der König die Kraft hat, über die Nichtbefriedigung seiner, wenn auch noch so warm und tief empfundenen subjectiven Wünsche hinauszukommen,

haben wir gesehen, die Täuschung, die das Leben ihm durch den Verrath Northumberland's bereitet, überwindet er von innen heraus. Nicht so den Schmerz über die „Wildheit“ seines Sohnes Heinrich, hier versagt seine, sonst nach allen Seiten hin sich siegreich bewährende sittliche Kraft. Denn dieser „Gram, reicht über seine Todesstunde noch hinaus, sein Herz weint Blut,“ wenn er sich vergegenwärtigt, wie durch seines Sohnes Zügellosigkeit sein ganzes unter den schwersten Kämpfen und mit der größten Selbstverleugnung aufgerichtetes Lebenswerk wieder in Frage gestellt ist, sie zwingt ihm die Ueberzeugung auf, daß nach seinem Tode „der gezähmten Frechheit des Zwanges Maulkorb“ wieder abgenommen werden und statt des Gesetzes, auf das er den Staat begründet hat, wieder „das wilde Thier,“ die Willkür herrschen werde.

Noch nach einer andern Seite hin zeigt Shakespeare hier die Ohnmacht des subjectiven Menschengemüths. Daß die Täuschungen des Lebens einerseits zwar, und vorzugsweise, in dem Charakter des Lebens selbst, andererseits aber auch darin ihre Quelle haben, daß das Gemüth des Menschen wie da, wo es ihn verführt, selbst wider seine bessere Einsicht noch an die Erfüllung seiner Hoffnungen und Wünsche zu glauben, so auch wo es ihn in der tiefsten Erregtheit drängt, Gefahren von sich abzuwenden, die Klarheit des Geistes aufhebt, hat er uns schon in Northumberland und Lady Percy gezeigt. Hier weist er nun dieses nämliche Wirken an einer gerade entgegengesetzten Lebensäußerung desselben auf. König Heinrich verfällt der Täuschung über den wahren Charakter seines Sohnes, weil sein verdüstertes Gemüth, nachdem es erst die schlimmsten Befürchtungen in ihm erregt hat, es ihm dann auch unmöglich macht, die Nichtberechtigung derselben zu erkennen. Selbst sein nächster Berather, Warwick, dessen erprobte tiefe Menschenkenntniß ihn kaum erst über Northumberland's Verrath hinausgehoben hat, vermag sein Urtheil über seinen Sohn nicht zu erschüttern; er weist es ab, sich noch irgendwelcher Illusion über ihn hinzugeben. Wie tief begründet auch dieses Wirken des

Gemüths im Menschen ist, braucht ja nicht erst gesagt zu werden. Der Dichter aber erreicht nun durch die Darstellung desselben ein doppeltes: er überzeugt uns ein Mal von der vollen Hingegenheit des Königs an seine, jede Rücksicht auf sein eignes persönliches Interesse ausschließende hohe Auffassung seiner Lebensaufgabe als Haupt des Staates, dann aber hat er sich nun eben damit auch erst die Möglichkeit geschaffen, uns gerade an diesem Haupthelden seines Dramas, der alle die aus seiner Usurpation entsprungnen äußern Kämpfe mit ebenso großer Umsicht wie Energie siegreich bestanden hat, einerseits die ganze Ohnmacht des subjectiven Menschengewisses dem Leben gegenüber und andererseits die ganze furchtbare Bedeutung des Bruches des Bewußtseins zu veranschaulichen, den das Erleben dieser Ohnmacht im Menschen hervorrufft. Die Schilderung dieses Bruchs des menschlichen Bewußtseins im König ist es, die schon seiner Anrede an seine Söhne Humphrey und Clarence, dann aber vor Allem dem furchtbaren Verdammungsurtheil, das er über den Urheber dieses schwersten aller seiner Erlebnisse, den Prinzen Heinrich ausspricht, ihre so tief ergreifende Macht giebt. Nicht minder ergreifend aber gestaltet sich dann auch, eben weil diese Schilderung vorausgegangen ist, die der Wirkung, die die endlich durchbrechende Erkenntniß des wahren Wesens seines Sohnes auf ihn übt. Noch einmal bereitet ihm das Leben eine Täuschung: hier aber ist sie nun eine beglückende; sie heilt den Bruch seines Bewußtseins und schenkt ihm zugleich den vollen innern Frieden. In der That schenkt sie, oder schenkt vielmehr Gott selbst, der als der eigentliche Lenker des Lebens auch sie herbeigeführt hat, ihm diesen Frieden; denn daß er ihn nicht durch eigne Macht, durch die seines Geistes, gewinnt, ist ja klar — diese wird auch hier wieder negirt. — Und nicht minder klar tritt es heraus, daß der Dichter Gott selbst als den Spender dieses Geschenks vor Augen gehabt hat. Liegt doch in dem an ein Wunder grenzenden Zufall, daß das Zimmer, in dem der Tod dem Könige zum ersten Male nahe getreten ist, den Namen Jerusalem führt, fast ausdrücklich ausgesprochen, daß

Gott hier seine Hand im Spiele hat, daß er ihm durch diesen „Zufall“ die Vergebung seiner alten schweren Schuld ankündigen wollte. „Gelobt sei Gott!“ ruft der König aus, als er den Namen gehört hat, und befiehlt, ihn in jenes Zimmer zurückzuschaffen, wo er dann ruhig stirbt — Beweis genug, daß wenn er auch mit der von ihm so lange schon erstrebten Fahrt in's heilige Land nach seinem eignen Geständniß auch politische Zwecke verfolgte, doch hinter ihnen immer noch als das Entscheidende die Sehnsucht stand, durch diese Fahrt seine Schuld zu sühnen. Vor allem aber: er stirbt in der vollen Gewißheit seiner Wiederveröhnung mit Gott.

Ich wende mich zum Prinzen Heinrich. Auch hier tritt uns als das Grundmotiv des Entwicklungsganges, durch den der Dichter ihn hindurchführt, der Bruch des Bewußtseins entgegen, hier aber in Gestalt des inneren Zerfalls des Menschen mit sich selber. Er ist durch den Widerspruch zwischen dem zügellosen äußern Leben, dem er sich nach der ersten glänzenden Bethätigung seines wahren Wesens wieder hingegeben hat, und den Forderungen seines Innern, dem in ihm zu vollem Durchbruch gekommenen Bewußtsein der hohen Pflichten seines fürstlichen Berufs, diesem Zerfall zugeführt worden, und da sieht nun auch er sich der Macht der das Leben beherrschenden Nothwendigkeit gegenüber. Er möchte sich dem Widerspruch gern entziehen, aber er vermag es nicht: er steht vor den Folgen seines eignen Thuns, vor den Urtheilen, die er gegen sich erregt hat. Nicht einmal, daß es ihm Ernst sei mit seinem tiefen Schmerz über die Krankheit seines Vaters, würde man ihm glauben, wie viel mehr würde man ihn für einen Heuchler halten, wenn er jetzt plötzlich ganz umkehren wollte von seinem bisherigen Wege! Wie schmerzlich er diese Lage empfindet, das zeigt schon die melancholische Stimmung, die ihn bei seinem ersten Auftreten in unserm Stück — Act 2, 2 — erfüllt, und wie tiefer Ernst prägt sich in den Worten aus, mit denen er hier dann die witzelnde Unterhaltung mit Poins plötzlich abbricht: „So treiben wir Boffen mit der

Zeit und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser!" Allerdings begiebt er sich dann doch noch wieder nach Gastcheap in den „Eberkopf," wo „der alte Eber," Falstaff, sich eben wieder „auf dem alten Koben mästet," ja, er entschließt sich sogar, um Falstaff unerkannt in seinen wahren Farben zu sehen, zu der „niedrigen Verwandlung" in einen Kellner, und wirklich sehen wir ihn hier — Act 2, 4 — nun noch ein Mal so ziemlich in der alten Weise mit seinem jetzt geradezu verächtlich gewordenen liederlichen Cumpen verkehren. Als aber dann mit Peto's Bottschaft die Mahnung an die schwere Gefahr, mit der eben jetzt Northumberland und der Erzbischof von York den Thron seines Vaters und damit auch seine ganze eigne Stellung bedrohen, an ihn herantritt, da bricht der Ernst in ihm durch und mit den Worten: „heim Himmel, ich fühl' mich tadelnswerth, so müßig zu entweihn die edle Zeit," rafft er sich auf und reißt sich los und damit hat er dann für immer, wie von Falstaff, so von seinem leichtfertigen Treiben selbst Abschied genommen.

So endet bei ihm der Kampf zwischen dem subjectiven Menscheng Geist und dem objectiven Gottesgeist, der uns hier zum ersten Mal, wie als die letzte treibende Macht des äußern Lebens, so auch als die des Inneren des Menschen entgegentritt. In Prinz Heinrich erscheint derselbe in der That nach der Darstellung des Dichters von Anfang an als die eigentlich entscheidende Macht. Denn wenn er auch das „lose Wesen" ursprünglich keineswegs willkürlich oder zu einem äußern Zweck angenommen hat, sei es nun um, wie in dem vorausliegenden Stück, später dann „um so mehr bewundert zu werden", oder um, wie nach Warwick's Ueberzeugung in dem unrigen, „seine Spießgesellen zu studiren"; wenn ihn vielmehr seine, in seiner Persönlichkeit begründeten subjectiven Neigungen bestimmten, den eigentlichen Kern seines Wesens hinter der Maske der Leichtfertigkeit zu verbergen: stehen bleibt darum doch, daß es für ihn eines eigentlichen Kampfes garnicht bedurfte, um über alles bloß Subjective an ihm hinauszukommen; ihn drängte es von innen

heraus zur Unterordnung unter den objectiven Geist. Und wie vollständig diese sich nun schon hier in ihm vollzogen hat, dafür liefert uns seine Haltung in der großen Scene am Sterbelager seines Vaters den sprechendsten Beweis. Wie völlig unverdient ist das furchtbare Verdammungsurtheil, das diesem von seinem, wenn auch noch so edlen, doch rein subjectiven Schmerz über die ihm als unabwendbar geltende Vernichtung seines ganzen Lebenswerkes eingegeben ist, und das er in den schärfsten Worten über ihn ausspricht! Und wie demüthig läßt der Prinz dies schwere Unrecht über sich ergehen! Wo zeigte sich auch nur eine Spur von subjectiver Gefränktheit oder gar von einem Sichaufbäumen seines persönlichen Selbstbewußtseins gegen dasselbe? Was ihn erfüllt, das ist ganz allein das Streben, den Wahn zu zerstören, mit dem das verdüsterte Gemüth seines Vaters den klaren Blick seines Geistes umfassen hält, ihn über seinen Schmerz hinauszuhoben dadurch, daß er ihm wieder Glauben an ihn in die Seele haucht, gerade wie er auch „der ungläubigen Welt den Tausch, den er sich vorgesetzt, darthun,“ wie er die „verrottete (öffentliche) Meinung“ auslöschen will, „die ihn niederschrieb nach seinem Anschein“. Daß das Motiv der Täuschungen des Lebens hier noch einmal wieder auftritt, und zwar in demselben Sinne, wie zuletzt beim König, fällt in die Augen; es sind Täuschungen, die ihr eigener Geist, die die Beschränktheit der Erkenntnißkraft desselben, den Menschen bereitet; unfähig, durch den äußern Schein hindurch bis auf den Grund der Dinge, bis in den Kern des Wesens eines Menschen vorzubringen, führt sie eben ihre Erkenntnißkraft dahin, sich Befürchtungen hinzugeben, die dann der weitere Gang des Lebens als völlig grundlos erweist. Diese, das Walten der Nothwendigkeit im Leben in einem dem Menschen freundlichen Lichte zeigende Form jenes für die Entwicklung der Handlung sowohl wie der Charaktere unsres Dramas so wichtigen Motivs beherrscht den ganzen Schluß desselben: außer für Falstaff und dessen sämmtliche Leidensgefährten, ist die hier so überraschend hervortretende Umwandlung des jungen Königs, der plötzlich in

der leuchtenden Gestalt seines wahren Wesens dasteht und dieses sofort in Jedem verständlichen Thaten ausprägt, für Alle eine beglückende Täuschung, für sein Volk ebensowohl wie für die Prinzen, seine Brüder, und die Großen seines Reiches, insbesondere aber für den Oberrichter, der, statt zur Rechenschaft gezogen zu werden für seine Strenge gegen den Prinzen Heinrich, von König Heinrich jetzt zum „Vater seiner Jugend“ erkoren wird.

Daß durch den durchweg aufwärtsgehenden Entwickelungsgang der beiden Hauptcharaktere unseres Dramas, des Königs und des Prinzen Heinrich, nun hier wirklich auch schon die Bedeutung desselben für das Ganze des Cyclus, für die in diesem dargestellte Wiedererhebung der Menschheit von ihrem zweiten Fall, ebenso deutlich durchblickt, wie oben die für die Entwicklung des Königthums, sieht man leicht. Ist doch, was Shakespeare uns an ihnen vor Augen führt, nichts Andres, als die Einkehr des Menschen in sich selber, und als deren Wirkung einerseits seine Erkenntniß der Nichtigkeit seines subjectiven Geistes und der Nichtberechtigung aller nur subjectiven Regungen seines Innern, andrerseits seine Unterwerfung unter die das Leben beherrschende Nothwendigkeit, sein Eingehen in die Schranken, die sie als das Organ Gottes selbst ihm setzt und die er jetzt nicht mehr als Schranken, sondern als die Bedingungen seiner Freiheit, ja, seiner Existenz selber hat erkennen lernen. Bei König Heinrich tritt uns als Zeugniß dafür, daß er dieses Ziel wirklich erreicht hat, der innige innere Friede entgegen, der den Grundton aller seiner Lebensäußerungen in seinen letzten Augenblicken bildet und den er aus dem beglückenden Bewußtsein seiner Wiederveröhnung mit Gott schöpft; beim Prinzen die nicht einmal sich selbst erst abgerungne tiefe Selbstdemüthigung, die sich in seiner Haltung nicht nur seinem Vater, sondern auch seinen jetzigen Unterthanen gegenüber ausprägt und die ihn doch da, wo er zu diesen spricht, keinen Augenblick weder sein hohes persönliches Selbstbewußtsein, noch das Bewußtsein seiner Herrschermwürde verleugnen läßt.

Noch einen Zug der Darstellung Shafespeare's in unfrem Stüde habe ich hervorzuheben: auch das Bewußtsein der Heiligkeit der Pflicht, das sich ja in der That aus der Erkenntniß der Nichtberechtigung des subjectiven Beliebens als deren nothwendige Consequenz von selbst entwickeln mußte, läßt er hier schon in der Menschheit zum Durchbruch gelangen. Von König Heinrich haben wir bereits gesehen, daß er den hohen Pflichten seines königlichen Amtes auch seine liebsten subjectiven Wünsche willig zum Opfer bringt; sühnt er doch seine Schuld eben durch seine treue Hingebung an sie; Prinz Heinrich aber glauben wir auf's Wort, daß vom Augenblick seiner Thronbesteigung an „der Strom des Bluts“ in ihm „in ernster Majestät“ dahin fließen wird, auch stellt er sich ja thatsächlich und so feierlich wie möglich unter die Majestät des Gesetzes, indem er den Oberrichter zum Vater seiner Jugend erwählt und dessen „wohlerfahrenen weisen Anleitungen seinen Willen gern“ unterwerfen zu wollen erklärt. Diesen beiden Hauptcharakteren seines Dramas reiht Shafespeare ja nun auch noch eben den Oberrichter an, an dem dieser für das hier dargestellte Stadium des Entwicklungsganges noch besonders wichtige Gedanke vorzugsweise klar und lebendig zu Tage tritt. Der Oberrichter setzt durch die Treue, mit der er sich den Pflichten seines Amtes dienstbar macht, indem er selbst gegen den künftigen Herrscher seine Strafgewalt zwar milde in der Form, darum aber doch in der vom Gesetz vorgeschriebenen Strenge ausübt, seine ganze persönliche Existenz auf's Spiel, und mit wie sicherem Selbstbewußtsein sieht er dann doch der Entscheidung seines Schicksals durch den neuen König entgegen! Weit entfernt, „um eitle schimpfliche Vergnädigung zu betteln“, vertritt er seine Sache ihm gegenüber unter voller Wahrung seiner Manneswürde.

Daß durch diese Darstellung der Wirkung der Einker der Menschen in sich selber, seines Eingehens in die ihm durch das Walten der göttlichen Nothwendigkeit im Leben gesetzten Schranken nun auch die durchweg negative Kritik des Menschengeistes zum Abschluß kommt, und zwar zu einem Abschluß,

der das negative Resultat derselben im Wesentlichen wieder aufhebt, leuchtet ein. Der nicht mehr allein auf sich gestellte, sondern in seine Schranken eingegangene subjective Menscheng Geist — er erscheint hier als berufen, Welt und Schicksal zu beherrschen; mit dem festen inneren Halt, den er durch seine Hingabe an den objectiven Gottesgeist gefunden, hat er zugleich Antheil gewonnen an der Macht desselben. Nun erinnere man sich jenes berühmten Ausspruchs, den Shakespeare Act 3, 1 Warwick in den Mund legt, als König Heinrich der Prophezeiung Richard's II. Erwähnung gethan hat, daß Northumberland auch an ihm zum Verräther werden werde. Hier spricht er dem Menscheng Geiste, freilich nur dem völlig objectiv betrachtenden, die Fähigkeit zu, gerade die schwierigste aller Aufgaben zu lösen, die der wenigstens annähernd richtigen Erkenntniß der zukünftigen Entwicklung der Dinge, die prophetische Kraft. „Wer“ läßt er Warwick sagen, „der verstorbenen Zeiten Art beachtet hat, der kann den Hauptverlauf der Dinge, die, ungeboren noch, in ihrem Samen und schwachen Anfang eingeschachtelt liegen, zum Ziele treffend prophezeien, dergleichen wird der Zeiten Brut und Zucht.“ Wie hoch er damit den, wie gesagt, von sich selbst völlig freien Menscheng Geist stellt, ist ja klar; aber noch Eins tritt uns hier lebendig entgegen: das ist seine tiefe Auffassung der Immanenz Gottes. Die Zukunft ist ihm das organisch erwachsende Erzeugniß der Vergangenheit. Nur bei einer solchen Auffassung für die Gott zugleich die Lebensmacht und das Lebensgesetz alles Existirenden ist, konnte der große Gedanke, den er unserem Cyclus zu Grunde gelegt hat, den Entwicklungsgang der Menschheit aus ihrem Innwerden der Immanenz Gottes abzuleiten, überhaupt in seinem Geiste entspringen.

König Heinrich V.

Das Schlußdrama des Cyclus bringt uns auch den Abschluß des in demselben dargestellten großen Entwicklungsganges der Menschheit. Die Verwirklichung der sittlichen Idee im Leben,

die Aufrichtung des Gottesreichs auf Erden, dieser reine Gegensatz zu dem ursprünglich ganz in das Jenseits verlegten Gottesreich — er vollendet sich durch den vollen Durchbruch des Bewußtseins in der Menschheit — hier dem englischen Volke —, des Nationalbewußtseins einerseits und des Bewußtseins der sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen andererseits, seiner Verantwortlichkeit also nicht nur Gott und sich selber, sondern auch dem Ganzen seines Volkes gegenüber. Daß Shafespeare den Durchbruch dieses Bewußtseins nach seinen beiden Seiten hin in erster Linie an König Heinrich selber darstellt und hier aus ihm den Abschluß des Entwicklungsgangs des Königthums zum allein wahren Königthum von Gottes Gnaden ableitet, haben wir gesehen; ebenso aber muß durch das oben Gesagte auch schon klar geworden sein, daß er denselben Prozeß unter dem Einfluß der mächtigen Persönlichkeit des Königs in den Großen des englischen Volkes und in diesem selbst sich vollziehen läßt. Dadurch eben und dadurch allein wird hier der englische Staat zu dem lebendigen Organismus, den ich oben schilderte, zu jener fest in sich geschlossenen sittlichen Gemeinschaft, in der in der That der göttliche Geist, der Geist selbstloser freudiger Hingebung an die Allen gemeinsamen höchsten sittlichen Interessen des Ganzen, zu voller Herrschaft gelangt ist.¹⁾ Der Hauptsache nach ist also in dem über das

¹⁾ Einen Einwand gegen den Anspruch dieses Gemeinwesens auf den Namen eines Gottesreichs auf Erden, daß nämlich der Krieg, den König Heinrich führt, ein Eroberungskrieg sei, während er in Wahrheit nach seinem Ursprung, wie nach dem Geiste, in dem er vom Könige, wie von seinem Volke aufgefaßt wird, ein heiliger Krieg ist, habe ich schon zurückgewiesen. Ich möchte aber auch noch einen andern, dem modernen Menschen sich leicht aufdrängenden Einwand entkräften, den, daß der König in dem Kriege selbst zu barbarischen Maßregeln greife, so zu den Drohungen, durch die er die Uebergabe von Harfleur erzwingt, und zu dem Befehl, die sämtlichen Gefangenen aus der Schlacht bei Agincourt zu tödten. Keiner dieser Züge hebt die Thatfache auf, daß er grundsätzlich und soweit seine Macht reicht oder so

Königthum Gefagten auch der Entwicklungsgang der Menschheit schon mit geschildert, und ich kann mich hier daher darauf beschränken, auf einzelne besonders hervortretende Züge der Darstellung des Dichters hinzuweisen, die wieder deutlich zeigen, mit wie vollständiger Klarheit er den Gedanken, den er in ihr veranschaulichen wollte, erfaßt und durchgeführt hat. So auf die in dem Geist der einmüthigsten Opferwilligkeit und Opferfreudigkeit geführte Berathung über den Krieg — Act 1, 2 — so ferner auf die in den drei Hochverräthern durchbrechende Reue und ihre Selbstverdamnung, — Act 2, 2 — auf die so ergreifend geschilderte Stimmung der Heerführer wie des Heeres selbst im englischen Lager vor der Schlacht bei Agincourt — Act 4, 1 — u. s. w. Was uns der Dichter hier vorführt, das ist ein Bild der Hingebung aller Glieder eines Volkes an die heilige Sache des Vaterlandes, der in dem König personificirten nationalen Gemeinschaft, das trotz des bis zum Aeußersten getriebnen realistischen Stiles, in dem es sich vor uns entfaltet und der wohl geeignet wäre, schon durch die das Ohr beleidigende Mißhandlung der Sprache seitens so mancher der hier auftretenden Charaktere jede höhere ideale Stimmung in uns zu ertöden — das, sage ich, trotzdem die reinste ideale Stimmung in uns erzeugt, eben weil es, wie mit Händen zu greifen, jenen großen Gedanken des Dichters vor uns hinstellt, die Verherrlichung des in der Menschheit wirkenden und hier, in seinem eignen Volk, ein Mal voll und rein zur Herrschaft gelangten sittlichen Geistes. Hier ist der nationale Geist zur Seele der Einzelnen geworden, er beherrscht sie von innen heraus und darf ihnen jedes Opfer auferlegen, ohne fürchten zu müssen, auf Murren oder Widerspruch, auf die Geltendmachung persönlicher Interessen bei ihnen zu stoßen. Jeder fügt sich freudig als Glied in das Ganze ein, dessen Sache als die eigne vertretend und seine Ehre darein setzend, soweit seine Kraft reicht, ihr den Sieg zu erringen.

lange man ihn nicht zum Gegentheil zwingt, Milde und Gerechtigkeit auch im Kriege und insbesondere noch gegen alle an dem Kampfe nicht direct Betheiligten walten läßt.

So selbst der gemeine Soldat, Bates, der sich eben noch „so eine kalte Nacht, wie es ist,“ sammt dem Könige bis an den Hals in die Themse wünschte, „auf alle Gefahr, wenn wir nur hier — aus dem Lager bei Agincourt — los wären“ — er erklärt schon nach wenig Augenblicken, daß er entschlossen sei, wacker für den König zu sechten.

Und doch! so ganz allgemein, so jede Ausnahme ausschließend ist diese völlig selbstvergeffene Hingabe an die nationale Sache nicht. Ich spreche natürlich nicht von Leuten wie Pistol, Nym und ihres Gleichen — solche „Mißgierden des Zeitalters“ giebt es stets und überall. Nein, es ist nach Shakespeare's Darstellung ein ganzer Stand, der diese unbegrenzte Hingabe vermissen läßt, und dieser Stand ist — merkwürdig genug — der geistliche, der Repräsentant der (katholischen) Kirche. Mit welcher Entschiedenheit der Dichter seiner Darstellung des Aufstands des Erzbischofs von York durchweg den Gedanken zu Grunde legte, daß sich die Kirche dem Königthum unterzuordnen und in dessen Dienst zu stellen habe, haben wir gesehen, ebenso wie oben auch schon darauf hingewiesen ist, mit welcher Klarheit er in seinem König Johann die furchtbare Gefahr erkennt und zur Anschauung gebracht hat, mit der die Anmaßung des Papstthums, als der berufene und allein berechtigte Träger der göttlichen Autorität zu gelten, das Königthum und mit diesem zugleich alle höchsten Interessen der Völker und der Einzelnen bedroht. Da ist es nun gewiß nicht zufällig, sondern muß als ein Ausfluß seines sich auch hier noch geltend machenden inneren Gegensatzes — nicht zu dem Katholizismus als solchem, zu dessen religiöser Anschauung, wohl aber zur katholischen Kirche betrachtet werden, daß er gerade den geistlichen Stand und ihn allein seiner Hingebung an die nationale Sache eine Schranke setzen läßt. Die Thatsache liegt offen vor. Gleich bei Beginn des Stückes sehen wir den Erzbischof von Canterbury darauf hinarbeiten, einem im Hause der Gemeinen gestellten Antrag zu begegnen, der schon unter Heinrich IV. fast durchgegangen wäre und der darauf gerichtet ist, der Kirche „all das weltlich Land,

das fromme Menschen ihr im Testament zugetheilt, wieder zu nehmen," um den Ertrag desselben für „des Königs Staat, für mildthätige Stiftungen und den Schatz des Königs zu verwenden.“ Geht der Antrag durch, so büßt die Kirche nach des Erzbischofs Schätzung die bessere Hälfte ihrer Güter ein. Um diesem größeren Uebel vorzubeugen, hat derselbe dem König jenes Anerbieten gemacht, ihm für den Fall eines Krieges mit Frankreich, eine größere Summe zu geben, als die Geistlichkeit „noch je auf ein Mal seinen Vorfahren ausgezahlt“. Keine Frage also, daß schlaue Berechnung Antheil an dem anscheinend freiwilligen Opfer hat, das die Kirche hier für das Ganze bringt. Wie fern es nun aber Shakespeare gelegen hat, ihren Vertretern darum die Hingebung an die gemeinsame Sache Aller und an die Person des Königs insbesondere absprechen zu wollen, dafür genügt es auf die Thatsache hinzuweisen, daß er sich gerade ihrer bedient, um dem Zuschauer gleich hier die große Persönlichkeit desselben in einem mit wärmster Begeisterung entworfenen Bilde vorzuführen. Den Eindruck, daß sie die Alle erfüllende, patriotische Gefinnung nicht theilen, hebt er dadurch, noch ehe sich derselbe festsetzen konnte, wieder auf.

Mit nicht geringerer Schärfe hat er die andere Seite der jetzt erreichten Verwirklichung der sittlichen Idee im Leben seines Volkes herausgearbeitet, die geistige Selbstständigkeit, die sich die Einzelnen errungen haben und die sie, unbeschadet ihrer rückhaltlosen Hingabe an das Ganze, durchweg bethätigen. Sie tritt uns entgegen einerseits in der ebenso unbefangenen, wie durch Nichts zu beirrenden Sicherheit, mit der die Einzelnen sich auf sich selber stellen, in ihrem Selbstbewußtsein also, und andererseits in dem schließlich selbst in dem Niedrigstgestellten zum Durchbruch gelangenden Bewußtsein der eignen sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen. — Einen der am Meisten in die Augen fallenden charakteristischen Züge unseres Dramas bildet das Auftreten einer verhältnißmäßig großen Anzahl von Charakteren — es sind Offiziere des Heeres und persönlich höchst achtbare Männer, auf die der König große

Stücke hält —, die ihre an sich sehr gebiegenen Gedanken in einem Wallfisch, einem Schottisch u. s. w. zu Markte bringen, das so rein und unbeleckt von der Cultur ist, daß es sie in die äußerste Gefahr bringt, ausgelacht zu werden. Sie aber kümmert es nicht, sie sprechen, um eine vulgäre Redeweise zu gebrauchen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, und gerade das gehört zu ihrer Eigenart, es stempelt sie zu individuellen Charakteren, zu durch und durch echten, urwüchsigem Naturen, die, fern von jeder Affectation und in dem sichereren Bewußtsein, daß sie Etwas sind, nur sein wollen, was sie sind.¹⁾ Und dieses selbe sichere Selbstbewußtsein bewahren sie sich auch dem König gegenüber; so tiefe Ehrfurcht sie auch vor ihm hegen, auch zu ihm sprechen sie völlig ungezwungen.

Und nun das Bewußtsein der eignen sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen. Wie deutlich tritt es heraus, daß Shakespeare das Erwachen dieses Bewußtseins in der Menschheit als eine der Grundbedingungen, als die nothwendige Voraussetzung der Verwirklichung der sittlichen Idee im Leben hinstellen wollte! Wie klar und scharf hat er eben dieses zu einem der Grundzüge des großartigen Gemäldes herausgearbeitet, das er hier von ihr entfaltet! Man erinnere sich zuerst des feierlichen Ernstes, mit dem der König — Act 1, 2 — den Erzbischof von Canterbury auffordert, ihm „ehrlieh und gewissenhaft“ darzulegen, ob sein Anspruch auf die Krone Frankreichs auch wirklich im Gesetz begründet sei, und mit dem er ihn dann noch „im Namen Gottes“ daran mahnt, daß von dem vielen vergossenen Blut jeder unschuldige Tropfen „ein Weh und bittere Klage wider den sei,“ durch dessen Schuld des Krieges schlafend Schwert erweckt werde. Man erinnere sich ferner, in wie brennenden Farben er den drei Hochverräthern ihre Schuld

¹⁾ Vergl. die Worte, die Shakespeare dem König in den Mund legt, als dieser die Unterredung Fluellen's und Gower's — Act 4, 1 — belauscht hat: „Erscheint es auch ein wenig aus der Mode, der Wälsche hat viel Sorgsamkeit und Muth.“

vor Augen stellt und wie sich diese dann in der That selbst schuldig sprechen; ja, wie sie, glücklich, der Verantwortung für die Vollführung ihrer That enthoben zu sein, mit erleichterter Seele in den Tod gehen. Vor Allem aber erinnere man sich, wie so recht augenscheinlich mit dem vollsten künstlerischen Bewußtsein Shakespeare, wieder durch die Vermittlung des Königs, das Erwachen des Verantwortlichkeitsbewußtseins auch in den Niedrigsten auf das Lebendigste veranschaulicht. Williams und Bates, beide gemeine Soldaten, gehen zunächst davon aus, daß der König verantwortlich sei für die Schuld aller derer, die unverföhnt mit Gott, in seinem Dienst in einem von ihm unternommenen Kriege fallen; den Unterthan spreche die Pflicht des Gehorsams gegen ihn, die sie zwingt, ihr Leben auf das Spiel zu setzen, von jeder Verantwortlichkeit auch für die „Ruchlosigkeiten“ ihres früheren Lebens frei. Wie eindringlich aber macht es ihnen der König, daß zwar „jedes Unterthanen Gehorsam dem Könige gehöre, jedes Unterthanen Seele aber sein eigen sei,“ daß also jeder Soldat im Kriege es machen müsse wie jeder kranke Mann im Bette: „jedes Stäubchen aus seinem Gewissen waschen!“ Und wie vollständig gelingt es ihm, diese beiden völlig ungebildeten, aber sittlich ernststen Menschen zu überzeugen! Beide erklären, selbst für sich einstehen zu wollen. — Dazu nehme man noch die humoristische Veranschaulichung dieses selben tiefen Gedankens unseres Dramas, wie sie uns an dem Erzenomnisten Pistol entgegentritt, der durch einen practical joke, wie der Engländer sagt, nämlich durch einen „englischen Prügel,“ den Capitän Fluellen besser als die englische Sprache zu handhaben weiß und den er ihm dann auch mitleidlos applicirt, dahin geführt wird, sich seiner sittlichen Verantwortlichkeit bewußt zu werden, indem er des braven Wälschen Lauch, mit dem er ihn verhöhnt hat, hinunterschluckt.

Auf Shakespeare's Darstellung der Haltung der Franzosen, insbesondere ihrer Führer, die bei ihm in geradem Gegensatz zu den Vertretern seines eignen Volkes als leere Worthelden erscheinen, gehe ich nicht näher ein, ebenso wenig wie auf die

Haltung König Heinrich's beim Friedensschluß und bei seiner Werbung um Prinzessin Katharina. Nur bei einem Punkt muß ich noch einen Augenblick verweilen, bei der religiösen Anschauung nämlich, die er seinem Helden leiht. Daß dieselbe in ihrem innersten Kern keine andere ist, als die protestantische, dafür genügt es schon auf die Bedeutung hinzuweisen, die er in seiner ganzen Darstellung, auch und sogar besonders des Entwicklungsgangs des Königs, dem Durchbruch des Bewußtseins der eignen sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen beilegt, das für ihn auch die Konsequenz hat — das eben führt er uns ja an jenen beiden gemeinen Soldaten, Williams und Bates, vor Augen — daß der Einzelne sich in seinem Innern mit Gott zu versöhnen hat. Nun aber vergegenwärtige man sich das Gebet des Königs vor der Schlacht bei Agincourt, wo er Gott bittet, „nur heute nicht, o heute nicht des Vergehens seines Vaters zu gedenken, als er die Kron' ergriff.“ Da beruft er sich darauf, daß er fünfhundert Armen ein Jahrgeld gebe, die zwei Mal Tags die welken Händ' erheben zum Himmel, jene Blutschuld zu verzeihen, und daß er zwei Kapellen auferbaut habe, wo ernste feierliche Priester singen für Richard's Seelenruh.“ Kurz, er hat zu frommen Werken gegriffen, um Gott zu versöhnen, und das giebt seiner religiösen Anschauung einen katholischen Anstrich. Aber wie hat nun Shakespeare diese äußern Werke hier verinnerlicht, vergeistigt! „Zerknirschte Thränen“ sind ihnen vorausgegangen, die der König der Leiche Richard's geweiht, „mehr als Tropfen Bluts gewaltsam ihr entfloßen.“ Und er bleibt sich stets bewußt, daß Alles, was er thun kann, Nichts ist, weil seine Reue doch nach Allem kommt, Verzeihung flehend. Ohne tiefere Bedeutung ist dieser katholische Zug in dem Bilde des Haupthelden dieses seines zweiten Cycclus trotzdem keineswegs. Treten uns doch in Shakespeare's Dichtung noch andere Züge entgegen, die deutlich zeigen, daß er dem Katholizismus als solchem durchaus nicht feindlich gegenübergestanden hat. So jener, daß er, wo er einen im Stillen wirkenden, ebenso menschenfreundlichen und zu helfen willigen, wie vermöge seiner tiefen Kenntniß des

menschlichen Herzens auch zu helfen befähigten Charakter aufstellen will — daß er da sogar mit einer gewissen Vorliebe einen Mönch einführt, so schon in „Viel Lärmen um Nichts,“ in „Romeo und Julie,“ vor Allem aber, wenn auch nur im Gewande eines Mönchs, den Herzog in „Maß für Maß.“ Man wird also sagen müssen: in so entschiedenem Gegensatz er auch zu der katholischen Kirche und insbesondere zum Papstthum steht, zu dem katholischen Glauben, soweit derselbe innerlich erfaßt wird, also ethischer Natur ist, blickt er voll Ehrfurcht auf; weit entfernt, auf einem exclusiv confessionellen protestantischen Standpunkt zu stehen, steht er vielmehr — wenigstens in dieser ersten Periode seiner Dichtung — frei über beiden ConfeSSIONen, was aber selbstverständlich nicht ausschließt, daß ihm nicht das protestantische Prinzip als solches, das der Unterordnung des Menschen unter die Autorität des sich ihm in seinem Innern offenbarenden göttlichen Geistes, als das allein wahre und als die Quelle wie alles Heils, so auch aller höheren geistigen Entwicklung der Menschheit gelten sollte. Eben unser Cyclus und insbesondere noch wieder Heinrich V. selbst, der ja, trotz jenes katholischen Zugs in seinem Bilde, durchweg als Repräsentant des protestantischen Prinzips vor uns steht, liefert den Beweis dafür. Ich habe den Cyclus als Ganzes eben als eine Verherrlichung des bei Beginn der Neuzeit, also kaum ein Jahrhundert vor Shakespeare, in dem Bewußtsein der Menschheit zum Durchbruch gelangten Prinzips der Immanenz Gottes bezeichnet, und in der That ist diese Bezeichnung die den Gedankengehalt dieses Werkes allein ganz erschöpfende; denn auch in der nichtprotestantischen Menschheit hat dieses Prinzip, neues Leben schaffend, gewirkt und auch das führt uns der Cyclus vor. Auf der andern Seite aber ist es doch, worauf ich oben ebenfalls schon hingewiesen habe, im Protestantismus allein voll zur Geltung gelangt und hat sich in ihm allein bis zu seinen letzten religiösen Consequenzen verwirklicht. Die Verherrlichung des Prinzips der Immanenz Gottes verwandelt sich daher im Fortgang der Handlung und namentlich in den beiden letzten Theilen des Cyclus, immer deut-

licher erkennbar, in eine Verherrlichung des Prinzips des Protestantismus, ja, schließlich kann man nicht mehr zweifeln, daß es der Dichter von Anfang an auf diese abgesehen hatte.

Geschichtlicher Gehalt der Darstellung Shakespeare's in diesem Cyclus und letztes Grundmotiv derselben.

Man blicke einmal zurück auf den in dem Cyclus dargestellten großartigen Entwicklungsgang, den des Königthums sowohl wie den des inneren und äußeren Lebens der Menschheit, deren innige Uebereinstimmung ja so anschaulich heraustritt, daß ich nur auf sie hinzuweisen brauche. Was der Dichter in seiner Darstellung desselben verherrlicht, das ist die religiös sittliche Erneuerung, die die Menschheit dem neuen weltgeschichtlichen Prinzip verdankt, eben dem Protestantismus; es ist ihre sittliche Wiedergeburt durch die Macht des protestantischen Geistes, gleichsam ihre in ihrem eigenen Innern durch ihn sich vollziehende neue Erlösung nach ihrem „zweiten Sündenfall“. Eben daß diese Erlösung sich innerlich vollzieht, daß sie das Werk des in ihr wirkenden, sich von Stufe zu Stufe voller in ihr entfaltenden und ihr immer tiefer und reiner zum Bewußtsein kommenden Gottesgeistes ist, daran knüpft sich hier die Begeisterung des Dichters, denn das erst bietet ihm die letzte Bürgschaft der Wahrheit des Protestantismus und der durch ihn begründeten Auffassung des Christenthums; darin erst liegt der thatsächliche Beweis, daß der Mensch durch seine Organisation selbst, und zwar gerade durch den eigentlichen Kern seines Wesens ist, wofür der neue Glaube ihn erklärt, der persönliche Träger und Repräsentant des göttlichen Geistes, der in ihm lebendig werden und als dessen Werkzeug er die Welt veredeln, sie zu einem wahren Gottesreich gestalten soll.

Was aber ist nun der letzte Sinn dieser Auffassung der Wiedergeburt der Menschheit aus dem in ihrem Innern sich immer tiefer und reiner offenbarenden göttlichen Geist heraus? Er ergibt sich sofort, wenn man sich erinnert, wie wir seit

Lessing und Herder, seit Hegel und Schelling gelernt haben die Geschichte aufzufassen. Die Geschichte ist uns, Dank dem genialen Tiefblick dieser Männer, zur fortschreitenden Offenbarung Gottes in der Menschheit geworden, und dieser große Gedanke tritt uns nun auch schon in voller Klarheit bei Shakespeare entgegen, ja, er tritt uns, wie sich noch zeigen wird, bei ihm entgegen in ganz ähnlicher Form, wie bei Lessing, in der Form der Erziehung des Menschengeschlechts, der dem menschlichen Verständniß angemessenen und deshalb stufenweise fortschreitenden, sich allmählig vertiefenden Offenbarung Gottes in der Menschheit. Denn nicht bloß um die Lösung des letzten und höchsten Problems, das der Protestantismus der Menschheit stellt, handelt es sich in diesem Cyclus für Shakespeare, nicht bloß um seine Forderung der Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden durch die eigne freie That des Menschen —, sondern was er hier löst, das ist das Problem des protestantischen Geistes selber, seines Auftretens in der Geschichte. Und soweit dies Problem in Frage kommt, ist er sich auch völlig klar gewesen über die Bedeutung dessen, was er mit seiner Phantasie erschaut hat. Man sage, was man will, über den das Bewußtsein aufhebenden „schönen Wahnsinn“ des Dichters — dessen, woran seine Begeisterung sich entzündet hat, ist er sich bewußt, und das ist hier für Shakespeare der Ursprung des protestantischen Prinzips aus dem eignen Wesen des Menschen, aus dem diesem zu Grunde liegenden göttlichen Geist, den er eben hier zum ersten Mal als den realen Kern desselben, als die lebendige Quelle und zugleich als die Triebkraft alles geistigen Lebens der Einzelnen wie der Völker erfassen lernt. Diese neue Erkenntniß bildet hier den Inhalt der ihm als Genius, als Dichter von Gottes Gnaden, zu Theil gewordenen Offenbarung, der „frohen Botschaft“, die er der Welt verkündigen wollte — wie also sollte er sich ihrer nicht bewußt gewesen sein?

Anders verhält es sich allerdings mit dem weiteren geschichtlichen Gehalt, der seiner Darstellung von selbst zuschießen

mußte, wenn er die Genesis des protestantischen Prinzips, das ja in letzter Instanz mit dem Menschengenosse selbst zusammenfällt, richtig erfaßt hatte. Daß sein Werk mit vollem Recht auch geschichtsphilosophische Bedeutung in Anspruch nehmen könne, davon hat er keine Ahnung gehabt. Und doch ist dem so. Es gestaltet sich bei näherer Betrachtung zu einer Darstellung des Entwicklungsgangs der Menschheit aus dem Mittelalter heraus; es stellt uns den Umwandelungsprozeß vor Augen, den das menschliche Bewußtsein an der Wende der neuen Zeit, an der er selbst noch steht, in sich durchgemacht hat und als dessen letztes und größtes Ergebnis eben der protestantische Geist in der Geschichte auftritt; es fixirt die Gesetze dieses Prozesses und es führt damit den Beweis, daß der protestantische Geist das nothwendige Erzeugniß der geschichtlichen Entwicklung war. Das ist der große einheitliche Gedanke, den Shakespeare dem ihm von seinem Chronisten entgegengebrachten trockenen und weitschichtigen Stoff, der ihm aber allerdings schon ein Bild der Wiedererhebung der Menschheit nach tiefem sittlichen Verfall vor Augen stellte, zu Grunde gelegt hat; ihn bringt er, wenn auch ohne es zu wissen, in seiner Reproduction des Sündenfalls und der inneren Ueberwindung desselben, der Wiederverföhnung mit Gott, zur Anschauung. Man fasse nur die einzelnen Stadien des oben geschilderten Prozesses etwas näher in's Auge. Zuerst „der zweite Fall des fluchbeladenen Menschen“ selbst. Derselbe erscheint von dem hier gewonnenen Standpunkt aus als die Emanzipation der Menschheit von allen religiös-sittlichen Banden der mittelalterlichen Weltanschauung, die uns der Dichter ja ausdrücklich in dem erst von ihm in transscendentem Sinn herausgestalteten Königthum Richard's II. vorführt. Die Entfesselung der subjectiven Willkür ist es, die ihm als Abfall von Gott gilt, und sie eben führt geschichtlich überall die Auflösung des Mittelalters herbei. Dann die in drei Stadien verlaufende Wiedererhebung der Menschheit. Das im ersten Theil Heinrich's IV. Dargestellte entfaltet vor uns den neuen

frischen Geist, der mit dem in ihr zum Durchbruch gelangten Bewußtsein ihrer Freiheit und ihrer Herrscherstellung gegenüber der Welt in sie eingezogen ist und der nun aus sich heraus dem Leben jenen Stempel des modernen Heidenthums aufprägt. Es ist die Zeit der Renaissance, die kurze, aber glänzende Epoche der modernen Geschichte, in der der subjective Menscheng Geist, allein auf sich gestellt und sich völlig frei bewegend, den ihm eingeborenen idealen Gehalt in Thaten wie in Werken ausprägt und im Leben, wie in der Kunst sich als schöpferischen Geist bethätigt, das Zeitalter zugleich der Entdeckungen und zahlreicher wichtiger Erfindungen. Der zweite Theil Heinrich's IV. führt uns dann die dem Reformationszeitalter zunächst vorausliegende Zeit des Bruchs der Menschheit mit sich selbst und des mit ihr zur Herrschaft kommenden sittlichen Ernstes vor; das Schlußdrama endlich, Heinrich V., den Durchbruch des protestantischen Geistes selbst, der den Menschen frei macht, indem er ihn innerlich bindet, und der ihn frei macht insbesondere einerseits durch die volle innere Hingabe an die große sittliche Gemeinschaft seines Volks und andererseits durch dieselbe Hingabe an Gott. Die Erkenntniß, daß die Freiheit nicht Anderes ist als sittliche Gebundenheit, und die Verwirklichung dieser Freiheit in der Menschheit, das ist das Endergebniß des großen geschichtlichen Processes, den Shakespeare in diesem Cyclus darstellt, und eben diese Auffassung der Freiheit im Verein mit der Forderung, sie im Leben zu verwirklichen, bildet den eigentlichen Kern des protestantischen Geistes.

Trotzdem aber ist in dem Obigen das eigentliche Räthselwort des Cyclus noch nicht ausgesprochen, ich meine die letzte Grundanschauung des Dichters, die den idealen Lebenskeim in sich schloß, aus dem sich die ganze reich gegliederte Handlung und alle die zahlreichen Charaktere, die sie tragen, ja, aus der sich selbst die in jedem der vier Stücke anders gestaltete Sprache sowohl der Einzelnen, als auch der Gesamtheit der handelnden Personen im eigentlichen Sinn organisch entwickelt hat. Denn in der That ein einheitlicher künstlerischer Organismus in dem

hier bezeichneten höchsten Sinn des Worts ist der *Cyclus* und es bedarf nur, allerdings ernstler wirklicher Vertiefung in die Darstellung des Dichters, um den Lebenskeim zu erfassen, aus dem er sich entwickelt hat. — Daß das Bild vom Sündenfall und der neuen inneren Erlösung der Menschheit eben nur ein Bild, daß der gedankliche Kern desselben die Entwicklung des protestantischen Geistes ist, ist oben bereits gesagt und muß klar geworden sein. Dem Bilde entlehnt der Dichter die besondere Färbung jedes der vier nach einander sich vor uns aufrollenden Gemälde; er bedient sich desselben, um stimmend auf das Gemüth des Zuschauers einzuwirken; es wird ihm zu einem poetischen Motiv, das er, namentlich im ersten Theil des *Cyclus*, zu ergreifender Wirkung bringt. — Aehnlich verhält es sich mit einem andern, von mir noch nicht erwähnten Bilde, das ihm hier noch neben jener biblischen Sage beim Dichten vorgeschwebt hat und dessen Ursprung aus seiner eignen Lebensstellung sofort in die Augen springt. Es ist dies die Beziehung zwischen Bühne und Leben, zwischen den Brettern, die die Welt bedeuten, und der Welt selber. Auch im Leben spielen die Menschen Komödie; sie machen es, wie die Schauspieler, deren Beruf es mit sich bringt, daß sie in ernstest Rollen das Heilige als bloße Maske vornehmen, ja, sie überbieten noch die Schauspieler — das ist es, was uns Shakespeare in dem Eingangsdrama des *Cyclus*, Richard II., vor Augen stellt —: denn während diese danach streben, den Zuschauer glauben zu machen, daß sie wirklich sind, was ihre Maske von ihnen aussagt, treiben alle Hauptcharaktere des Stückes, auch der König selbst, wie wir gesehen haben, er freilich nur im ersten Stadium seines Entwicklungsganges, ein leeres Spiel mit dem Heiligen, zu dem sie sich mit dem Munde bekennen, sie fordern nicht einmal, daß man ihren Worten Glauben schenke. Man denke nur an jene, alle Scheu und Ehrfurcht offen verleugnende Komödie, die Bolingbroke auführt — erst, als er mit seinem ganzen Heere vor dem König niederkniet in dem Augenblick, wo er ihn als seinen Gefangenen im Triumph mit sich nach London führen will, und dann, als

er in Einklang mit dem ganzen Parlament sich den Anschein giebt, als glaube er an die freiwillige Thronensagung König Richard's. — Im zweiten Theil des Cyclus erscheinen dann alle Charaktere als wirkliche Schauspieler, denn hier ist es ihnen, auch Percy, Ernst mit ihrem Streben nach dem schönen Schein; sahen wir doch den König sogar zu einer offenbaren Lüge greifen, weil seine Rolle, die des legitimen Fürsten, sie ihm vorschreibt. Im zweiten Theil Heinrichs IV. wird ihnen die Möglichkeit, noch weiter Komödie zu spielen, allerdings verschlossen und auch ihr eignes Inneres treibt sie nicht mehr dazu, denn hier treffen sie die Täuschungen des Lebens; dafür aber lernen sie nun hier erkennen, daß die Welt, die sich der Mensch erschafft und die ihm als Wirklichkeit erscheint, eine Welt der Illusion ist, ähnlich wie die der Bühne. Endlich Heinrich V. Wie anschaulich tritt es hier heraus, daß dem Dichter wirklich jener Gegensatz zwischen der Bühne und dem Leben vorgeföhwebt hat! Stellt er doch hier eigens zu dem Zweck, das Bewußtsein dieses Gegensatzes in dem Zuschauer zu wecken und wach zu erhalten, den Chorus auf, der ihn vor Beginn jedes der fünf Acte daran mahnen muß, daß er „mit seinem Sinn ergänzen“ müsse, was die Bühne zeigt. Auch dieses Bildes bedient er sich, um die Grundtendenz seines Werkes, die Verherrlichung des protestantischen Prinzips, noch schärfer und wirksamer hervortreten zu lassen. Die Stimmung, die ihm hier die Feder leitete, ist derjenigen nahe verwandt, aus der heraus er seinen „Sommer-
 nachtstraum“ geschaffen hat.¹⁾ Was ist aller schöne Schein, der Bühne, ja, was sind die großartigen Schöpfungen des Dichters selbst, gegen das wirkliche Leben, gegen die hohe Aufgabe insbesondere, die der protestantische Geist der Menschheit für ihr Wirken in demselben stellt und deren Lösung er eben in diesem Werke darstellt! Das ist der Gedanke, den er diesem zweiten Bild entlehnt und den er ähnlich wie jenes erste, vielfach für die Färbung seiner Darstellung verwerthet hat.

¹⁾ Vergl. mein Buch S. 302 u. 303.

Aber so wichtig nun diese beiden Bilder für die Gestaltung unseres Cyclus geworden sind — daß ihm selbst doch, als er ihn dichtete, noch ein drittes Bild vor Augen gestanden hat, in dessen Gestalt er den großen Grundgedanken, den er hier darstellen wollte, allein voll und rein anschauen konnte, weil sich in ihm für seine Auffassung Form und Gedanke vollständig deckten und durchdrangen, weil es ihm mit andern Worten die noch unerhoffene Einheit von Form und Gehalt, also die Grundanschauung selbst, vergegenwärtigte, aus der allein sich das Werk wie aus seinem Lebenskeim entfalten konnte, ist oben schon gesagt, — ebenso daß, wie jenes erste Bild, so auch dieses dritte, das ihm freilich, wie seiner ganzen Zeit, keineswegs ein bloßes Bild war, biblischen Ursprungs ist. Man vergegenwärtige sich noch einmal die Forderung, mit der das protestantische Prinzip in die Welt eintritt und deren, wenn auch nur annähernde Erfüllung durch sein Volk Shakespeare im letzten Theil des Cyclus darstellt, die Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden. Was diese Forderung im Sinne der Zeit des Dichters bedeutet, erkennt man leicht. Die Menschheit oder — bestimmter — die Völker und die Einzelnen sollen, welches auch ihre nationale oder persönliche Eigenart sei, zu Trägern des göttlichen Geistes werden. Ihr ganzes inneres und äußeres Leben, ihr Empfinden und Denken, ebenso wie ihr Handeln und Wirken soll den Stempel des Göttlichen tragen und dessen sittlicher Gehalt soll ihr ganzes Wesen durchdringen und aus sich heraus neu schaffen; sie sollen diesen Geist auch in's Leben einführen und dieses, ebenso wie sich selbst, von innen heraus nach ihm gestalten.

Diese Forderung, in der sich der ganze Gegensatz des neuen protestantischen Geistes zu der transcendenten Weltanschauung und insbesondere noch zu der Verweltlichung der Kirche zur Zeit seines Auftretens in der Geschichte aufs Schärfste ausprägt, die Forderung der „Vergottung“ der Welt, wie man bei uns in Deutschland sagte, wird im Reformationszeitalter überall erhoben, von Zwingli und unsern großen deutschen Reformatoren, ins-

besondere von Luther selbst, nicht minder wie von Calvin und im eigenen Vaterland Shakespeare's, und sie ist es nun, die ihm das Bild entgegengebracht hat, unter dem ihm zunächst der protestantische Geist selbst, dann aber auch dessen Entwicklungsprozeß vor die Anschauung getreten ist, das dem Neuen Testament angehörige Bild, unter dem das Johannes-Evangelium die Erscheinung Christi darstellt, die Fleischwerdung des Worts. Shakespeare macht Ernst mit der aus der späteren Platonischen Philosophie stammenden Logosidee. Hat das Johannes-Evangelium diese Idee auf Christus übertragen, so geht er noch einen Schritt weiter und überträgt sie auf den Menschen. Die Fleischwerdung des Worts in Christus ist nichts Anderes als die Menschwerdung Gottes, und eben das ist sie Shakespeare in Bezug auf den Menschen. Christus ist Gott selber, er ist sein zweites Selbst; der Mensch dagegen ist ein endliches Wesen, er ist Fleisch. Aber Gott hat ihm Geist von seinem eignen Geiste eingehaucht, er hat ihn nach seinem Bilde geschaffen, und so vollzieht sich denn nun seine Menschwerdung auch in diesem seinem endlichen Ebenbilde. Nur daß er hier einerseits nie nach dem ganzen Gehalt seines Wesens, andererseits aber gerade im buchstäblichen Sinne des Wortes Fleisch wird, daß er es ferner hier immer wieder wird, nie aber auf einmal, sondern nur nach und nach in stufenweiser Entfaltung seines göttlichen Wesens, daß er es endlich wird nicht nur in dem Einzelnen, sondern auch in den Völkern, in dem geschichtlichen Leben der Menschheit. Die Fleischwerdung des Worts, die Menschwerdung Gottes in seinem endlichen Ebenbilde — sie ist Shakespeare nichts Anderes als die Vergottung des Menschen und durch diesen auch der Welt, sie bedeutet ihm die Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden.

Shakespeare als Interpret der Johanneischen Logosidee.

Merkwürdig! Auch Goethe knüpft bekanntlich an die Logosidee an. Er aber oder doch sein Faust weiß Nichts mit ihr anzufangen:

„Geschrieben steht: zu Anfang war das Wort!
Hier stock' ich schon. Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersehn.“

Es ist keine Frage, daß der hier und ähnlich ja auch in manchem andern allbekanntem Ausspruch Goethes über das Wort sich so scharf ausprägende Gegensatz der beiden großen Dichter in der Auffassung desselben tiefere Bedeutung hat. Er spiegelt den Gegensatz sowohl ihrer Zeit und ihres Volkes, wie den nicht minder tiefen ihrer Individualität wieder. Um so interessanter ist es, zu beobachten, wie gerade der Faust und dieser zweite Cyclus Shakespeare's doch wieder Zeugniß ablegen für die tiefe Verwandtschaft, die zwischen ihrer Anschauung des Menschen, seines Wesens und seiner sittlichen Bestimmung besteht und die schließlich selbst noch in ihrer thatsächlich keineswegs weit auseinandergehenden Würdigung des Worts zu Tage tritt. Daß Runo Fischer auch den Faust als eine Reproduktion des Sündenfalls und seiner Ueberwindung hat hinstellen können, ist schon ein Beleg für ihre geistige Verwandtschaft, wenn auch dieses Bild bei Shakespeare, wie gesagt, durch die Logosidee noch wieder in den Hintergrund zurückgedrängt wird. Sehen wir also, wie er in Gegensatz zu Goethe dazu gekommen ist, „das Wort so hoch zu schätzen.“

Das Erste ist hier ohne Frage die religiöse Bedeutung, die das Wort innerhalb der protestantischen Welt durch die neue Geltung der Bibel, des „Wortes Gottes,“ als der eigentlichen Quelle der christlichen Wahrheit, gewonnen hatte. — Daß Shakespeare, wenigstens seitdem er den ersten großen Cyclus, insbesondere das

Schlußdrama desselben mit dem in ihm entfalteten Weltgericht geschaffen hatte, das ja Gott fast sichtbar selbst vollzieht —, daß er, sage ich, auf positiv christlichem Boden steht, kann für den unbefangnen Betrachter keinem Zweifel unterliegen. Schon seine frühesten Komödien, die sich zu einem — man könnte fast sagen — erschöpfenden Bilde der Nichtigkeit des menschlichen Geistes zusammenschließen,¹⁾ kommen sämtlich zu dem Resultat, daß der Mensch ein Recht auf Existenz nicht hat, daß er nur durch die Gnade existirt und stets auf sie angewiesen bleibt. Der Humor des Dichters ebenso wie sein Mitleid mit dem Menschen, die beiden Grundzüge dieser Lustspiele, entspringen beide aus derselben Quelle, aus dem Glauben an die göttliche Gnade. Und nun denke man erst an den Kaufmann von *Benedig*,²⁾ der mit seinem Gegensatz zum Judenthum recht eigentlich zu einer Verherrlichung des Christenthums wird und gegen dessen Schluß Portia in der Gerichtsscene dem jüdischen Pochen auf das Gesetz die „Gnade, um die wir Alle beten,“ gegenüberstellt. Der zweite Cyclus aber ist allen Anzeichen nach sehr bald nach diesem Stück entstanden. Es kann daher kaum noch als verwunderlich erscheinen, wenn ich die Ueberzeugung ausspreche, daß Shakespeare hier auf einem religiösen Standpunkt steht, der dem Luther's und all der großen volkstümlichen Reformatoren der nächsten Vergangenheit — nicht dem der fürstlichen seines eignen Landes — entspricht. Soweit wenigstens steht er auf demselben Standpunkt, als auch ihm an die Stelle der Autorität der Kirche die der Bibel getreten ist. Die Bibel, „die Bücher Gottes,“ wie er sie hier — *Heinrich IV.*, 2. Theil, Act 4, 2 — nennt, gilt ihm als unmittelbare Offenbarung Gottes; sie wird ihm daher zur Richtschnur des Glaubens und sie ist es nun, die Gott das „Wort“ nennt und ihn in dessen Gestalt Menschen werden läßt. Da liegt der erste Grund seiner Ehrfurcht vor dem Wort. Der Glaube an die

¹⁾ Vergl. mein Buch S. 228—328, besonders S. 326—328.

²⁾ Vergl. mein Buch S. 365—398.

Autorität der Bibel als des eignen Wortes Gottes schließt für ihn den Glauben an die göttliche Natur des Wortes, an die Logosidee in sich. Aber freilich — sein Glaube ist kein auf Ueberlieferung ruhender. Er bleibt auch hier der Genius, der die Wahrheit schließlich in sich selber findet, in der Offenbarung, die sein eignes Inneres ihm schickt. Und in der That, die von jeder mystischen Beimischung freie, tiefe und reinmenschliche Begründung, die er der Logosidee hier giebt —, sie ist nicht nur ganz und allein aus seinem eignen Geist geschöpft, sie berührt auch selbst wie eine Offenbarung, die ihm eben als Genius zu Theil geworden ist, und sie macht es denn auch voll verständlich, wie er „das Wort so hoch schätzen“ konnte, daß er den neuen protestantischen Geist seiner Zeit, der ihm als die höchste Entwicklung des Menschengeistes selber galt, eben aus dem Wort herleiten konnte.

Der Grundgedanke ist hier: Gott hat sich den Menschen nicht bloß in Christus offenbart, dem Fleisch gewordenen Wort selbst, und nicht bloß in der Bibel, dem eigentlichen „Wort Gottes,“ sondern er hat sich ihnen auch offenbart und offenbart sich ihnen täglich neu in ihrem eignen menschlichen Wort, dies Wort in seinem nächsten und allgemeinsten Sinn genommen, wie es in der Sprache jedes Volkes auftritt. Denn nicht an das griechische „Logos“ knüpft Shakespeare an. Daß dieses Wort auch die Vernunft bedeutet, also gerade das, was uns heute in der Regel erst sowohl die Entstehung des Philosophems, wie dieses selbst verständlich macht, kommt für ihn nicht in Betracht. Die sich aus dieser zweiten Bedeutung des Wortes wie von selbst ergebende Auffassung Gottes freilich, derzufolge Gott die personificirte Vernunft ist, die Alles trägt und hält, die das Lebensgesetz alles Existirenden, aller einzelnen Dinge und Wesen ebenso wie der Welt als des sie alle umfassenden Ganzen bildet und die dann auch als solches ihre Entwicklung, also auch alles Leben, von innen heraus bestimmt und beherrscht — sie tritt selbstverständlich auch bei ihm auf und sie beherrscht sogar, wie sich zeigen

wird, einen ganzen Theil des Cyclus. Aber weder erschöpft sie ihm den ewigen Gehalt der Logosidee, noch bedarf er für deren Verständniß der Vermittelung einer todten Sprache, die ihm und seiner Zeit, wenigstens direct, Nichts mehr ist. Er sieht daher ganz ab von der tieffinnigen Verbindung jener beiden Begriffe im Griechischen und stellt sich auf den Boden seiner eigenen germanischen Muttersprache, seines „mütterlichen Englisch“, dessen lebendige Bedeutung für jeden einzelnen Genossen seines Volks er den „auf Nimmerwiederkehr“ verbannten Herzog von Norfolk gleich zu Eingang des Cyclus so ergreifend aussprechen läßt (Richard II., Act 1, Sc. 3):

Die Sprache, die ich vierzig Jahr' gelernt,
 Mein mütterliches Englisch soll ich missen;
 Und meine Zunge nützt mir nun nicht mehr,
 Als ohne Saiten Laute oder Harfe,
 Ein künstlich Instrument im Kasten oder
 Daß, aufgethan, in dessen Hände kommt,
 Der keinen Griff kennt, seinen Ton zu stimmen.
 Ihr habt die Zung' in meinen Mund geferkert,
 Der Zähn' und Lippen doppelt Gatter vor;
 Und dumpfe, dürftige Unwissenheit
 Ist mir zum Kerkermeister nun bestellt.
 Ich bin zu alt, der Amme liebzukosen,
 Zu weit in Jahren, Bögling noch zu sein:
 Was ist dein Urtheil denn, als stummer Tod,
 Das eignen Hauch zu athmen mir verbot.

Auch insofern also macht Shakespeare Ernst mit der Logosidee, als er in der That alles Fremdartige und Besondere aus dem Begriff des Wortes austilgt und es einfach in dem Sinne nimmt, wie es dem Menschen dient, einerseits Alles außer ihm und um ihn zu benennen, andererseits sein eigenes Inneres aus sich herauszustellen, sein Empfinden, sein Anschauen, sein Denken und die Forderungen seines sittlichen Bewußtseins. Und dieses Wort nun, das nichts Andres ist, als der nothwendige Träger, das Grundelement der Sprache überhaupt, das jedem Gliede eines Volkes, wenigstens in seinem nächsten Sinn, unmittelbar verständlich ist und in jedes Munde lebt — das wird

ihm zur Offenbarung Gottes, vielmehr es ist ihm Gott selbst, der sich dem Menschen offenbart, der ihn zum Bewußtsein über seinen göttlichen Ursprung und seine göttliche Bestimmung weckt und durch ihn, durch seine eigne freie That, Fleisch in ihm werden will.

Wie wenig davon die Rede sein kann, daß dieser Vergöttlichung des Wortes bei ihm eine mystische Auffassung zu Grunde liege, davon überzeugt man sich, sobald man nur, wie es ja der Dichter in der Rede Norfolk's selber thut, an die Stelle des Wortes die Sprache setzt und sich deren Bedeutung für das Geistesleben des Menschen vergegenwärtigt. Es ist noch nicht allzulange her, daß die Sprache allgemein und unbefritten als das unterscheidende Wesensmerkmal des Menschen galt, als die von Anfang an von der Natur selbst aufgerichtete feste Schranke zwischen ihm und dem Thier. Diese Zeit ist heute allerdings vorüber. Die Darwin'sche Entwicklungslehre hat ihre Wirkungen auch auf die in unserer Zeit mit so ungleich reicheren Hilfsmitteln unternommenen Forschungen über den Ursprung der Sprache erstreckt und zwischen den namhaftesten Vertretern der Sprachvergleichenden Wissenschaft einen Gegensatz der Meinungen hervorgerufen, dessen eigentlichen Kern die Frage nach der ursprünglichen Natur des Menschen bildet. Während z. B. Max Müller¹⁾ den Vorkämpfern der Entwicklungslehre, „welche gern die Möglichkeit offen halten möchten, daß der Mensch nur ein begünstigtes Thier, der triumphirende Sieger in dem uranfänglichen Kampf um das Leben sei,“ selbst wie triumphirend zuruft: „Die Sprache ist unser Rubicon, und kein Thier wird wagen, ihn zu überschreiten“, existirt dieser Rubicon für Lazar Geiger erst, seitdem der Mensch sprechen und damit denken gelernt hat. Ihm ist die menschliche Vernunft selbst erst das Product der Sprache: „Die Sprache, sagt

¹⁾ Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache Bd. I, S. 303. Auch Wundt betrachtet die Sprache als das Merkmal und die Folge, nicht als das Erzeugniß der intellectuellen Proceffe.

er,¹⁾ hat die Vernunft erschaffen; vor ihr war der Mensch vernunftlos. Und so kommt denn dieser Forscher, trotz alles, sogar stark betonten Gegensatzes zu dem Darwin'schen Kampf um's Dasein, zu dem Resultat, daß die Sprache nur einen graduellen, keinen Wesensunterschied zwischen Thier und Mensch begründe.²⁾ Aber selbst von diesem Standpunkt aus tritt die prinzipielle Bedeutung der Sprache für den Menschen noch klar zu Tage. Sie bleibt nicht nur sein wesentliches geschichtliches Merkmal: sie erscheint auch, und hier sogar nur noch um so bestimmter, als die Bedingung und Quelle, ja, als das lebendige Prinzip seiner ganzen geschichtlichen Entwicklung. Seine geistige Existenz selbst, seine Herrscherstellung gegenüber der Welt ebenso wie seine sittliche Würde, ist an sie geknüpft, sie erst macht ihn zum Menschen, sie adelt ihn, indem sie ihn zur Würde eines geistigen Wesens erhebt — kurz, sie ist das Geistige, das Göttliche an ihm. Und so faßt sie Shakespeare, so wird ihm, obgleich er selbstverständlich an der ursprünglich geistigen Natur des Menschen festhält, dessen Wesensunterschied vom Thier er sich, merkwürdig genug, gleich in seinem Erstlingswerk, *Venus und Adonis*, in scharfumrissenen Bildern aus der Lebenssphäre beider in voller sinnlicher Anschaulichkeit vor Augen stellt³⁾ — so, sage ich, wird ihm die Sprache zur Grundmacht sowohl der geistigen Entwicklung des Einzelnen, als auch des geschichtlichen Prozesses — allerdings nur der modernen, der christlichen Menschheit und auch hier im Wesentlichen nur der Entwicklung des protestantischen Geistes.

Aber sie wird ihm zu dieser Macht allein durch das Wort, das nach seiner Auffassung selbstständige Bedeutung hat. Er unterscheidet zwischen Wort und Sprache,

¹⁾ Ueber den Ursprung der Sprache S. 141. Vergl. sein größeres Werk: *Ursprung und Entwicklung der menschlichen Sprache und Vernunft* Bd. I, S. 1 ff. und Ludwig Noire, *Ursprung der Sprache*.

²⁾ *U. a. D.* S. 186.

³⁾ Vergl. mein Buch S. 166.

und da ist es nun merkwürdig, wie er, dank dieser Unterscheidung, **litrogl** **des** **beschränkten** Standpunkts seiner Zeit, durch Divination zu Resultaten gelangt, die mit denen unserer heutigen Sprachforschung nirgends in Widerspruch, vielmehr in vollem Einklang stehen. Erst die moderne sprachvergleichende Wissenschaft hat festgestellt, daß der Wörterschatz aller unserer heutigen Sprachen — allerdings nur die Wurzelwörter — schon in der Kindheit des Menschengeschlechts sich gebildet hat, daß — ich citire einen Ausspruch Max Müller's¹⁾ — „niemals der Substanz der Sprache etwas Neues hinzugefügt worden ist, daß alle ihre Wandlungen nur formell gewesen sind, daß in gewissem Sinn keine neue Wurzel, kein Urwort von späteren Generationen je erfunden worden ist, ebensowenig wie der materiellen Welt, in der wir leben, jemals ein einziges Element hinzugefügt worden ist.“ „Es kann“, schließt er, „in gewissem Sinn — und zwar mit vollem Recht — gesagt werden, daß wir noch dieselben Worte handhaben, welche aus dem Munde des Sohnes Gottes²⁾ hervorgingen, als der Mensch einem jeglichen Vieh und Vogel unter dem Himmel und Thier auf dem Felde seinen Namen gab.“ Von dieser merkwürdigen Entdeckung unserer Zeit hat nun Shakespeare allerdings keine Ahnung gehabt; seine Auffassung des Worts aber, im Unterschied von der Sprache, hat sie zur Voraussetzung. Das Wort ist ihm das aller menschlichen Entwicklung Vorausliegende, von Anfang an Vorhandene, Gegebene; es ist ihm, wie ja auch Geiger,³⁾ älter als der Mensch; ihm aber ist es das allen Völkern, jedem mit dem seiner Eigenthümlichkeit entsprechenden Gepräge, gleichsam als fertig ausgemünzter Schatz überlieferte gemeinsame Erbe der Menschheit, zugleich ihre Mitgift aus der Hand Gottes und der lebendige Zeuge ihrer Abstammung von ihm.

¹⁾ A. a. D. Bd. I, 24 u. 25.

²⁾ Ich citire, da das Original mir nicht zugänglich ist, nach der Uebersetzung von Carl Böttger. Daß unter Sohn Gottes hier Adam verstanden ist, wird wohl besser ausdrücklich zu sagen sein.

³⁾ A. a. D. S. 141.

Geiger spricht gleich zu Anfang seines schönen Buches von dem uns heute bei Betrachtung des räthselvollen Problems der Sprache am lebendigsten in's Auge fallenden „Wunder des Verständnisses“: „Ist es nicht in der That erstaunlich,“ ruft er aus, „daß wir durch die verschiedenartige Combination einiger wenigen Laute alle Gegenstände rings um uns mit Tausenden von Namen benennen, alle ihre Zustände, Bewegungen und Veränderungen schildern und sogar, was nur in uns selbst verborgen schlummert, was wir denken und fühlen, einander mittheilen können, und dabei gewiß sind, niemals ganz unverstanden zu bleiben? Was für eine Zaubergewalt haben diese Zeichen? Und wer hat sie geschaffen und ihnen diese Gewalt eingesflößt?“ Was Geiger hier als Wunder empfindet, ist offenbar, daß Jeder in dem Wort, das wir gebrauchen, um uns mitzuthemen, stets unmittelbar denselben Sinn findet, den wir mit ihm verbinden, daß also das Wort das allgemeine Bewußtsein des Menschen von dem Gegenstande ausspricht, den es bezeichnet. Und in dieser Form klingt nun auch durch Shakespeare's Darstellung ganz dieselbe Auffassung überall durch. Das „Wunder“, das dem denkenden Menschen an der Sprache oder — nach seiner Auffassung — an dem Wort am lebendigsten in's Auge springt, liegt ihm zunächst darin, daß das Wort auf der einen Seite alles in der äußeren Welt Existirende, alle realen Wesen und Dinge und alle Wandlungen derselben, bezeichnet und auf der andern auch unsere ganze innere Welt in sich aufzunehmen vermag, daß es uns zum Ausdruck dient für unser Empfinden und unser Anschauen, für unser Denken und unser sittliches Handeln. Es erscheint hier als allumfassend, es reicht soweit, wie die Daseinsphäre selbst und wie das Leben unseres Geistes. Dann aber ist ihm als Wunder im Sinne Geiger's erschienen, daß es auch stets das Wesen des Gegenstandes in sich schließt, den es bezeichnet, ja, daß es dieses schon in sich schließt, ehe wir selbst uns dessen noch bewußt geworden sind. Was uns auch mit dem Fortschritt unserer geistigen Entwicklung von den Dingen um uns her oder von unserem eigenen Wesen nach und nach und immer

klarer in's Bewußtsein tritt: es liegt schon ausgesprochen in dem Wort, dem Namen, mit dem wir jene oder dieses bezeichnen, und es lag schon darin ausgesprochen von Anfang an. Das gilt von dem Wort als Namen und es gilt ebenso auch von dem Wort als Ausdruck unseres Innern. Der ganze Inhalt unseres Empfindens und Anschauens, unseres Denkens und unseres sittlichen Strebens, den wir in dem Wort ausprägen — er lag schon in ihm und tritt uns aus ihm entgegen, sowie wir zum Bewußtsein erwachen. Nach dieser Seite hin ist das Wort für Shakespeare nichts Andres als unser eigenes von vornherein fixirtes Bewußtsein von den Dingen sowohl wie von uns selbst, und das ist dann, was ihm jenes „Wunder des Verständnisses“ erklärt. Aber es ist ihm verhülltes Bewußtsein; das Wort ist dem Menschen zunächst stets ein „Buch mit sieben Siegeln“, die sich ihm erst lösen, wenn und in demselben Maße wie das Bewußtsein in ihm selbst sich durcharbeitet; es ist ihm verhülltes, aber nur um so tieferes, dem Menschen nur allmählich und in stufenweisem Fortschritt sich erschließendes Bewußtsein.

Auch hier berührt er sich noch wieder mit der Auffassung unserer Zeit. Ich erinnere an den oft citirten schönen Ausspruch Schellings, an dem keiner unserer neueren Sprachforscher zu rühren gewagt hat, auf den sie sich vielmehr alle stützen: „Da sich ohne Sprache,“ sagt Schelling, „nicht nur kein philosophisches, sondern überhaupt kein Bewußtsein denken läßt, so konnte der Grund der Sprache nicht mit Bewußtsein gelegt werden, und dennoch je tiefer wir in sie eindringen, desto bestimmter entdeckt sich, daß ihre Tiefe die des bewußtvollsten Erzeugnisses noch bei Weitem übertrifft. Es ist mit der Sprache, wie mit den organischen Wesen; wir glauben diese blindlings entstehen zu sehen, und können die unergründliche Absichtlichkeit ihrer Bildung bis ins Einzelnste nicht in Abrede ziehen.“ Wie Shakespeare die Sprache auffaßt, wird sich später zeigen; das Wort gilt ihm, wie wir sahen, als unmittelbar göttlichen Ursprungs, und hier sieht man nun auch schon durch, was ihn dazu geführt hat, es als Gott selber aufzufassen. Schon

daß es allumfassend ist, ist natürlich von Bedeutung. Ungleich wichtiger aber ist, daß es der Träger und Ausdruck alles Bewußtseins ist, des den Dingen sowohl, also der äußeren, realen Welt, wie des dem Menschengenosse, der inneren, idealen Welt desselben, zu Grunde liegenden Bewußtseins. — Das Wort ist in sich selbst Bewußtsein; es gehört nicht nur der Sphäre des bewußten Lebens an; es schafft sie erst, es ist die Quelle alles Bewußtseins, die Macht, die es in's Leben ruft. Nur in und mit dem Wort, in dem der Geist aus sich heraus und sich selbst faßbar gegenübertritt, seinen Gehalt sich gegenständiglich macht, gelangt er zum Bewußtsein; selbst sein Schaffen, die Thaten und Werke, in denen er sein Wesen gestaltet — sie gehören ihrer äußeren Erscheinung nach der sinnlichen Welt an, die nichts Geistiges rein widerspiegelt. Erst wenn er auszusprechen vermag, was er von seinem Wesen aus sich herausgestellt hat, wenn er das Wort gefunden hat für seine Schöpfung — erkennt er sich als Geist, erwacht er zum Bewußtsein. Das Wort ist der durchsichtig klare Ausdruck des Geistes; es ist selbst Geist, oder vielmehr es ist der Geist selber und zwar der erst zu voller Existenz gelangte Geist. Es ist keineswegs nur das Gefäß, in das der Geist seinen Inhalt, das Bewußtsein von sich selbst und den Dingen außer ihm, ergießt; auch nicht die bloße äußere Fassung, die er diesem Inhalt giebt, sondern es ist sein aus ihm herausgetretenes und in klar durchsichtiger Gestalt für sich fixirtes Wesen selber, eben sein Bewußtsein von sich und den Dingen. Und es ist eben deshalb sein erst zu wahrer Existenz gelangtes Selbst. Denn Gestalt gewinnen heißt: zur Existenz gelangen, und das Bewußtsein ist die eigenste Gestalt des Geistes. So erklärt es sich, daß das Wort, das zunächst nichts weiter ist als einerseits das Product und andererseits der Ausdruck des Geistes, dann für diesen selber zur Quelle des Bewußtseins, daß es zur lebendigen schöpferischen Macht wird, die ihn selbst erst in's Leben ruft, indem sie das Bewußtsein in ihm weckt.

Hiermit stehen wir nun vor dem Gedanken, den Shake-

speare in der Logosidee, wie diese bei Johannes auftritt, ausgeprägt gefunden und der ihm dieselbe zum Ausdruck der letzten und höchsten Wahrheit erhoben hat. Das Wort ist nicht nur älter als der Mensch: es ist auch älter als der Geist selbst. Auch der Geist, so läßt sich dieser Gedanke aussprechen — unterliegt dem Grundgesetz alles Lebens, demzufolge dieses ein Werden ist. Sein Werden ist Wiedergeburt aus sich selbst. Ideell ist er von Anfang an vorhanden, aber zu realer Existenz gelangt er erst, wenn er zum Bewußtsein erwacht ist, sein Wesen ist Bewußtsein. Das Erwachen zum Bewußtsein ist seine Wiedergeburt, das aber vollzieht sich im Wort, in dem Wort, in dem er sich sein Wesen gegenständlich macht, es sich faßbar gegenüberstellt. Das ist Shakespeare der Sinn des: „Im Anfang war das Wort.“ Für Gott aber als absoluten Geist fallen ihm Sein und Werden, Werden und Sein in Eins zusammen. Er ist aus seiner bloß ideellen Existenz von Ewigkeit her im Wort aus sich herausgetreten und hat sich aus sich heraus neu geschaffen, sich als Gott, als absoluter Geist, erfafßt. Gott ist das Wort — heißt also nicht: Gott ist die personificirte Vernunft — die Vernunft ist nur eins der nothwendigen Attribute Gottes, eine der Manifestationen seines Wesens —, sondern es heißt: Gott ist das personificirte Bewußtsein; das Bewußtsein ist zugleich sein Wesen und seine nothwendige Existenzform. Er existirt aber in doppelter Gestalt als das Wort, als das personificirte Bewußtsein. Zuerst als durch den Prozeß des Werdens unmittelbar und ein für alle Mal hindurchgegangener absoluter Geist, und dann als der durch diesen Prozeß ewig hindurchgehende, sich immer neu aus sich heraus entwickelnde, sich immer neu erfassende Geist. Jenes ist er in Christus, der deshalb sein von Ewigkeit her gezeugter, „eingeborner Sohn,“ sein volles göttliches Ebenbild, sein zweites Selbst und wie er, das Wort ist; dieses in der Welt, der Sphäre der räumlichen und zeitlichen Selbstentfaltung Gottes, der Entfaltung seines Wesens zu der unendlichen Mannigfaltigkeit der einzelnen Dinge und Wesen,

der unbelebten und belebten, der unbewußten und der bewußten, in die alle er eingegangen ist als das Wort, als der seiner selbst und seines Wirkens in ihnen jeden Augenblick klar bewußte göttliche Geist. Das Wort, mit dem wir sie bezeichnen, ist die Gestalt, die Gott sowohl als die individuelle Lebensmacht der einzelnen Erscheinungen wie als das einheitliche Lebenscentrum des Ganzen annimmt, in der er auf der einen Seite sein Wesen in lauter individuellen Existenzen auseinanderlegt und auf der andern zugleich jeden Augenblick sich wieder zur Einheit in sich selbst zusammenfaßt. Und es ist noch insbesondere die Gestalt, die er als der das Bewußtsein des Menschen tragende Geist angenommen hat und in der er in diesem in stufenweise fortschreitender, immer vollerer und reinerer Entfaltung seines Wesens Fleisch werden will. Hier ist es zugleich seine Offenbarung für den Menschen, die diesem auf jeder Stufe seiner Entwicklung und im engsten Anschluß an seine durch sie bedingte Verständnißfähigkeit das Räthsel seines Wesens und seiner göttlichen Bestimmung löst.

Ich beginne mit dem Wort als dem Träger und Ausdruck des den Dingen und Wesen der ganzen äußeren realen Welt zu Grunde liegenden Bewußtseins. Hier tritt es nun als Name der Dinge und Wesen, auch des Menschen selbst, entgegen und es schließt hier nicht nur unser Bewußtsein von ihnen in sich, sondern das in ihnen selbst schlummernde Bewußtsein. Shakespeare berührt sich hier mit Plato, was um so interessanter ist, als auf Plato, auf dessen in seiner Ideenlehre wurzelnde tiefe Auffassung des Wortes die Logosidee der neuplatonischen Schule in letzter Instanz zurückzuführen ist. Plato hat bekanntlich zuerst erkannt, daß das Wort als Benennung der Dinge und Wesen niemals die Individuen, sondern stets die Gattungen bezeichnet. Eben auf Grund dieser Erkenntniß bestimmt er das Wesen des Wortes dahin, daß es das Ewige an den Dingen, das allein Wesenhafte an ihnen ausspreche; es wird ihm zum Repräsentanten ihres göttlichen Urbildes, eben ihrer Idee. Ganz ähnlich Shakespeare. Auch er findet das Allgemeine

an den Dingen in dem Worte ausgesprochen und auch ihm ist dies das Göttliche an ihnen; es ist ihm der in durchsichtiger Klarheit ausgeprägte göttliche Gehalt derselben, gleichsam dessen reiner Widerschein. Aber während nun Platos Idee ihre wahre Existenz nicht in dem Gegenstand selbst, überhaupt nicht in der Welt der Wirklichkeit hat, sondern in der über dieser liegenden idealen Sphäre, ist der göttliche Gehalt, den Shakespeare in dem Worte findet, mit dem Gegenstand verwachsen; er bildet den realen Lebenskeim desselben und schließt daher zugleich sein Wesensgesetz, das Gesetz seiner Entwicklung, in sich. Hier gerade tritt der ganz moderne, der protestantisch-realistische Charakter Shakespeare's klar zu Tage. Die rein spiritualistische neuplatonische Logosidee — sie wird ihm zum prägnanten Ausdruck der Immanenz Gottes in der Welt. Das Wort als Name der Dinge und Wesen, also die Idee Plato's, ist nach seiner Auffassung ein Strahl von Gottes Geist, der sie in's Leben ruft und zugleich ihre Entwicklung beherrscht; es ist der schöpferische Gedanke Gottes, der in ihnen selbst verwirklicht da-steht, der aber, wie er aus seinem Bewußtsein stammt, so auch in selbstständiger Gestalt darin fortlebt; es ist eine ihm beständig lebendige Manifestation seines Bewußtseins.

Dann das Wort als Träger und Ausdruck der im Geist des Menschen von Anfang an schlummernden Bewußtseins. Hier ist es, wo Shakespeare's Auffassung ihren Höhepunkt erreicht und wo er Gedanken aufstellt, die bis auf den heutigen Tag noch Niemand wieder gedacht hat und die doch ebenso einfach wie tief und wahr sind, in der That ewige, im Wesen des Menschen selbst begründete Wahrheiten, wie sie sich eben „des Dichters Aug'“ enthüllen, wenn es, „in schönem Wahnsinn rollend, blickt auf zum Himmel, blickt zur Erd hinab.“ — Daß er wie in dem Wort als Namen des Menschen, so auch in dem Wort als solchem, als Ausdruck des menschlichen Innern, die Stufen verzeichnet findet, die der Geist des Menschen in seinem Entwicklungsprozeß zu durchlaufen hat, habe ich schon angedeutet. Darin eben liegt es begründet, daß ihm die Offenbarung Gottes

durch das Wort zur Erziehung des Menschengeschlechts durch Gott selber wird, ein Gedanke, der in dieser allgemeinen Fassung dem Lessing'schen immerhin verwandt ist. Und darauf lassen sich auch die einzelnen, dieser Grundanschauung untergeordneten Gedanken zurückführen, die er hier entwickelt und durch deren Entfaltung er es erreicht, ein Bild jener vier oben charakterisirten Entwicklungsstufen der Menschheit, auch des Mittelalters, hinzustellen, obwohl er uns dieses nur in seiner Auflösung vorführt, das mit unserer eignen Auffassung derselben in allem Wesentlichen im vollsten Einklang steht. Ich muß hier selbstverständlich etwas näher eingehen, aber was ich darzulegen habe, ist von einer Tiefe und Originalität, die durch Nichts überboten werden kann und die auch uns Heutigen noch, auf der Höhe der Bildung unseres Jahrhunderts, des Neuen, so noch nie Gedachten, eine Fülle bietet.

Das Wort ist ihm zuerst der Träger und Ausdruck der inneren Harmonie des über den Gegensatz zur Welt hinausgehobenen, zum Bewußtsein seiner Erhabenheit über die Materie und ihre Macht erwachten Geistes. — Es ist rein, d. h. immaterieller, von den Sclacken ebensowohl wie von der Schwere der Materie freier Geist. Schon seine äußere Gestalt ist keine eigentlich körperliche; es ist nicht mit Händen zu greifen, nicht mit dem sinnlichen Auge zu schauen, sondern von unseren Sinnen allein mit dem geistigsten derselben zu erfassen, mit dem Ohr, unsrem Organ für inneres Vernehmen. Es hat daher Antheil an dem Wesen des musikalischen Tons; es ist ein von der menschlichen Stimme erzeugter Klang von gleichförmigen Schwingungen, „von bestimmter meßbarer Höhe und Tiefe“ (Hanslick), ein musikalischer Klang also, in der That ein Ton — ein Gebilde der Luft zwar, nicht aber des Körperlichen an ihr, der Materie, sondern ihres Erzitterns, das seinen Grund in der geistigen, die Unendlichkeit versinnlichenden Macht der Bewegung hat, die die Materie als solche aufhebt und zu geistiger Wirkung bringt. Und da die bewegende Macht hier die Menschen-

stimme ist und diese als Organ des menschlichen Geistes wirkt, so ist es schon seinem Ursprung nach ein vorzugsweise geistig wirkender, ein bedeutsamer, ja, ein absolut bedeutsamer Ton. Der menschliche Geist selbst, seine innere Unendlichkeit ist es, die in ihm erklingt und rein erklingt. Denn nicht nur ist die menschliche Stimme — und, 'wohlgemerkt! Shakespeare selbst faßt sie gleich zu Eingang des *Cyclus* so¹⁾ — in sich selbst ein musikalisches Instrument und zwar nach den Resultaten der heutigen Wissenschaft — man denke an Helmholtz — das vollkommenste von allen: sie ist auch nur das Werkzeug zur Erzeugung des Worts, und ein Mal gebildet, also als überliefertes, das eben hier allein in Frage steht, hat dieses auch das Stoffartige, das ihm vermöge seines physischen Ursprungs aus der Kehle des Menschen zunächst noch anhaftete, von sich abgestreift; es ist zum reinen Ton geworden und wird daher, wie der musikalische, zum Ausdruck der nach Erhebung über die endliche Welt, nach dem Genuß ihrer inneren Unendlichkeit ringenden Empfindung; ja, es wird selbst zur Musik — im Munde des Dichters, wenn dieser die Harmonie seines Innern in ihm ausströmt, oder wenn ihn dieses treibt, „zu sagen, was er leidet, in Melodie und Rede die tiefste Fülle seiner Noth zu klagern“. Hier, sieht man, berührt sich Goethe mit Shakespeare, das Wort ist Weiden der Träger der Harmonie, der Harmonie des subjectiven Geistes mit sich selber, und es ist in der That diese Harmonie selbst. Wenn es die Empfindung in sich aufgenommen hat, dann ist es Harmonie, denn dann ist es die Durchbringung der Form der Unendlichkeit mit unendlichem Gehalt; es repräsentiert in sich selbst die Aufhebung des Gegensatzes, in dem der in der Empfindung sich zusammenfassende subjective Geist zu seiner endlichen, materiellen Existenz steht.

Daß der musikalische Ton darum doch nicht nur der seelenvollste, sondern auch der eigentliche Ausdruck des Lebens der Empfindung ist, der berufene Verkündiger ihrer inneren Unend-

¹⁾ Richard II, Act 1, Sc. 3: die oben schon citirte Rede Norfolk's.

lichkeit, versteht sich nach dem, was ich oben über das Wesen des Wortes gesagt habe, wohl von selbst. Das Wort ist stets der Ausdruck des Bewußtseins, es ist es schon seiner Natur nach; es articulirt den Ton und festigt ihn, es nimmt ihm das Schwebende, allmählich Ausklingende, gerade das, worin die Empfindung ihr eigenes Wesen wiederfindet. Es ist eben deshalb nie bloß das Echo, in dem der Geist sich unmittelbar vernimmt: vielmehr wird sich dieser in demselben seiner selbst, seiner Unendlichkeit bewußt. Aber er wird sich ihrer bewußt eben durch den Klang des Wortes.

Das ist hier der Grundgedanke Shakespeare's und, merkwürdig genug! berührt er sich auch hier wieder mit einem unserer neueren Sprachforscher, Max Müller nämlich. So entschieden Müller die Entstehung der Sprache aus der bloßen Schallnachahmung oder aus Interjectionen zurückweist: er nennt doch¹⁾ die vier- bis fünfhundert Wurzeln, welche als die letzten Bestandtheile in den verschiedenen Sprachfamilien zurückbleiben — nach Andern sind es gegen tausend — phonetische Grundtypen. Und nun stellt er folgenden geistreichen Gedanken auf¹⁾: „Es giebt ein Gesetz,“ sagt er, „welches sich fast durch die ganze Natur hindurchzieht, daß jedes Ding, das ist, einen Klang von sich giebt. Jede Substanz hat ihren eigenthümlichen Klang. Wir können auf die mehr oder weniger vollkommene Structur der Metalle aus ihren Vibrationen schließen, aus der Antwort, die sie ertheilen, wenn man sie nach ihrem Naturklange fragt. Gold erklingt anders als Zinn, Holz anders als Stein, und verschiedene Klänge entstehen, je nachdem die Erschütterung des Körpers verschieden ist. Ebenso war es mit dem Menschen, dem vollkommensten Organismus unter den Werken der Natur. Der Mensch war in seinem vollkommenen Urzustande nicht, wie die Thiere, nur mit dem Vermögen begabt, seine Empfindungen durch Interjectionen und seine Wahrnehmungen durch Onomatopöie auszudrücken, er besaß auch das Vermögen, den vernünftigen Conceptionen seines

¹⁾ A. a. D. S. 331.

Geistes einen besseren, feiner articulirten Ausdruck zu geben.“ Die hier aufgestellte Hypothese von dem Ursprung der Sprache, die dem Menschen in seinem Urzustande ein besonderes musikalisches Vermögen beilegt, einzig zu dem Zweck, seinem Geiste einen tönenden Ausdruck zu geben, einen „Instinct des Geistes,“ wie Max Müller sagt, der unwiderstehlich gewirkt habe, dann aber, nachdem er sein Werk gethan, erloschen sei —, diese Hypothese mag man mit Lazar Geiger noch so entschieden als eine „Zuflucht zum Unbegreiflichen“, als eine Rückkehr zum „mystischen“ Standpunkt verwerfen: die innige Beziehung, die Max Müller zwischen dem Leben des Geistes und dem Klang des Wortes, dem musikalischen Charakter desselben findet, bleibt darum doch ein Aperçu, das einen Kern von Wahrem in sich schließt. Hier begegnet er sich mit Shakespeare und zwar gerade in dem Grundgedanken. Nur daß er freilich diese Beziehung viel zu weit auch auf den wahrnehmenden und denkenden Geist des Menschen ausdehnt. Shakespeare beschränkt sie auf das Gefühl, auf den noch ganz und allein in ihm, in der unmittelbaren Empfindung seiner inneren Unendlichkeit und seinem Gegensatz zur Welt lebenden subjectiven Geist, denselben Geist, der dann auf einer höheren Stufe die Musik aus sich erschafft und in ihr seinen vollen Ausdruck findet. Das in diesem Geiste schlummernde Bewußtsein also, das Bewußtsein seiner inneren Unendlichkeit, liegt nach der Auffassung des Dichters von vornherein im Wort ausgeprägt. Es liegt in ihm ausgeprägt — ein Mal, insofern es ein musikalischer Ton ist, also, wie gesagt, reiner, von den Schlacken sowohl wie von der Schwere der Materie befreiter Geist — nach dieser Seite repräsentirt es schon als solches, noch ohne Rücksicht auf den Sinn, den es in sich schließt, die Sphäre der Unendlichkeit — dann aber, insofern es sich schon in dem Klang des Wortes ankündigt, in der in ihm gleichsam verkörperten Harmonie, die auch uns noch aus ihm herausklingt. Der bloße Klang des Wortes hat die Macht, den Geist zum Bewußtsein seiner inneren Unendlichkeit, seiner eigenen inneren Harmonie zu wecken. Er erhebt ihn nicht nur in die der Macht

der Materie entzogene Sphäre der Unendlichkeit, er vermittelt ihm auch das Unendliche selber. Alles Unendliche, Gott selbst, die Personifikation der Unendlichkeit, den Himmel, die räumliche Verkörperung derselben, alle ihre symbolischen irdischen Abbilder und Repräsentanten, die unendlichen Gefühle ferner, die uns die Brust schwellen und uns hinausheben über die Schranken der Welt, uns aufstreben lassen zum reinen Genuß unserer höheren Natur, zur Einheit mit Gott und zum Leben in ihm — wir haben keine andre, diese Gestaltungen oder Manifestationen des Unendlichen für unser Bewußtsein fixirende Bezeichnung derselben, als immer das Wort. Das Wort ist nicht nur in sich selbst immaterieller Geist, es ist auch — als Name — der Ausdruck und Träger alles Unendlichen. Und nicht etwa ist es nur sein zufälliger, äußerer Träger, sondern der unendliche Sinn gehört zu dem Wort; er ist mit ihm verwachsen und klingt aus ihm heraus, ebenso wie das Wort zu dem Sinn gehört und mit ihm verwachsen ist, uns ihn sofort, eben durch seinen Klang, lebendig empfinden läßt. So steht es in der Sprache jedes Volkes und damit auch in dessen Leben da, in dem großen geschichtlichen Leben, wie in dem des allein auf sich bezogenen Einzelnen, und so faßt es Shakespeare. Es ist ihm nicht nur die Form der Unendlichkeit, sondern es trägt diese auch als Gehalt in sich; es ist die volle Durchbringung beider, der Ausdruck und Träger des über die Welt der Materie hinausgehobenen Geistes —, kurz, es ist der unendliche Geist selbst, und zwar ist er das als der seiner Unendlichkeit bewußt gewordene Geist. So motivirt Shakespeare hier seine Auffassung Gottes als des Worts, und wie zutreffend nicht nur, sondern auch wie groß und tief erscheint dieselbe schon hier! Daß es die Vorstufe des von ihm geschilderten geschichtlichen Prozesses ist, die er hier vor Augen hat, das Mittelalter, das Jünglingsalter der modernen Menschheit, das die von ihm erreichte innere Harmonie auch noch in dem, das Nationale noch ganz ausschließenden innigen Gemeinschaftsbewußtsein der ganzen christlichen Menschheit, das so charakteristisch für dasselbe ist, ausprägte, hat man längst

erkannt. Wie lebendig aber und zugleich wie erschöpfend prägt das Wort für den mittelalterlichen Menschen, der sich seiner endlichen Existenz noch allein als Schranke bewußt wird und noch ganz in seiner Empfindung befangen ist, das Wesen Gottes in sich aus! Es zeigt ihm Gott als den Allmächtigen, der über jede äußere Beschränkung durch die Materie, als den Heiligen, der über jede innere Berührung mit ihrem Schmutz ein für alle Mal und absolut hinausgehoben ist; es zeigt ihm Gott ferner als den Unendlichen, den reinen Geist und als das ganz im Geist, in der — dem mittelalterlichen Menschen — einzig wahren Form desselben, der Empfindung, der unendlichen Liebe lebende und in ihr unendlich selige Wesen — kurz, als die personifizierte, ihrer selbst jeden Augenblick voll bewußte und sich voll genießende reine Harmonie. Es ist sachlich dieselbe Auffassung, die aus Raphael's Gesang in dem Prolog im Himmel und aus Shakespeare's eigner, an die Harmonie der Sphären anknüpfender Schilderung des Glücks der Seligen am Schluß des Kaufmanns von Venedig spricht und die in ihrer eigenen Sphäre, eben der musikalischen, Niemand inniger und ergreifender ausgeprägt hat, als Glück in seinem „Orpheus und Eurydice.“ Und wie wunderbar, oder vielmehr welch' ein Zeugniß für die Sicherheit der dichterischen Intuition in Shakespeare! Gerade derjenige unserer Ästhetiker, der in seiner Wissenschaft am entschiedensten den modern philosophischen Standpunkt vertritt, kein Geringerer als Vischer, langt in seiner Betrachtung des Mittelalters, da, wo er dessen Ideal fixirt, bei einem Resultat an, das sachlich mit der Auffassung Shakespeare's genau zusammen stimmt. Vischer nennt in seiner Ästhetik (Bd. II., S. 488 und 489) das Ideal der mittelalterlichen Menschheit das musikalische und schreibt ihrer Phantasie, „das empfindende, wenn man will“, sagt er, „das musikalische Schauen“ zu. Shakespeare gelangt zu diesem Resultat, wie ich gezeigt habe, von dem musikalischen Charakter des Wortes aus, über den er volles Bewußtsein hat, ja, den er zur Grundlage, man möchte fast sagen, zum Thema — das

Wort in seinem musikalischen Sinn genommen — des ersten Theils des Cyclus macht, und wenn er nun allerdings auch nicht das Mittelalter selbst, sondern nur dessen Auflösung darstellt, so stellt er diese letzte doch dar als Auflösung der einst erreichten Harmonie und er bringt sie auch als solche zur Wirkung; er versinnlicht sie eben an der Zerstörung der im Worte gleichsam verkörperten Harmonie, an der zur Herrschaft gelangten Lüge, die mit allem bis dahin als heilig Verehrtem ein freventliches Spiel treibt und die so zugleich zum Grundzug in dem Gemälde des „zweiten Falls des fluchbeladenen Menschen“ wird, den dieser Theil des Cyclus darstellt.

Das Wort ist Shakespeare zweitens der Träger und Ausdruck der Idealität des Geistes, seiner Macht, die Materie zu sich emporzuheben und nach seinem Bilde zu gestalten, seiner schöpferischen, Ideale bildenden Kraft. — Das Wort ist mehr als reiner Geist, der nur dadurch über die Materie hinauskommt, daß er sie negirt: es ist reine Form, d. h. Geist, der die Materie in sich aufgenommen und sie aus sich, aus seinem idealen Wesen heraus, gleichsam wiedergeboren, sie der Form nach zu Geist geabelt hat. — Es ist keineswegs nur musikalischer, es ist auch plastischer Natur. Es zeigt seine plastische Natur schon darin, daß es den Ton, durch den es seinen Sinn dem Ohr vermittelt, zum Bild für das Auge umschafft, für das Auge des Geistes, für das innere Anschauen mittelst der Phantasie. — Wie es aus dem Bewußtsein stammt, so wendet er sich auch an das Bewußtsein; aber es wendet sich zunächst an die Auffassung mittelst der Phantasie. Es fixirt die Gegenstände, die es bezeichnet und giebt ihnen Gestalt; es ist hier den bildenden Künsten verwandt.

Seinem Ursprung nach ist bekanntlich jedes Wort, auch das abstracteste, die sinnliche Veranschaulichung des geistigen Gehalts, der den Menschen an den Dingen, die sie mit ihm bezeichneten, entgegengetreten war. Die Entstehung der Wörter knüpft sich an den Eindruck, den dieser oder jener bestimmte

einzelne Gegenstand durch das in seiner äußeren Erscheinung sich ausprägende Geistige an ihm auf die Phantasie der Menschen gemacht hatte. Nicht den abstracten Begriff der Gattung, der dem Menschen der Urzeit noch ein Unfaßbares war, galt es im Worte zu fixiren, sondern das was ihm aus der äußern Erscheinung des vor ihm stehenden einzelnen Gegenstandes als dessen geistiger Gehalt, als seine nach Gestaltung ringende Idee entgegentrat. Das Wort ist die klar durchsichtige Fixirung der Idee des Gegenstandes und es ist die Fixirung derselben in individueller Form. Das ist nach den Hauptvertretern unserer heutigen Sprachforschung¹⁾ der Ursprung des Wortes, insofern es uns als Name der Dinge und Wesen entgegentritt, und dieser Ursprung wirkt auch heute noch in ihm fort. Allerdings ist diese bildliche Bedeutung desselben mit der fortschreitenden Entwicklung der sich immer mehr vergeistigenden Sprache mehr und mehr verblaßt; es ist zum Träger des Begriffs geworden, in dem gerade alles eigentlich Lebendige an dem Gegenstand, eben das Individuelle, ausgelöscht ist. Aber selbst in dieser Gestalt stellt es uns immer noch ein, wenn auch ganz farbloses, unbestimmtes Bild desselben vor die Seele, das sofort wieder Leben und Farbe gewinnt und individuelle Züge annimmt, wenn es uns betont entgegentritt; es vergegenwärtigt uns dann den Gegenstand gerade als den individuellen Träger der in ihm wirkenden Idee: „Er ist ein Mann“, heißt auch uns noch: er ist ein rechter Mann, das Ideal des Mannes. Und da eben liegt nun die schöpferische Kraft des Wortes und seine Verwandtschaft mit den bildenden Künsten: es wirkt auf die Phantasie genau wie diese; es stellt ihr zuerst nur die Form der Dinge vor Augen, befreit von der Schwere und den Schlacken der Materie, es tilgt dann alles bloß Zufällige und Äußerliche, das auch ihrer Form noch in der wirklichen Welt, der Sphäre des störenden Zufalls, anhaftet, aus und führt uns ein Bild derselben vor, das die ewigen Grundzüge ihres Wesens rein

¹⁾ Vgl. z. B. Max Müller a. a. O. Bd. I, S. 319 ff.

und klar in sich ausprägt; kurz, es erhebt sie in die ideale Sphäre, es ist das Prinzip des schönen Scheins, und muß es auch wieder, wie als Träger und Ausdruck der Harmonie der Musik, so als Prinzip des schönen Scheins, den bildenden Künsten insofern den Vorrang einräumen, als es sich nicht an die unmittelbar sinnliche Anschauung zu wenden vermag, sondern nur an die der Phantasie: schöpferische Ideale bildende Macht bleibt es darum doch. Es behätigt sich als solche schon im täglichen Leben, wenn wir uns feiner in dem uns Allen eingeborenen Streben bedienen, uns der Welt in möglichst günstigem Lichte darzustellen. In der That wirkt es schon hier idealisierend. Es umgiebt den Einzelnen, der es geschieht zu handhaben weiß, mit einem idealen Schein. Und diese Kraft des Wortes wächst nun mit dem idealen Gehalt des Menschen und seinem inneren Drange nach dem Ideal. Im Munde des Dichters gewinnt es die Macht, alles Irdische, die Welt als Ganzes, wie jede endliche Erscheinung, besonders aber alles Lebendige mit dem Glorienschein des Ideals zu umkleiden, es mit einem selbst das Gemeine verklärenden Glanze zu umgießen; es stellt den Menschen namentlich ein Bild ihres eignen idealen Wesens vor die Seele, das sie hinreißt und sie über die gemeine Wirklichkeit hinaushebt in die ideale Sphäre, sie diese als ihre eigentliche Heimath empfinden läßt. Auch hier stimmt Goethe wieder mit Shakespeare zusammen. Man denke an seine Episteln über das Lesen, an die hier von ihm „in vergnüglicher Stimmung“ hingeworfene Schilderung des Zaubers, mit dem der Meister dieser Ideale schaffenden plastischen Kraft des Wortes, Homer, in der Ilias sowohl wie in der Odyssee den Hörer umstrickt. Sein „Wort“ sagt Goethe „schmeichelt dem Geiste sich ein, sei auch der Hörer, wer er sei“:

Dort sieht jeglicher Held in Helm und Harnisch, es sieht hier
Sich der Bettler sogar in seinen Lumpen veredelt.

Das Wort ist aber nicht nur der Vermittler des Ideals für den Menschen: es macht ihn auch überhaupt erst zum Menschen, zu einem idealen geistigen Wesen, denn nur so weit

er das Wort beherrscht, ist er Geist. „Wie nur der Geselle,“ sagt Prinz Heinrich — Heinrich IV., 1. Theil Act 2, 4 — von dem Kellner Franz, der immer nur sein — „Gleich, Herr, gleich!“ zu rufen weiß, „wie nur der Geselle weniger Worte haben kann, als ein Papagei, und doch ist er eines Weibes Sohn!“ Das Wort ist der Gradmesser der geistigen Kraft des Menschen. Es ist ferner der Vermittler des idealen Selbstbewußtseins für den Einzelnen. Wenn sein Inneres in Gährung ist, wenn der dunkle Geistesdrang in ihm sich zur Klarheit durchzuringen strebt, dann ist es das Wort, das ihm Licht über sich und seine geistige Eigenart, sein durch sie bedingtes instinctives Streben giebt, und auch da zeigt es sich als schöpferische Macht: es schafft ihn neu, es macht ihn mit einem Schläge, wenn auch zunächst nur erst für sein eignes Bewußtsein, zu dem, was er seiner Natur nach sein soll. Und endlich übt es auch als scheinbar todes Wort, als bloßer Name, eine, seinen Träger zum Ideal gestaltende, schöpferische Macht. Welcher Nimbus umschließt nicht für die große Masse das Haupt des persönlich vielleicht völlig nichtigen Fürsten, bloß weil er mit dem Namen Fürst benannt ist! Mit wie reinem Glanz umwoben steht nicht dem gläubigen Christen die „Grabesstätte Christ's,“ überhaupt „das heilige Land“ vor der Seele, „über dessen Hüfen die segensreichen Füße sind gewandert, die uns zum Heil vor vierzehnhundert Jahren genagelt wurden an das bittere Kreuz!“ (Heinrich IV., 1. Theil Act 1, 1. Eingangsrede des Königs.) Dazu aber kommt dann noch, daß das Wort auch der Träger und Ausdruck aller Ideale unseres Geistes ist. Wie das Wort als Name der Dinge stets ihr Ideal in sich schließt und, betont, es uns vor Augen stellt: so giebt es auch nichts Ideales, das wir für unser Bewußtsein anders als mit dem Wort bezeichnen könnten: das Wort ist auch hier wieder der von Anfang an für sich fixirte Ausdruck des in uns schlummernden Bewußtseins, hier des ganzen idealen Gehalts desselben. Und ebenso sind auch hier wieder Sinn und Wort untrennbar verschmolzen. Das Wort, das unserer inneren An-

Schauung ein bestimmtes Ideal entgegenbringt — es schließt dieses Ideal auch als seinen eigentlichen und einzigen Gehalt in sich und es prägt es uns in voller Klarheit und Reinheit aus. Es ist eben reine Form, „ganz zu Gestalt gewordene Idee und zum vollen Ausdruck der Idee gelangte Gestalt.“¹⁾

Und deshalb ist es in seinem letzten und höchsten Sinn das Ideal selbst, also Gott. Das Wort ist Gott, insofern Gott der Urquell der Schönheit ist; es zeigt ihn uns als den die Materie zu sich emporziehenden, sie adelnden und verklärenden Geist, als den Schöpfer und Träger einer Welt, die, anders als die materielle, zum Kosmos geordnet und in der, wie das Ganze, so auch alles Einzelne in die Form des Ideals gegossen und aus ihr gestaltet ist. Und es zeigt uns ihn in seiner eigenen Existenz als den ganz und allein im Anschauen des Ideals lebenden und es in sich selbst darstellenden Geist, als das personifizierte volle und reine Ideal. Selbst seine alles beherrschende Macht, seine Allmacht, ebenso wie seine Heiligkeit, stempelt es zur nothwendigen Wirkung und zugleich zum Grundzug seines idealen Wesens und seine Liebe ist beseligende Schönheit. Auch hier spricht das Wort wieder ebenso erschöpfend wie durchsichtig klar das Wesen Gottes aus, eines Gottes freilich, der weit mehr dem griechischen Apollo gleicht, als dem von Christus offenbarten. Es ist eben der Gott der ihrem Grundwesen nach der Welt zugewandten, heidnischen Epoche der Renaissance,²⁾ und ihr Prinzip ist es, das Shakespeare, wenn auch, ich wiederhole es, unbewußt, hier auspricht,

¹⁾ Vgl. Vischer, Ästhetik Bd. I, S. 149.

²⁾ „Die Menschen der Renaissance waren im hohen Grade thatkräftig und schöpferisch; sie gestalteten die Welt um mit einer revolutionären Energie und fieberhaften Thätigkeit, gegen welche der Prozeß moderner Civilisation sanft erscheinen muß. Ihre Triebe waren roher und gewaltiger, ihre Nerven stärker als die des heutigen Geschlechts. Es wird immer wunderbar erscheinen, daß die zartesten Blüten der Kunst, die idealsten Schöpfungen der Malerei auf dem Grunde einer Gesellschaft erwachsen, deren sittliche Verderbniß und innere Brutalität uns heute Lebenden unerträglich sein müßte.“ (F. Gregorovius, Lucrezia Borgia. S. 93).

ihr Wesen entfaltet er in seiner Darstellung der zweiten großen Entwicklungsstufe des protestantischen Prinzips. War das erste Erwachen des Geistes der Menschheit Hinausstreben über den Widerspruch seiner endlichen, materiellen Existenz, zum Genuß seiner inneren Unendlichkeit: so ist sein erster Schritt, nachdem er sich seiner selbst bewußt geworden, daß er seine endliche Existenz selbst vergeistigt, daß er sie aus dem ihm eingebornen Ideal heraus neu schafft und sie mit dessen Glanz umgiebt. Das thut die Zeit der Renaissance nicht nur in der Kunst, sondern auch im Leben, sie schafft das ganze innere und äußere Leben der Menschheit neu und stellt es auf ideale Basis. Das künstlerische Schaffen der Epoche bleibt in Shakespeare's Darstellung selbstverständlich ausgeschlossen; was er uns in dem hierher gehörigen zweiten Theil des Cyclus vorführt, das ist einerseits das in der Menschheit zum Durchbruch gelangte neue Selbstbewußtsein selber, das Bewußtsein ihres eigenen geistigen Wesens, und andererseits die Neugestaltung ihres äußeren Lebens aus dessen idealem Bewußtsein heraus.

Das Wort ist ihm drittens der Träger und Ausdruck der Herrschermacht des Geistes. Es ist mehr als bloße reine Form, zu der der subjective Geist des Menschen in seinem idealen Drange die Materie gestaltet, um sie für sein Anschauen, also dem Scheine nach, zu Geist zu adeln: es ist selber Geist, realer, objectiver Geist, der in Gestalt des Wesensgehalts des Gegenstands, den wir mit ihm bezeichnen, in demselben lebt und wirkt. Schon dadurch kennzeichnet es sich als geistiger Natur, daß es eben durch diesen Gehalt zur Bezeichnung gleichsam der Quintessenz, des geistigen Extracts des Wesens des Gegenstandes wird, und es bezeichnet diesen nicht nur, es prägt ihn auch in sich aus und spiegelt ihn deutlich wieder; aber es wendet sich hier nun allerdings, eben weil es geistiger Natur ist, nicht an unsere Sinne oder unsere Phantasie, um uns zum Bewußtsein zu wecken, sondern an unsern eignen Geist, an eine der Grundmächte desselben, unser Erkenntnißvermögen; es ist nicht mehr den Künsten, sondern der Wissenschaft verwandt.

Daß das Wort als Name der Dinge und Wesen für Shakespeare, wie schon für Plato, das allein Wesenhafte, das Allgemeine an ihnen ist, daß es auch für ihn der in durchsichtiger Klarheit ausgeprägte göttliche Gehalt derselben, gleichsam dessen reiner Widerschein ist, wissen wir bereits, ebenso aber auch, daß er nun in Gegensatz zu Plato diesen göttlichen Gehalt als mit ihnen verwachsen und als ihren realen Lebenskeim auffaßt, der auch ihr Lebensgesetz schon in sich schließt. Für ihn also bildet das Wort in diesem dritten Sinne auf der einen Seite die lebendige Einheit alles dessen, was den Wesensgehalt des Gegenstandes bildet, den es bezeichnet und diesem seine ihn von allen andern unterscheidende Eigenart giebt; es hält ihn in sich zusammen, giebt ihm innern Halt und schafft ihm so selbständige Existenz; auf der andern, als sein Wesensgesetz, ordnet es ihn dem Allgemeinen, das es in sich darstellt, unter, setzt ihm feste innere Schranken und bestimmt und regelt innerhalb dieser Schranken seine ihm durch seine Eigenart angewiesene innere Entwicklung. So wirkt es als Name zunächst jedes einzelnen concreten Gegenstandes, dann aber auch der Art oder Gattung, der derselbe angehört, ferner der wieder über diesen stehenden Naturreihe, endlich auch der Welt selber als des alles Existirende in sich schließenden Ganzen, und immer ist es der in ihm sich widerpiegelnde göttliche Gehalt der Dinge, der ihm diese Bedeutung verleiht, der es mit andern Worten zum Träger und Ausdruck der Herrschermacht des Geistes erhebt. Darauf eben begründet sich die Verwandtschaft dieses Wortes mit der Wissenschaft. Es wendet sich, wie gesagt, an unser Erkenntnißvermögen, an dasselbe Organ unsers Geistes, dessen sich auch die Wissenschaft bedient; es will uns, wie diese, das innere Wesen der Dinge, eben ihren göttlichen Gehalt, erschließen; es will uns endlich, wie sie, den Weg bahnen zur Herrschaft über dieselben. Und muß es nun auch, insofern es sich nicht an die bewußte Thätigkeit unsers Geistes, sondern an unser unmittelbares Verständniß wendet, hier ebenso der

Wissenschaft den Vorrang einräumen, wie oben als Träger und Ausdruck der Harmonie und dann des Ideals der Musik und den bildenden Künsten: es bleibt darum doch die erste und Grundquelle aller unserer Erkenntniß und damit auch unserer Herrschaft über die Dinge.

Schon da macht es uns zu Theilhabern seiner Herrschermacht, wo wir in dem oft genug in jedem von uns sich geltend machenden Streben, die Menschen für unsere Zwecke zu gewinnen, uns seiner bedienen, um ihnen diese als in sich berechtigt oder in ihrem eignen, wenn nicht sogar in dem gemeinsamen Interesse Aller liegend darzustellen; da ferner, wo wir eine uns selbst ganz beherrschende und dadurch schon als in höheren, sittlichen Motiven begründet sich ankündigende Ueberzeugung aussprechen und ihr Eingang zu verschaffen suchen, ja, selbst da bewährt sich das Wort in unserm Mund noch als Macht, wo wir eine rein subjective Ansicht, eine leere Vermuthung aufstellen, vorausgesetzt, daß es uns gelingt, sie dem Hörer als sachlich wohlbegründet erscheinen zu lassen, denn dann haben wir ihn auch für sie gewonnen. Und welche, schon in seiner thatsächlichen Geltung im gesellschaftlichen Leben zu Tage tretende Bedeutung hat nicht das Wort, mit dem wir den ganzen sittlichen Gehalt unserer Persönlichkeit zum Pfande setzen, das Ehrenwort, es fordert nicht nur, es findet auch Glauben, die Sitte verbietet, ihm denselben zu versagen. Welche Macht endlich — um endlich nur das noch hervorzuheben — übt das Wort im Munde eines durch sein Wissen, seine allgemein anerkannte geistige Bedeutung als Autorität, durch seine Thaten als groß, durch seinen Rang, seine gesellschaftliche Stellung als einflußreich dastehenden Mannes! Hier wirkt es schon als bloßer Name; der Nimbus, der diesen umgiebt, wird seine Macht über die große Masse der Menschen nicht leicht verfehlen.

Daß in allen diesen Fällen der objective Gehalt, der dem Wort innewohnt oder doch innezuwohnen scheint, das Entscheidende ist, sieht man leicht, und das ist nun für Shakespeares Auffassung hier noch von besonderer Bedeutung ge-

worden; es hat ihr einen neuen höchst bedeutamen Zug hinzugefügt. Für ihn ist der Gehalt schon als solcher eine Macht, auch da also, wo er uns ohne die Hülle des Wortes klar erkennbar entgegentritt. Eine That z. B., die ja stets nothwendig objectiven Gehalt nicht nur in sich trägt, sondern ihn auch, wie mit Händen zu greifen, in sich ausprägt, bedarf dieser Hülle überhaupt nicht; sie spricht sogar noch deutlicher und eindringlicher als das Wort, sie erst ist das eigentliche, das wahre Wort. Was sind Beteuerungen freundschaftlicher Gefinnung, Verheißungen von Diensten gegen die durch Thaten bewährte Gefinnung, gegen in Thaten sich ausprägende Dienste? Truth hath better deeds than words to grace ist, heißt es schon in den beiden Veronesern Act 2, 2. Und dazu nun die Heldenthat, die wie oben bereits angedeutet, schon dem Namen ihres Urhebers Macht giebt über die Gemüther der Menschen. — Auch hier berührt sich wieder Goethe mit Shakespeare, obschon er allerdings diesen erweiterten Sinn des Wortes nicht kennt. Die That aber will auch er in der Johanneischen Logosidee finden; ihm, d. h. seinem Faust, „hilft der Geist, auf ein mal sieht er Rath und schreibt getrost: Im Anfang war die That.“ Shakespeare aber geht nun noch einen Schritt weiter. Wie die That, so ist ihm auch die That-sache schon als solche, auch ohne Einkleidung in Worte, eine Macht; auch sie ist ihm ein vorzugsweise deutlich und zugleich eindringlich redendes Wort, und da nun selbstverständlich auch unsre Erlebnisse als That-sachen zu gelten haben, vor Allem die schmerzlichen Erfahrungen und Enttäuschungen, die das Leben uns bereitet, so gewinnt das durch sie zu uns sprechende Wort noch eine besonders tiefgreifende Bedeutung für uns. Es mahnt uns an unsre Ohnmacht dem Leben gegenüber, aber es mahnt uns an dieselbe nur, um uns zu Theilhabern seiner Herrschermacht zu machen, es will uns dazu führen, uns, wenn auch nur innerhalb gewisser Grenzen, gerade das zu sichern, was wir in allererster Linie erstreben, die Herrschaft über unser Schicksal. Es wendet sich daher hier nicht nur an unser Erkenntnißvermögen, sondern

auch an unsre Vernunft. Es stellt Forderungen an uns, zu deren Erfüllung der Appell an sie uns treiben soll, und deren Nichterfüllung uns dem Schicksal, dieser den mitleidlosen Gang des Lebens in sich gleichsam personifizirenden Macht, wehrlos preisgeben würde. Es zwingt uns mit einem Wort, uns selbst verantwortlich zu sprechen für das Schicksal, das uns trifft.

Das tritt noch besonders klar heraus, wenn man sich vergegenwärtigt, daß selbstverständlich auch den Menschen der Name, den er trägt, das Wort Mensch also, als ein Wesen von objectivem geistigen Gehalt bezeichnet, das eben deshalb auch das Gesetz seiner Entwicklung schon in sich trägt und dessen Walten in ihm unterworfen ist. Ihn aber bezeichnet es nun zugleich selbst als Geist, als subjektiven Geist, als ein ideales Wesen also, das als solches gar nicht anders kann als ideale Forderungen an das Leben zu stellen, die es verwirklicht sehen will; als ein freies Wesen ferner, das jeder Schranke, die das Leben oder sein eignes Innere ihm zu setzen Miene macht, widerstrebt und dem die Wahl gelassen ist, ob es in sie eingehen will oder nicht. Da tritt nun jenes durch Thatfachen, durch seine eignen Erlebnisse zu ihm redende Wort und mit demselben außer der Mahnung, sich seiner Ohnmacht dem Leben gegenüber bewußt zu werden, noch die an ihn heran, die Schranken, die ihm dieses setzt, als in der Vernunft begründet und als die Bedingungen seiner Freiheit und damit auch seiner Herrschaft über das Schicksal zu erkennen. Hier ist es, wo auch für Shakespeare das Wort den Sinn des griechischen Logos gewinnt, auch ihm ist es die Vernunft, und zwar ist es ihm diese gleichsam als die Seele des sich von innen heraus nach ewigen und unwandelbaren Gesetzen vollziehenden Entwicklungsganges alles Lebens, insbesondre des Menschenlebens. Die in diesem Entwicklungsgang, in der Herrschaft der Nothwendigkeit sich offenbarende Vernunft — sie ist ihm hier das Wort, sie ist es also auch, die in seinen Erlebnissen, in der durch diese sich ihm aufdrängenden Erkenntniß seiner Ohnmacht

dem Leben gegenüber zu ihm spricht, und sie verkündigt ihm nun hier noch eine neue Thatſache, die inhaltreichſte und für ihn bedeutsamſte von allen, eben die auf ſie begründete Herrſchaft der Nothwendigkeit im Leben. Ihr, fordert ſie, ſoll er ſich unterwerfen und mit dieſer Forderung wendet ſie ſich nun auch an ſeine Vernunft, er ſoll nicht nur erkennen, daß die ſeiner Freiheit geſetzten Schranken in dieſer Herrſchaft der Nothwendigkeit, die ſich ſelbſtverſtändlich auch auf ſeine innere Welt erſtreckt, ihren Urfprung haben, daß ſie alſo in ſich vernünftig und auch in ſeinem eignen Weſen begründet ſind, ſondern er ſoll ihre Berechtigung, ja, ihren unſchätzbaren Werth für ihn auch thatſächlich anerkennen, er ſoll unter Verzicht auf ſeine Willkür aus eigenem freien Entſchluß in ſie eingehen. An die Erfüllung dieſer Forderung knüpft ſie ſeine Herrſchaft über das Schickſal, ſoweit dieſelbe ihm, dem ſubjectiven Geiſte, überhaupt erreichbar iſt. Und ſo gewinnt denn das Wort hier in der That eine noch beſonders tief greifende Bedeutung für ihn, es gewinnt ſie als Organ der Vernunft, vielmehr als die Vernunft ſelber. Es wird zum Prediger der Selbſterkenntniß für ihn, der Demuth und der Einkehr in ſich ſelber und es wird damit zugleich ſein Führer zur Selbſtbeſchränkung, zur Freiheit von ſich ſelber und, wenn nicht zur ſichern Herrſchaft über das Schickſal, ſo doch zu innerm Frieden.

Mit allem oben Geſagten iſt aber die Bedeutung des Wortes für uns noch keineswegs erſchöpft. Wir bedienen uns deſſelben auch als Bezeichnung abſtracter Begriffe, ſittlicher Ideen u. ſ. w., und auch in dieſer Anwendung bewährt es ſeine Herrſchermacht. Das Wort Religion z. B., das uns an unſere Pflichten gegen Gott, das Wort Unterthanentreue, das uns an unſere Pflichten gegen das Oberhaupt des Staates mahnt, dem wir angehören — es will wenigſtens unſrer Willkür Einhalt thun und nur der Leichtfertige oder Stumpfe und etwa noch der durch Hochmuth Geblendete wird ſeine Mahnung überhören. Und welche Macht übt nicht ſchon das Wort Liebe, das Wort Hoffnung, Wiederſehen u. ſ. w. über uns aus!

Wir sprechen ferner von der Stimme des Gewissens, obgleich dieses nur in unserem Innern zu uns spricht; es tritt uns eben auch hier wieder nicht in seiner eigenen Gestalt als Wort, sondern als Träger objectiven geistigen Gehalts entgegen, aber wie reich und tief ist hier sein Gehalt und wie vernehmlich, wie verständlich und eindringlich spricht es zu uns!

Ist es somit klar, daß das Wort in diesem seinem doppelten Sinne allumfassend ist, daß es weder in der Welt der Wirklichkeit, noch in der des Geistes irgend Etwas giebt, das es nicht in sich ausprägte, so kommt nun dazu noch, daß es auch keinen objectiv geistigen Gehalt giebt, den wir für unser Bewußtsein anders, als mit dem Wort in einer dieser beiden Gestalten als Wort in seinem eigentlichen Sinne und als Bezeichnung der That oder der Thatsache zu bezeichnen vermöchten; es ist auch hier wieder der von Anfang an für sich fixirte Ausdruck des in uns schlummernden Bewußtseins, hier des ganzen objectiv geistigen Gehalts desselben. Und daß auch hier wieder Sinn und Wort mit einander verwachsen sind, daß letzteres den Gehalt, den es uns vermittelt, auch als die eigentliche Lebensmacht des Gegenstandes, den es bezeichnet, in sich trägt und ihn uns in durchsichtiger Klarheit entgegenbringt, wissen wir bereits; es ist eben stets und überall der Träger und Ausdruck der Herrschermacht des Geistes und zwar des objectiven Geistes. Und eben deshalb ist es nun auch in seinem letzten und höchsten Sinne der objective Geist selber, also Gott. Das Wort ist Gott, insofern Gott, der Urquell alles objectiven Gehalts der Welt ist, insofern er sich mit andern Worten in ihr eine von seinem Geist durchströmte und getragene zweite Existenzsphäre geschaffen hat; es bezeichnet ihn hier als der Welt, die er geschaffen immanenten Geist, als den Lebensferner und die Lebensmacht alles Existirenden also, als das, „was die Welt im Innersten zusammenhält,“ was „alle Wirkungskraft und Samen“ in sich schließt und so auch die Entwidlung aller Dinge und Wesen von innen heraus bestimmt und beherrscht. Und darin liegt ja dann schon ausgesprochen,

daß es ihn einerseits als den Allgegenwärtigen, andererseits als den Allmächtigen bezeichnet, hier aber zugleich als das von sich selbst absolut freie Wesen, das in erhabener Selbstverläugnung seiner Allmacht selbst Schranken gesetzt und unter Verzicht auf jedes directe Eingreifen in die Welt in erster Linie sein eigenes Walten in ihr dem Geseze unterworfen hat, der Herrschaft der Nothwendigkeit, der eben er die ewigen und unwandelbaren Geseze zu Grunde gelegt hat, nach denen sie sich vollzieht, und die ihn uns dann wieder als den Schöpfer und Träger der sittlichen Weltordnung zeigt, an der aller Eigenwille und aller Hochmuth, alle Willkür und alle Selbstsucht ihre feste Schranke findet. Es zeigt ihn uns aber auch in seiner eignen Existenz und zwar zuerst als das nicht nur, wie schon gesagt, von sich selbst absolut freie, sondern auch als das ganz und allein an sein erhabenes Wirken als Lenker und Regierer der Welt hingeebene heilige Wesen, dann als den Allweisen, als die personificirte Vernunft, als die Personification der Majestät des Gesezes ferner und damit als die der Gerechtigkeit. Und endlich zeigt sie uns ihn auch noch als die Personification der Liebe, einer Liebe allerdings, die von irgend welcher menschlich sentimentalen Schwäche absolut frei ist, die vor Allem der Gerechtigkeit ihren Lauf läßt und ruhig zusieht, wenn sich die Menschen durch ihre Thorheit, ihren Hochmuth oder ihren Leichtsinm selbst in's Verderben stürzen, die aber als die Liebe dessen, der einst Moses (Buch 2. 15, 26) zurief: „Ich bin der Herr, dein Arzt,“ sie von ihrer Blindheit heilen und zur Klarheit über sich führen will, die nie müde wird, sie zum Bewußtsein aufzurütteln, sie immer wieder zur Einsicht in sich selbst und zum Verzicht auf ihre Willkür mahnt, und die sie dazu mahnt, um ihnen, neben andern hohen Gütern das höchste von allen, den innern Frieden, zu sichern.

Man sieht, auch hier spricht das Wort wieder, wie durchsichtig klar, so auch erschöpfend das Wesen Gottes aus, hier aber kennzeichnet es ihn nun nach allen Seiten hin als die personi-

ficirte Erhabenheit, der gegenüber die Nichtigkeit des Menschengewisses nur um so greifbarer zu Tage tritt: es ist der Gott der der Reformation vorausliegenden, zeitlich nicht scharf abzugrenzenden Epoche des Bruchs des Menschengewisses mit sich selber, und der Geist dieser Epoche ist es, den Shakespeare in seiner Darstellung des dritten Stadiums des Entwicklungsprocesses des protestantischen Princips vor uns entfaltet.

Das Wort ist ihm endlich viertens der Träger und Ausdruck einerseits der Realität des Ideals und andererseits der Idealität des Realen. Es schließt nicht nur den ganzen idealen Gehalt des subjectiven ebenso wie den ganzen realen Gehalt des objectiven Gottesgewisses in sich: es ist auch die wechselseitige Durchdringung, die innere Einheit beider, auf der einen Seite ganz mit dem realen Gehalt des objectiven Geistes durchdrungener, zu vollem Bewußtsein desselben gelangter, ihn in seiner Form, der Form des Ideals, in sich darstellender subjectiver Geist, auf der andern mit dem idealen Gehalt des subjectiven Geistes durchdrungener, durch ihn ganz zu Gestalt gewordener und damit zum Bewußtsein seiner selbst, also zu voller Existenz gelangter objectiver Geist — kurz, es ist sittlicher Geist. Es wird aber auch eben als solcher, so weit zunächst der subjektive Geist in Frage kommt, wie auf der ersten Stufe, zum Träger und Ausdruck der innern Harmonie desselben, hier aber selbstverständlich nicht mehr seiner Harmonie als über den Gegensatz zur äußern Welt, der Welt der Materie, sondern über den Bruch seines Bewußtseins, des Bewußtseins seiner Nichtigkeit der Majestät des objectiven Gottesgewisses gegenüber hinausgehoben, durch sein Eingehn in die Schranken, die dieser Geist ihm setzt, und seine Hingabe an denselben zur Einheit mit ihm und zum Bewußtsein seiner sittlichen Natur gelangten subjectiven Geistes. Es wendet sich daher hier an unser sittliches Bewußtsein, es ist der höchsten aller Künste, dem die Macht des sittlichen Geistes innerhalb des realen Lebens verherrlichenden Drama verwandt.

Auch hier tritt uns das Wort als Name entgegen, als der göttliche Gehalt der Dinge und Wesen also, die wir mit ihm bezeichnen, vielmehr als der göttliche Geist selber, der in bestimmter, für sich fixirter Gestalt in sie eingegangen ist und in ihnen lebt und wirkt. Hier aber ist es nun von Anfang an das Wort als Name des Menschen, das in den Vordergrund tritt, und daß es in dieser Gestalt noch eine besondere Bedeutung hat, ist bereits gesagt. Ueberall sonst bezeichnet der Name die in den Dingen und Wesen ihnen selber unbewußt wirkende göttliche Lebensmacht derselben; sie sind Gedanken Gottes, Ausstrahlungen seines Geistes und eben in ihrem Namen in dem Wort, mit dem wir sie bezeichnen, kommt das in ihnen schlummernde Bewußtsein auch gleichsam zu sich und faßt sich in sich selbst zusammen; in ihm, also in dem ihre Eigenart ebenso wie ihre Entwicklung bestimmenden Schöpferwort, durch das Gott sie in's Leben gerufen hat, prägt sich auch das Bewußtsein Gottes von seinem Leben und Wirken in ihnen aus, sie selbst haben kein Bewußtsein. Anders der Mensch. Zunächst allerdings und insofern er ein integrierendes Glied der Welt ist, ist auch er nichts Andres als ein Strahl von Gottes Geist; Gott bildet seine Lebensmacht wie die der Welt und alles Einzelnen in ihr; er hat wie sein Wesen, so auch die Gesetze, an die seine Entwicklung gebunden ist, von vornherein in seinem Namen ausgesprochen; eben dieser Name stempelt auch ihn zu einem Gedanken Gottes. Aber ihn allein bezeichnet derselbe nun noch als ein Wesen, in das Gott als subjectiver Geist eingegangen ist, dem er also Bewußtsein verliehen hat und das dazu noch in der Sprache die Fähigkeit besitzt, sich Rechenschaft zu geben von der Bedeutung seines Namens. Das ist es, was ihn von allen anderen Geschöpfen unterscheidet und eben das liegt mit in seinem Namen ausgesprochen, ja es bildet den wesentlichen Inhalt desselben. Der Name Mensch also, das Wort, das uns bezeichnet — es ist gleichsam unsere göttliche Signatur, der Stempel, den Gott uns aufgeprägt hat, als er uns schuf, und eben dieses Wort erklärt uns,

wie gesagt, zu bewußten Wesen. Es spricht daher auch zu uns schon auf der ersten Stufe unseres Entwicklungsganges ebenso wie dann auf den beiden folgenden, in seiner eigenen Gestalt, der des Bewußtseins, es will uns zum Bewußtsein wecken. Hier aber auf der letzten und — nach Shakespeare's Auffassung — höchsten Stufe desselben, spricht es nun zu uns als der seiner selbst bewußte sittliche Geist, der von Anfang an, zunächst aber uns noch unbewußt, auch in uns lebt: es will uns zum Bewußtsein unserer sittlichen Verantwortlichkeit wecken, damit wir uns durch eigene freie That zu Trägern dieses Geistes machen und so zu innerer Harmonie gelangen. Nun aber existiren wir — auch das liegt noch in unserem Namen ausgesprochen — nicht nur als Gattungs-, sondern auch als Einzelwesen, als selbstständige Individuen, und vermöge dieser Existenzform sind wir auf der einen Seite, obwohl Träger des subjectiven Geistes, in erster Linie sinnliche Wesen, also in den Gegensatz zwischen unserer geistigen und sinnlichen Natur sowohl, als auch in den zu der sinnlichen Welt, der Welt der Materie, hineingestellt — auf der andern persönliche Wesen von bestimmter Eigenart, die es uns von innen heraus treibt nach allen Seiten hin voll zu entwickeln, die uns also ihrerseits in Gegensatz zu dem Ganzen stellt, dem wir als Gattungswesen angehören, zu der Menschheit als solcher sowohl wie zu unserem Volke. Jeden Gegensatz aber empfinden wir als Schranke, die unsere Freiheit aufhebt, und selbstverständlich giebt es keine innere Harmonie ohne das Bewußtsein der Freiheit und zwar der wahren, der sittlichen Freiheit, deren Voraussetzung das Eingehen in die Schranken bildet, die der objective Geist uns setzt und die er insbesondere unserer Willkür setzt, der Freiheit des subjectiven Geistes. Nun aber lebt Gott, wie in der sinnlichen Welt, so auch in der Menschheit und den Völkern, den Menschheitsindividuen, nur als objectiver Geist, in letzteren in Gestalt des jedem einzelnen derselben seine Eigenart aufprägenden, es

von allen andern unterscheidenden Nationalgeistes. Und doch sollen auch sie zu Trägern des sittlichen Geistes werden, ja gerade sie sollen die Herrschaft dieses Geistes, das Reich Gottes auf Erden, in sich verwirklichen, in ihrem inneren, wie in ihrem äußeren Leben. Der sittliche Geist aber — er ist, wie wir gesehen haben, die Durchdringung, die Einheit des subjectiven und des objectiven Geistes, und sie vollzieht sich nur im Innern des Einzelnen, in dem Gott auch als subjectiver Geist lebt. In dessen Hand also ist die Lösung dieser höchsten der Menschheit gestellten Aufgabe gelegt, er kann sie aber nur lösen, wenn er jene beiden Gegensätze, in die er eben als Einzelwesen hineingestellt ist, von innen heraus überwindet und für sein Bewußtsein aufhebt, wenn er also auf der einen Seite sein eigenes zwiespaltiges Wesen zu einem einheitlichen Organismus gestaltet, dessen Alles beherrschende Macht der Geist bildet, der folglich auch die Sinne ganz durchdringt und sie zu Dienern seiner Zwecke macht, womit ja dann auch schon gesagt ist, daß er sich von der Befleckung durch den Schmutz der Materie frei zu erhalten oder, wo dieselbe schon erfolgt ist, die Flecken wieder wegzumischen hat, um nun nur um so reiner dazustehen — und wenn er auf der anderen Seite auch das Leben seines Volkes zu einem fest in sich geschlossenen einheitlichen Organismus erhebt, in den er unter voller Wahrung seiner Eigenart als Glied sich einfügen kann und der sich als lebendigen sittlichen Organismus dadurch ankündigt, daß seine Lebensmacht der ihm mit allen anderen Angehörigen seines Volkes gemeinsame, zugleich in ihm lebende und über ihn hinausreichende, ihn über seine Einzeleristenz hinaushebende nationale Geist bildet. Daß er damit dann sowohl als Einzel- wie als Gattungswesen zum Träger des sittlichen Geistes geworden ist, leuchtet ein, dort hat sich der subjective Geist in ihm mit dem durch sein Gewissen zu ihm redenden allgemeinen, hier mit dem in dem Nationalgeist sich ausprägenden objectiven Gottesgeist durchdrungen, hier wie dort hat sich seine Einheit mit demselben vollzogen und ihn zu innerer Harmonie geführt, sein Ideal, wie sich dieses auf

den verschiedenen Stufen seines Entwicklungsganges bis zur letzten und höchsten hinauf in ihm gestaltet hat — er sieht es verwirklicht vor sich. Die Realität des Ideals steht, so weit zunächst das Streben des Menschengewisses in Betracht kommt, vollendet da.

Sehen wir nun, wie das Wort in dem hier in Frage stehenden Sinne uns diesem Ziele zuführt. Es kündigt sich durchweg als sittlicher Natur an, zuerst dadurch, daß es der Träger eines bestimmten Sinnes ist, der sich nicht ohne Willkür von ihm losreißen läßt — es tritt uns also auch hier wieder als Schranke entgegen, als Schranke unserer Freiheit, vielmehr eben unserer Willkür, und zwar erscheint es hier nun als die erste und Grundschränke derselben. Es setzt ihr Schranken schon da, wo wir uns seiner bedienen, um unsere Gesinnung, unsere Willensmeinung, überhaupt unser Inneres auszusprechen; es wird hier zum Hüter unseres Gewissens und unserer sittlichen Würde, zum Mahner an die Heiligkeit der Wahrheit und zum Wächter von Treu und Glauben im Verkehr mit Andern, diesem Grundstein des ganzen gemeinsamen Lebens der Menschen. Nach dieser Seite hin bezeichnet es die Schranken, die unser eigenes subjectives Wesen, die der göttliche Gehalt unseres Selbstbewußtseins uns setzt. Es bezeichnet aber ebenso auch die objectiven Schranken unserer Freiheit und hier erst tritt uns sein tiefster Gehalt entgegen. Gleich der Name, mit dem uns die Menschen im gesellschaftlichen Leben bezeichnen, unser Eigenname, ist hier von Bedeutung. Jeder einzelne Mensch in seiner ihn von allen Andern unterscheidenden Eigenart und Einzigkeit — er ist Shakespeare ein Hauch aus Gottes Munde, ein bestimmtes göttliches Wort¹⁾ von eigenthümlichem, nur diesem Worte innewohnenden Sinn, der eben in der eigenartigen Gestaltung seines Wesens, in seiner Individualität sich ausprägt und in dem Wort, dem Namen, den er trägt, bestimmt und deutlich ausgesprochen liegt. Schon unser Name also legt unserer Willkür Fesseln an,

¹⁾ Wie ich aus Carlyle (Oliver Cromwell, Band III, S. 177) ersehe, ist auch unserm Kavalier der Mensch ein „fleischgewordenes Wort.“

er ist der Ausdruck für unsere Pflicht, unsere Eigenart zu voller Entfaltung in unserer Persönlichkeit zu bringen und so zu dem zu werden, was wir unserer Anlage nach schon sind, zu selbstständigen geistigen Wesen, fähig, uns eben in unserer Eigenart der Welt gegenüber zu behaupten. Und das Gleiche gilt nun überhaupt von dem Wort in Beziehung auf unsere individuelle Existenz; als Bezeichnung unserer Lebensstellung, unseres Berufs in der bürgerlichen Gesellschaft oder unserer Stellung im Staat, unserer Nationalität ferner und des religiösen Glaubens, zu dem wir uns bekennen, wird es zum Symbol aller der sittlichen und religiösen Pflichten, die diese Lebensstellung, diese Nationalität oder dieser religiöse Glaube in sich schließt und die auch da noch bindend für uns sind, wo wir sie nicht frei gewählt haben. Welche Demüthigung für unser sittliches Bewußtsein, wenn wir Lehrer des Volkes oder Prediger des göttlichen Wortes, wenn wir Deutsche oder Christen heißen und nicht sind, was dieser Name von uns aus sagt, wenn wir uns bekennen müssen, daß wir durch unser Leben und unsere Thaten, ja, nur durch unser Sein und Denken seine Aussage von uns Lügen strafen! Kurz, das Wort ist nicht nur die erste und Grundschränke unserer Freiheit, es umfaßt überhaupt alle Schranken derselben, die religiösen wie die sittlichen; unsere Pflichten gegen Gott und gegen die Menschen, gegen den Staat und die Einzelnen, ebenso wie gegen unsere eigene sittliche Würde und unsere Stellung in der Welt; es ist gleichsam der durch die Sprache und unseren eignen Gebrauch derselben zu uns redende göttliche Geist selber, der in Gestalt des Wortes uns an unsere Schranken mahnt und der sich uns so selbst als unseren Führer zu dem letzten Ziele unseres Strebens ankündigt, zu der inneren Harmonie.

Dazu tritt nun aber noch seine Bedeutung als Ausdruck und Träger des Bewußtseins. Das Wort ist es, das uns die Möglichkeit schafft, uns unserer sittlichen Natur- und Lebensaufgabe bewußt zu werden und so zunächst unser eigenes auf der einen Seite sinnliches, auf der andern

geistiges Wesen zu einem einheitlichen Organismus zu gestalten; es ist für den Geist, was der Spiegel für das Auge, der Vermittler aller Klarheit über uns selbst, ja, des Bewußtseins selber und damit der Bedingung unserer ganzen geistigen und sittlichen Entwicklung. Ohne das Wort keine Selbsterkenntnis, ja, schon kein Selbstbewußtsein und kein Bewußtsein unserer sittlichen Verantwortlichkeit, ebenso wie kein geistiges Streben, keine Erkenntnis der Welt, keine Wissenschaft. Und dasselbe gilt natürlich von dem gemeinsamen Leben der Menschen. Die Verständigung der Einzelnen unter einander ist an das Wort geknüpft. Ohne dasselbe kein geistiger oder Gefühlsaustausch unter den Menschen, keine wechselseitige Einwirkung, keine Belehrung oder Aufklärung, keine liebevolle Tröstung oder Aufmunterung. Das Wort ist das geistige Band, das die Einzelnen an einander knüpft, es gestaltet auch das Ganze, dem sie angehören, zum einheitlichen lebendigen Organismus, denn es ist zugleich das Band, das sie zu einer großen sittlichen Gemeinschaft zusammenknüpft, das alle Glieder eines Volkes, alle, die dieselbe Sprache reden, als ein in sich geschlossenes eigenartiges Ganzes allen andern Völkern gegenüberstellt; es ist die Voraussetzung und Bedingung alles gemeinsamen Strebens, die Quelle des Bewußtseins der Zusammengehörigkeit und Solidarität aller Einzelnen in einem Volke und es entwickelt eben dadurch, wenn auch zunächst nur innerhalb des bestimmten nationalen Ganzen, den Geist der Humanität, es ist wie der Träger und Ausdruck, so auch der Erwecker und Förderer einerseits des nationalen, andererseits des humanen Geistes in den Einzelnen und in den Völkern. Kurz, die ganze geistige und sittliche Entwicklung dieser wie jener und damit auch die Erfassung der letzten und höchsten Lebensaufgabe, die ihnen durch ihr eigenes Wesen gestellt ist, das lebendige Innwerden des neuen und höchsten Ideals, das sich auf ihrem Durchgang durch die verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung allmählich in ihnen gestaltet hat und das sie sich jetzt berufen fühlen, in ihrem äußeren ebenso wie in ihrem

inneren Leben zu verwirklichen, eben die Begründung der Herrschaft des sittlichen Geistes, die Aufrichtung des Gottesreichs auf Erden — Shakespeare knüpft sie an das Wort, ebenso wie er auch noch die Lösung dieser Aufgabe, die Verwirklichung unseres zugleich reinsten und inhaltreichsten Ideals an dasselbe knüpft: es treibt uns von innen heraus an, sie zu erstreben, es läßt uns keine Ruhe, bis wir sie erreicht haben, und es verleiht uns zugleich die Macht, die Fähigkeit dazu; es ist nicht nur sittliche Natur, sondern auch sittliche Kraft — es ist Gott selber, der in Gestalt des Wortes in uns wirkt, und eben deshalb auch schon in sich selber die Realität des Ideals. Als Merkmal aber, daß die Aufgabe gelöst, daß das Ideal verwirklicht ist, gilt ihm das den Menschen zu anderen Natur gewordene Bewußtsein ihrer sittlichen Verantwortlichkeit sowohl als Einzelne wie als Glieder ihres Volkes. Auch hier weist unsere Sprache noch durch sich selbst auf das Wort als auf die Quelle dieses ganzen Entwicklungsganges zurück; zugleich aber liegt in dem uns „zur anderen Natur“ gewordenen Bewußtsein unserer sittlichen Verantwortlichkeit ausgesprochen, daß wir nun wahrhaft frei geworden sind, denn die allein wahre Freiheit ist sittliche Freiheit, ist innere Gebundenheit, und diese wieder ist die nothwendige Voraussetzung der Harmonie unseres Innern oder vielmehr: sie trägt diese schon in sich, sie ist die Form, in der wir uns derselben bewußt werden.

Auf die Verwandtschaft des Wortes in diesem seinem vierten und letzten Sinn mit der dramatischen Kunst komme ich hier nicht zurück. Daß Shakespeare es über diese, insbesondere über Alles stellt, was er selbst auf ihrem Gebiete geschaffen hat, ist schon erwähnt worden, und es bedarf nicht erst des Beweises, daß ihn nur seine Begeisterung für die von ihm in diesem Werke dargestellte, über allen schönen Schein weit hinausreichende ideale Gestaltung der wirklichen Welt so hat urtheilen lassen, es versteht sich eben von selber, daß, wie alle Kunst über der Natur, so auch die dramatische über dem realen

Leben steht. Wenden wir uns also zu der andern Seite der wechselseitigen Durchbringung des Idealen und des Realen, deren Träger und Ausdruck das Wort ist, zu der jetzt nun auch vollendet dastehenden Durchbringung der beiden in dem objectiven Gottesgeiste.

Daß die Welt nach Shakespeare's Auffassung die Sphäre der räumlichen und zeitlichen Selbstentfaltung Gottes ist, daß er als durch sie ergoffener Geist sein Wesen auf der einen Seite zu der unendlichen Mannigfaltigkeit der einzelnen Dinge und Wesen, der unbelebten wie der belebten, der unbewußten wie der bewußten, auseinander gelegt hat und auf der andern sich jeden Augenblick wieder zur Einheit in sich selber zusammenfaßt, wissen wir bereits; die Welt ist ihm, wie wir sahen, die von seinem Geist durchströmte und getragene zweite Existenzsphäre Gottes und sie ist ihm dazu geworden, weil er Ernst macht mit dem Princip der Immanenz und bis zur letzten Consequenz desselben fortgeht. Gott ist ihm in Wahrheit der Träger der Welt; er ist es nicht nur der Idee nach, sondern thatsächlich, und nicht nur für das Ganze, sondern auch für alles Einzelne, für alle die verschiedenen Gattungen von Dingen und Wesen und für jeden einzelnen Repräsentanten derselben. Alles, was ist, existirt und entfaltet oder entwickelt sich allein durch ihn. Er ist das geistige Centrum, von dem die Ideen, die in den Dingen und Wesen verkörpert sind, ausstrahlen und die die Eigenart derselben ebenso wie alle ihre Lebensäußerungen und Wandlungen bestimmen. Jede Idee ist ein Strahl von seinem Geiste, der einen bestimmten Gehalt desselben in sich aufgenommen hat und aus ihm heraus alle die einzelnen Individuen der Gattung gestaltet, der aber, da sie in die Sphäre der Wirklichkeit hineingestellt sind, in keinem einzigen von ihnen voll und klar in die Erscheinung tritt. In durchsichtiger Klarheit und zugleich seinem ganzen geistigen Gehalte nach tritt er uns erst in ihrem Namen, in dem Wort, das sie bezeichnet, entgegen. Das Wort tilgt auf der einen Seite alles bloß Zufällige an ihnen, alles ihnen aus ihrer realen

Existenz her anhaftende bloß und deshalb schlecht Individuelle an ihnen aus — es ist die Vergeistigung alles Individuellen, und es verwandelt auf der andern Seite das abstract Geistige an ihnen, die Idee im Sinne Plato's, in ein concret Geistiges — es ist die Individualisirung des ihnen zu Grunde liegenden Allgemeinen, kurz, es ist die Durchdringung von Idee und Wirklichkeit, göttlicher Gehalt in individueller und doch von allem bloßem Stoff befreiter durchsichtiger Gestalt und so repräsentirt es nun hier die reale Individualisirung Gottes in der Welt. Ist Alles, was ist, aus ihm hervorgegangen, und lebt und wirkt er in Allem als das Wort, spricht endlich das Wort sein Bewußtsein dieses seines Wirkens in den Dingen aus, nun, so hat er in demselben auch seine volle Existenz gewonnen. Im Wort crystallisiren sich gleichsam die einzelnen Strahlen seines Geistes, die die Lebensmacht der Dinge bilden, es nimmt sie nicht nur in sich auf, sondern spiegelt sie auch wider, es spiegelt sie ihm selber wieder; wie sie in Gestalt des Wortes von ihm ausgegangen sind, so kehren sie auch in dessen Gestalt zu ihm zurück und sammeln sich in ihm als in ihrem Brennpunkt: das Wort ist so auch gleichsam das Organ, durch das sich Gott in dieser seiner zweiten Existenzform wieder zur Einheit in sich zusammenfaßt und zum Bewußtsein seiner selbst als Welt schöpfer und Weltregierer gelangt.

Als objectiver Geist nun, als das schon in dem Namen der Dinge und Wesen, auch des Menschen, insofern dieser der Sphäre der Natur angehört, sein Leben und Wirken verkündigende Wort, ist Gott von Anfang an seiner selbst bewußter Geist. Nicht so als subjectiver; hier bleibt sein Bewußtsein an die Entwicklung des Bewußtseins im Menschen gebunden, in den er in Gestalt dieses Geistes eingegangen ist, und daß diese nur allmählich vor sich geht, daß sie, genau wie das Wort, dessen sich der Mensch zum Ausdruck seines Bewußtseins von den Dingen wie von sich selbst bedient, nach einander vier Stufen zu durchlaufen hat, haben wir gesehen. Diese

Stufen nun sind selbstverständlich bestimmt durch die Bedingungen, an die Gott sein Wesen geknüpft hat, und sie kündigen ja auch ihren Ursprung aus diesem schon dadurch an, daß sie uns ebenso in dem Entwicklungsgang des Einzelnen wie in dem der Völker und der Menschheit selbst entgegentreten. Merkwürdig aber und zugleich ein neuer Beweis für die Einfachheit und Wahrheit der Auffassung Shakespeare's: sie liegen sämmtlich wieder schon in dem Namen Mensch ausgesprochen, in dem Wort, mit dem wir ihn bezeichnen und zwar hier als Träger des subjectiven Geistes bezeichnen. Sehen wir uns also dieses Wort, dessen Sinn wieder, wie das Wort als solches, als Ausdruck seines Bewußtseins, auf jeder neuen Stufe, die er selbst ersteigt, reicheren und tieferen und zwar stets genau denselben Gehalt gewinnt, wie dieses, hier nun etwas näher an.

Welches der ursprüngliche Begriff des Wortes Mensch ist, daß es, wie die neuere vergleichende Sprachforschung uns sagt, der Denker bedeutet, kommt hier natürlich nicht in Betracht. Es genügt, daß sich der Mensch zu Shakespeare's Zeit längst als ein geistiges Wesen hatte erfassen lernen, und damit ist dann die allgemeine Bedeutung, die der Name Mensch für ihn hat, schon bestimmt. Mensch sein heißt ihm eben: ein geistiges Wesen sein. Nun aber der besondere Sinn, der bestimmte Gehalt dieses Namens, wie er dem Einzelnen sowohl wie der Menschheit in immer fortschreitender Vertiefung auf den verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung zum Bewußtsein kommt. Was heißt dem noch ganz in der Empfindung lebenden Jüngling, der sich seiner geistigen Natur erst zu verwewahren hat, und was heißt der Menschheit auf ihrer, dem Jünglingsalter entsprechenden mittelalterlichen Entwicklungsstufe Mensch sein anders, als ein über die Schranken der Endlichkeit, insbesondere über die Macht der Sinnlichkeit und damit über das Gefühl des Gegensatzes wie zu den materiellen Bedingungen seiner eigenen persönlichen Existenz, so auch zu der äußeren materiellen Welt hinausgehobenes Wesen sein? Die Erhabenheit über die ganze endliche Sphäre, über

die Materie und ihre die Befriedigung seines tiefsten Bedürfnisses, die Erfüllung seiner Sehnsucht nach innerer Harmonie immer wieder vereitelnde Macht — sie bildet hier den Gehalt des Wortes Mensch und dieses Wort, das, wenn auch zunächst noch ihm selber unbewußt, von Anfang an lebendig in ihm wirkt, in dessen Gestalt Gott hier in ihn eingegangen ist, es treibt ihn nun dazu, sich seine Erhabenheit über die Materie thatsächlich zu beweisen und sich so einerseits das Bewußtsein derselben, das Bewußtsein seiner inneren Unendlichkeit und andererseits den Genuß der Harmonie mit sich selbst und Allem außer ihm zu erringen; es treibt ihn dazu von innen heraus, es nöthigt ihn instinctiv, den Sinn seines Namens, in der That also denselben Sinn, als dessen Träger und Ausdruck uns auf dieser Stufe auch das Wort als solches entgegentrat, in seiner Gesinnung wie in seinem Handeln, in seinen Werken und Schöpfungen rein und immer reiner, immer anschaulicher auszuprägen, bis diese ihm denselben endlich so klar widerspiegeln, daß er aussprechen kann, was er erreichen wollte, daß er das Wort für sein Streben findet. Hat er es aber gefunden, so ist nicht nur er selbst, sondern in und mit ihm ist nun hier auch Gott in seiner Existenz als subjectiver Geist sich seiner inneren Unendlichkeit bewußt geworden.

Auf der zweiten Stufe, der des werdenden Mannes im Leben des Einzelnen und der Renaissance in dem geschichtlichen Leben — worin sonst liegt hier die Größe und Bedeutung des Menschen, als einerseits in dem stolzen Selbstbewußtsein, mit dem er, allein auf die Macht seines nun in ihm zum Durchbruch gelangten Geistes gestützt, den Kampf mit der Welt aufnimmt und sich zum Herrn derselben zu machen strebt, andererseits aber in dem idealen, göttlichen Gehalt seines Geistes und seiner Fähigkeit, diesen Gehalt sowohl in seiner eigenen Persönlichkeit und in den Werken, die er schafft, als auch in der Welt, die ihn umgiebt, in der Gestaltung seines äußeren Lebens, auszuprägen, dieses wie jene aus ihm heraus, also nach dem Bilde des in ihm lebenden Ideals neu zu schaffen?

Hier bezeichnet ihn somit sein Name als ein der idealen Sphäre entstammtes, von Anfang an über der Welt stehendes, zum Individuum gewordenen selbstständiges geistiges Wesen, das die Welt zwar nicht mehr als bloße Schranke für sein inneres Leben, das sie vielmehr als seine Heimath, als die ihm für sein Wirken und Schaffen angewiesene Stätte betrachtet, das nun aber sie ebenso wie seine eigene zunächst noch nicht rein ausgeprägte Persönlichkeit nach den idealen Forderungen, die sein Inneres ihn, wieder instinctiv, an sie sowohl wie an sich selbst zu stellen nöthigt, neu gestaltet sehen will und dessen innere Befriedigung an die Erfüllung dieser Forderungen geknüpft ist. Sie aber erkämpft er sich dann auch auf dieser Stufe wieder, und wieder in Einklang mit dem Sinn, den das Wort als Ausdruck seines Bewußtseins hier gewonnen hat, selbst — durch sein in seinen Thaten und Werken sich ausprägendes, zunächst, wie gesagt, instinctives Streben, und hat er sie erreicht, so ist er sich nun hier einerseits seiner Selbstständigkeit als individuelles geistiges Wesen und andererseits seiner ihm als solchem innewohnenden schöpferischen Kraft bewußt geworden. Und dasselbe gilt dann auch von Gott, insofern dieser selbst der subjective Geist ist, der im Menschen lebt; auch sein Bewußtsein von sich selber in dieser seiner zweiten Existenzsphäre hat sich hier nach jenen beiden Seiten hin zugleich erweitert und vertieft.

Auf der dritten Stufe heißt nach Shakespeare's Auffassung Mensch sein ein freies, zur Herrschaft über die Welt und über sein eignes Schicksal berufenes und doch mit der ganzen Bedürftigkeit seines Gemüths und mit allen Forderungen, die dasselbe von sich aus an das Leben stellt, diesem ohnmächtig gegenüberstehendes, aber auch ein vernunftbegabtes Wesen sein. Es ist die Stufe des eben seiner vollen Reife zustrebenden Mannesalters des Einzelnen, dem es nie erspart bleibt, seine ihm theuersten Bestrebungen an der Macht der Wirklichkeit scheitern zu sehen, ebenso wie es der Menschheit des Renaissancezeitalters nicht erspart blieb,

die Ohnmacht ihres subjectiven Geistes, so Großes derselbe auch nach seinem Durchbruch in ihrem Innern in der kurzen Zeit seines ungebrochenen Selbstbewußtseins gewirkt und geschaffen hatte, den in der realen Welt waltenden objectiven Mächten gegenüber zu erleben. Wie stets in dem Einzelnen, so unterlag auch in den Völkern der subjective Menscheng Geist in dem Kampf mit der das Leben beherrschenden Nothwendigkeit, in den sein in dem Namen Mensch in erster Linie ausgesprochener Freiheitsdrang ihn hier hineintrieb, dort auch heute noch immer wieder hineintreibt. Aber er unterlag und unterliegt nur, um durch das thatsächliche Erleben des Vergeblichen seines An kämpfens gegen den Gang des Lebens zu der Erkenntniß einerseits seiner eigenen Ohnmacht und Nichtigkeit, andererseits der ihm in dem Walten der Nothwendigkeit entgegentretenden Größe und Erhabenheit des objectiven Gottesgeistes geführt zu werden; und nun erwacht auch das Bewußtsein in ihm, daß er, wie ebenfalls schon sein Name, und wie es auch hier wieder das Wort als Ausdruck seines Bewußtseins ausspricht, ein vernunftbegabtes Wesen ist, und er geht aus eigenem freien Entschluß ein in die ihm als subjectivem Geist gesetzten Schranken, die er nun als selbst in der Vernunft begründet und als nothwendige Bedingungen seiner Freiheit erkannt hat. Damit ist dann auch hier das ihm zu Anfang nur erst dunkel vorschwebende Ziel seines Ringens erreicht; mitten durch den vollen Bruch mit sich selbst ist er zum Bewußtsein gelangt, daß er ein freies Wesen ist, darum nicht weniger frei, weil er es nur unter der Bedingung des grundsätzlichen Verzichts auf seine subjective Willkür ist. Und eben das gilt dann selbstverständlich wieder auch von Gott in seiner Existenz als subjectiver Geist, auch er kommt hier durch den Bruch mit sich selbst über die Schranken, die ihm als solchem gesetzt waren, hinaus und indem er in dieselben eingeht, nähert er sich hier nun schon der Einheit mit sich selbst, dem Zusammenschluß mit seinem objectiven Wesen.

Die vierte und allein noch in Betracht kommende Stufe
Sievers' Shakespeare.

in dem Entwicklungsgang des menschlichen Geistes bildet im Leben des Einzelnen das zu voller Reife gelangte Mannesalter, in der Geschichte die Reformationszeit. In der That trägt auch diese Stufe wieder in beiden Lebensphären denselben geistigen Charakter, und zwar ist das Gemeinsame beider das zum Durchbruch gelangte Bewußtsein der sittlichen Verantwortlichkeit des Menschen. Wie dem zur Reife des Mannesalters gelangten Einzelnen die Pflicht, der treue und gewissenhafte Pflichtdienst als der eigentliche Inhalt seines Lebens, als die ihm für sein Wirken in demselben gestellte höchste Aufgabe gilt, so auch den Menschen dieser geschichtlichen Epoche, die von Anfang an erst instinctiv, dann mit immer klarerem Bewußtsein darauf hinstreben, ihr ganzes inneres und äußeres Leben zum Spiegelbilde des sittlichen Geistes zu machen, dessen Träger nicht nur, sondern auch dessen Werkzeuge für die Gestaltung der ganzen irdischen Daseinsphäre zu werden sie sich auf ihrem jetzt errungenen geistigen Standpunkt berufen wissen. Das eben bildet nun aber auch den Sinn und Gehalt, den der Name Mensch auf dieser Stufe gewonnen hat; denn Mensch sein heißt hier ein sittliches Wesen sein, ein Wesen, das als Träger zugleich des subjectiven und des objectiven Geistes beide mit einander zu verschmelzen und ihre wechselseitige Durchdringung, ihre Einheit, d. h. aber den sittlichen Geist, in sich darzustellen und seine Herrschaft in der Welt zu begründen hat, und diese Aufgabe, an deren Lösung sich für ihn zugleich die Erreichung des höchsten Zieles seines persönlichen Strebens, die Wiedergewinnung der ihm seit seinem Austritt hier aus dem Mittelalter, dort aus dem Jünglingsalter verloren gegangenen inneren Harmonie knüpft — sie zu erfüllen, dazu treibt ihn dann wieder eben dieser ihm mehr und mehr zum Bewußtsein kommende Gehalt seines Namens. Ist aber diese Aufgabe gelöst, so ist wieder nicht nur er selbst, sondern wieder ist in und mit ihm dann auch Gott als subjectiver Geist sich seiner selbst als sittlicher Geist bewußt geworden. Hier jedoch tritt uns nun ein Unterschied in der Entwicklung

beider entgegen. Für den Menschen, den von Haus aus idealen subjectiven Geist, den auch sein Name als solcher bezeichnet, schließt dies neu errungene Bewußtsein, zu dem er durch seine Durchbringung mit dem realen objectiven Geist gelangt ist, die Realität des Ideals in sich; für Gott dagegen, der erst durch sein Eingehen in den Menschen zum subjectiven Geist geworden ist und nur als solcher den Namen Mensch angenommen hat, dessen eigentlicher und wahrer Name von Anfang an das Wort ist, bedeutet diese letzte und höchste Entwicklungsstufe seines Bewußtseins als subjectiver Geist, daß er sich der Idealität des Realen bewußt geworden, und daß damit nun auch seine Entwicklung innerhalb dieser seiner zweiten räumlichen und zeitlichen Existenzsphäre zum Abschluß gelangt ist; er hat sich in Gestalt des idealen subjectiven Geistes zur Einheit mit seiner Existenz als realer objectiver Geist, also zur Einheit mit sich selbst zusammengeschlossen und ist so auch seinerseits zum Genuß seiner inneren Harmonie gelangt.

Ich habe oben auf die merkwürdige Uebereinstimmung der Entwicklung des sich von Stufe zu Stufe vertiefenden Sinnes des Namens Mensch mit der des Sinnes, des Gehalts des Wortes als solchen, als Ausdruck des menschlichen Bewußtseins hingewiesen; hier tritt der innere Grund derselben klar zu Tage. Ist doch eben Gott, der objective Geist, der in Gestalt des Wortes in den Menschen eingegangen ist und ihm die Sprache verliehen hat, damit er sein Bewußtsein von sich selbst und von den Dingen um ihn herum aussprechen könne, die Quelle und der letzte Inhalt seines Bewußtseins. Damit erklärt sich denn nun auch jener bereits angedeutete eigenthümliche Grundzug der Auffassung Shakespeare's, demzufolge er zwischen dem Wort und der Sprache unterscheidet. Das Wort ist ihm der Ausdruck des göttlichen Gehalts des menschlichen Bewußtseins, die Sprache die Mitgift, die Gott dem Menschen als Träger des subjectiven Geistes verliehen hat, sie bezeichnet den Gebrauch, den dieser als solcher von dem Worte macht und der oft genug auch zum Mißbrauch desselben wird.

Ich habe jetzt nur noch eine Bemerkung hinzuzufügen. Daß Shakespeare den Entwicklungsgang der Menschheit mit der Erreichung der oben geschilderten vierten Stufe desselben als abgeschlossen betrachtet hat, braucht nicht erst gesagt zu werden. Bedeutet sie ihm doch die Aufrichtung des Gottesreichs auf Erden, und daß sie, also die „Vergottung“ der Welt, ihm wie seiner ganzen Zeit als die letzte und höchste Forderung gegolten hat, mit der das neue protestantische Prinzip gleich bei seinem ersten Auftreten in der Geschichte an die Menschheit herantrat, ist bereits gesagt worden. Für sie aber kennt Shakespeare keinen sprechenderen und keinen erschöpfenderen Ausdruck als jene Johanneische Fleischwerdung des Wortes, die Fleischwerdung Gottes als des Wortes in der Menschheit, und diese vollzieht sich ihm und zwar auf jeder der vier Stufen, die die immer tiefere Entfaltung des Gehalts des Wortes durchläuft, erst auf der vierten aber, auf der es seinen tiefsten Gehalt gewonnen hat, erreicht sie ihre Vollendung, und dieser Gehalt deckt sich vollständig mit dem des protestantischen Prinzips. Die Realität des Ideals, die hier denselben bildet — sie in der Gestalt ihres ganzen inneren und äußeren Lebens auszuprägen, das ist auch der Inhalt jener höchsten Forderung, die dies Prinzip an die Menschheit stellt. Etwas, das über das protestantische Prinzip und dessen Verwirklichung in dem Leben der Völker hinausginge, hat Shakespeare nicht gekannt. Nun wird man ohne Zweifel zugeben, daß die Größe und Tiefe seines Genius dem sinnigen Betrachter vielleicht nirgendwo anschaulicher und ergreifender sich aufdrängt, als in dieser Auffassung der Johanneischen Logosidee, und da ist es nun um so bemerkenswerther, daß uns eben hier auch die Grenze desselben entgegentritt. Die Menschheit ist noch fortgeschritten, seit er diesen Cyclus dichtete, sie hat eine noch höhere Entwicklungsstufe erreicht, auch da und gerade da, wo sich das protestantische Prinzip voll hat entfalten können. Das Prinzip selbst ist eben weder das denkbar höchste, noch auch, wie schon die der

Hauptfache nach, doch auf die germanischen Völker beschränkt gebliebene und auch diese nicht einmal voll umfassende Herrschaft zeigt, zu der es gelangt ist, ein allgemeines. Shakespeare's eigene Motivirung der Erreichung des höchsten Zieles, das es der Menschheit steckt, der Fleischwerdung des Wortes, legt dafür Zeugniß ab, denn sie vollzieht sich in seiner Darstellung durch das Erwachen einerseits des Verantwortlichkeitsbewußtseins in dem nun selbstständig gewordenen Einzelnen, andererseits des allen Gliedern eines und desselben Volks gemeinsamen, dessen Eigenart bestimmenden und es von allen andern unterscheidenden nationalen Geistes, und das Erwachen beider — Shakespeare selbst stellt es dar als das Werk des protestantischen Prinzips. In der That liegt ja auch eben hier die ganze unermesslich tiefe geschichtliche Bedeutung des Prinzips, ebenso aber auch seine Schranke. Das im Mittelalter, wenn auch nur in den leitenden Klassen oder Ständen so stark entwickelte schöne Genossenschafts- und Gemeinschaftsbewußtsein der Einzelnen nicht nur, sondern auch der christlichen Völker, kennt es ebenso wenig, wie den, selbstverständlich auch dies Bewußtsein, wenn auch in veränderter Gestalt, in sich tragenden und bethätigenden Geist des reinen Menschenthums, auf dem die Neuzeit beruht, und aus dem insbesondere unsere klassische Dichtung entsprungen ist, auf dessen Grundlage, durch ihn geläutert und von ihm durchdrungen, heute das Nationalitätsprinzip — wenigstens sollte das so sein — auf's Neue zur Geltung gelangt ist. Und eben das bildet nun auch die Schranke des Shakespeare'schen Genius; innerhalb dieser Schranke aber, also innerhalb der Schranke des Prinzips selbst, das er vertritt und als dessen persönlicher, gleichsam Fleisch gewordener Repräsentant auf dem rein menschlichen Gebiet der Poesie er in der Geschichte da steht, stellt er in der That in diesem Cyclus die Verwirklichung der Herrschaft des sittlichen Geistes auf Erden dar, die ihm, eben als Vertreter des protestantischen Prinzips, in Gestalt der Fleischwerdung des Wortes in der Menschheit vor der Seele stand.

Ja, selbst diese Schranke ist für ihn keine absolute; haben wir doch gesehen, daß er zu der katholischen Anschauung des Menschen, zu deren charakteristischen Grundzügen auch der gehört, daß sie das Gemeinschaftsbewußtsein immer festgehalten und gepflegt hat, keineswegs in unmittelbarem innerem Gegensatz steht, er läßt sie sogar nicht nur gelten, sondern hält sie hoch und jene Fürbitte der fünfhundert Armen, die sein Heinrich V. dafür bezahlt, daß sie „zweimal Tags die welken Hände erheben zum Himmel, um die Blutschuld seines Vaters zu verzeihen“ — worin sonst hätte sie ihre Quelle als eben in dem Gemeinschaftsbewußtsein der katholischen Menschheit?

Soweit Shakespeare's großartige Auffassung der Johanneischen Logosidee. Ich habe jetzt nur noch einige Worte über die Bedeutung hinzuzufügen, die das Wort als Offenbarung für ihn hat. Wie sich Gott den Menschen durch Christus, das Fleisch gewordene Wort, und wie er sich ihnen in der Bibel, dem eigentlichen Wort Gottes, offenbart hat, so auch in ihrem eigenen menschlichen Wort, das von ihm stammt, in das er sein Wesen ergossen und das er ihnen mitgegeben hat auf ihren Lebensweg. Ja, dieses Wort — es ist Shakespeare gleichsam die ein für alle Male crySTALLisirte und doch noch jeden Augenblick lebendig wirksame, zugleich allgegenwärtige und ewige Offenbarung Gottes an die Menschen. Und diese Offenbarung bestätigt nun nicht nur die ihnen durch Christus und durch die Bibel zu Theil gewordene, sie ergänzt dieselbe auch nach verschiedenen Richtungen hin, erweitert, ja, vertieft sie, sie drückt vor Allem der protestantischen Auffassung des Christenthums das Siegel der Bestätigung auf. Dazu kommt aber dann noch, daß sie, wie schon gesagt, eine stetig fortschreitende Offenbarung ist, die sich dem durch die geistige Entwicklungsstufe des Menschen bedingten Maß seiner Verständnißfähigkeit anpaßt, daß sie also zur Grundtriebkraft der Erziehung des Menschengeschlechts wird, des Einzelnen wie der Völker, zum Prinzip der geschichtlichen Entwicklung. Und doch ist sie, wenn auch eine Offenbarung im eigentlichen Sinne, so doch

keine irgendwie übernatürliche, in sich wunderbare, vielmehr vollzieht sie sich ganz innerhalb der Grenzen und Gesetze des menschlichen Wesens, aus dem Innern des Einzelnen heraus.

Auch hier verläßt Shakespeare's Auffassung Gottes als des Worts nach keiner Seite hin den rein menschlichen Boden; er berührt sich denn auch gerade hier wieder mit Goethe und zwar, obgleich dieser „das Wort so hoch unmöglich schätzen“ konnte, mit dessen „Faust“. Man vergegenwärtige sich die beiden Aussprüche des „Herrn“ in dem Prolog im Himmel: „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, so werd' ich bald ihn in die Klarheit führen“ und: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt.“ Wie diese beiden Aussprüche Goethe's Auffassung des Entwicklungsganges Faust's in sich schließen, so auch den Kern der Auffassung, die Shakespeare seiner Darstellung des Entwicklungsganges der Menschheit wie des Einzelnen zu Grunde legt; man könnte sie in der That als Motto an die Spitze dieses Cyclus stellen, so wenig berührt die biblische Form, in die er seine Auffassung kleidet, obgleich ihm diese nichts weniger als deren bloße äußere Hülle ist, den rein menschlichen Gehalt derselben. Auf allen vier Stufen des geschichtlichen Processes, wie sie in seinem Werke dargestellt sind, wird die Menschheit zunächst durch den „dunklen Drang“ in ihrem Innern vorwärts getrieben, und wie verschieden auch die Gestalt ist, die dieser auf den einzelnen Stufen annimmt, immer führt er sie durch alle Irrungen hindurch den „rechten Weg“ — denn eben er ist die erste, thatsächliche Offenbarung Gottes als des Worts im Menschen; er ist, wie wir gesehen haben, nach Shakespeare's Auffassung das mit dem Namen, den er trägt, mit dem Worte Mensch also in ihn gelegte, zunächst nur erst instinctiv als Naturmacht in ihm wirkende Bewußtsein des göttlichen Gehalts seines Wesens, und schon diese Offenbarung führt ihn auch bei Shakespeare dahin, daß er Gott „wenn auch nur erst verworren dient“. Aus ihr entspringt dann die zweite nicht mehr nur thatsächliche, sondern eigentliche Offenbarung, diejenige, durch die Gott als Geist

zum Geist des Menschen, zu seinem Bewußtsein spricht, ihn „in die Klarheit führt“. Sie kommt in ihm zum Durchbruch, wenn die erste in Gestalt des „dunklen Dranges“ ihr Werk gethan, wenn sie ihn den „rechten Weg“ bis nah' an's Ziel geführt hat. Dann geht ihm an dem, was er unter der Führung seines dunklen Drangs gewirkt und geschaffen hat und was er selbst innerlich geworden ist, der Sinn seines Namens auf, dann offenbart ihm dieser, daß er zum Ebenbilde Gottes geschaffen, daß Gott es ist, der in Gestalt desselben in ihn eingegangen ist, daß Gott also ideell schon von Anfang an in ihm Fleisch geworden ist, es nun aber auch real werden will. Mit dieser Offenbarung schließt in Shakespeare's Darstellung, wie schon gesagt, auf jeder der vier Stufen der Entwicklungsgang der Menschheit ab; mit ihr hat eben Gott sie „in die Klarheit geführt.“

Shakespeare's Darstellung der Fleischwerdung des Wortes durch die einzelnen Theile des Cyclus hindurch.

Ich wende mich jetzt dazu, den Nachweis zu führen, daß Shakespeare den großen Entwicklungsgang des protestantischen Geistes, den er uns an dem geschichtlichen Stoff dieses zweiten Cyclus vorführt, in der That als die sich immer vollständiger vollziehende Fleischwerdung des Wortes in der Menschheit darstellt. Bezeichnend ist hier schon die Gliederung des geschichtlichen Processes in vier Stadien, deren Darstellung je einem der vier Theile des Cyclus zugewiesen ist; deckt sich doch diese Zahl derselben mit derjenigen der Entwicklungsstufen, die eben nach seiner Auffassung das Wort selbst zu durchlaufen hat, ehe es seinen letzten und tiefsten Sinn entfalten kann! Sofort entscheidend aber ist, dann, daß auch die ganze innere Composition des Cyclus durch alle vier Theile hindurch auf jene Grundanschauung des Dichters als auf ihre Quelle zurückweist. Dieselbe trägt hier einen durchaus eigenthümlichen, der musikalischen nah' verwandten Charakter. Wie eine Symphonie,

wie überhaupt jedes große Musikwerk auf eine Reihe unter sich verwandter, vielmehr sich aus einander entwickelnder Motive, auf ein in jedem neuen Satz in anderer Gestalt auftretendes Thema begründet ist, das das Ganze wie alles Einzelne beherrscht, so auch dieser zweite Cyclus, dessen Thema, aus dem der Dichter die Handlung wie alle die mannigfaltigen Charaktere des Stückes entwickelt, die Fleischwerdung des Wortes bildet. Die Fleischwerdung des Wortes ist in der That die eigentliche Seele, die organisirende Lebensmacht des Cyclus geworden, ja, sie bestimmt sogar, wie schon gesagt, die eigenthümliche Färbung der Sprache in den einzelnen Stücken und prägt z. B. der Sprache des Eingangsdramas, entsprechend der hier noch vorherrschenden, in dem Hinausstreben der Empfindung über die wirkliche Welt wurzelnden Geistesrichtung des mittelalterlichen Menschen, jenen sentimental-noll-Charakter auf, der dieses Stück selbst für die oberflächliche Betrachtung so auffallend von den übrigen unterscheidet, während in directem Gegensatz dazu die Sprache des Schlußdramas mit seinen an die großen realen Interessen des Staates hingegebenen Menschen selbst vorwiegend realistisch ist und als Grundcharakterzug das Dur aufweist. Und so ist das Thema maßgebend geworden nicht nur für den äußeren architektonischen Aufbau des Cyclus, sondern auch für seinen innern Ausbau und für alle die feinen Einzelheiten in der hier gerade besonders reichen Ornamentik; es bestimmt den ganzen individuellen Charakter der einzelnen Stücke wie des Cyclus als Ganzen; es ist in Wahrheit zum eigentlichen Grundmotiv geworden, eben zum Thema, das der Dichter nach Art des Musikers durchführt, das er, wie dieser, vor Allem mit der Empfindung auffaßt, ohne es darum weniger mit voller Freiheit zu beherrschen, und aus dem er nun, an der Hand seines Stoffes und diesen doch mit bewunderungswürdiger Treue wiedergebend, einerseits in sicherem stufenweisem Fortschritt, andererseits liebevoll verweilend, in immer neuen mannigfaltigen Wendungen und Variationen den ganzen unendlich reichen Ideeninhalt entwickelt, den es in sich schließt und

den ich im Obigen sowohl nach der Seite des großen geschichtlichen Prozesses, wie nach der seiner Auffassung der Johanneischen Logosidee darzulegen versucht habe. In diesem Sinn hat sicher noch Niemand einem Dichter musikalische Compositionsweise zugeschrieben, und auch ich selbst habe früher, wenn ich von dem Grundmotiv eines Shakespeare'schen Dramas sprach, obwohl ich es stets als die die innere Einheit desselben begründende gemeinsame Lebensmacht der handelnden Personen wie der Handlung selber aufgewiesen habe, diesen Sinn nie mit dem Wort verbunden.

König Richard II.

Von dem Eingangsdrama, König Richard II., gilt das Gesagte natürlich noch in besonderem Sinne; denn was dieses Drama uns vorführt, das ist, wie wir schon wissen, die Beförderung der von der mittelalterlichen Menschheit erstrebt und schließlich auch erreichten innern Harmonie, und ihrer Darstellung legt der Dichter hier, wie auch bereits gesagt, als Thema das Wort in seiner musikalischen Bedeutung zu Grunde. Wie aber hat er es nun wieder erreicht, diese Bedeutung desselben zur Geltung zu bringen! Ue hnlich wie in Goethe's Iphigenie und in Schiller's Braut von Messina entfaltet sich der Wohlklang des Wortes hier in einer Reinheit und Fülle, die diesem Stück seine geradezu einzige Stellung unter seinen Dramen giebt, ja, die, auch nach dem eigenen Urtheil der Engländer, selbst von Lord Byron und Shelley, von Thomas Moore und Swinburne wohl erreicht, schwerlich aber jemals überboten worden ist. Aber freilich — je reiner und voller der Wohlklang des Wortes uns hier entgegentritt, desto greller und schneidender ist auch der Mißklang, die Dissonanz für unser inneres Ohr, für unser sittliches Gefühl. Denn darin eben offenbart sich nun die Emanzipation des Menschengewisses von allen Schranken der überlieferten Weltanschauung, die uns der Dichter hier als „zweiten Fall des fluchbeladenen Menschen“ vorführt, die Entfesselung der Willkür in den Einzelnen, daß das Wort,

in dem die mittelalterliche Menschheit einst die tiefe Harmonie ausgeprägt hatte, die das Ziel und der Gewinn ihres ebenso beharrlichen wie großartigen und selbstverleugnenden Ringens gewesen war, das folglich alles Heilige für sie in sich schloß, ja, es auch jetzt noch in sich ausprägt, für die Menschen unseres Stückes keinen Sinn mehr hat, daß es zum leeren Wort für sie geworden ist, zum bloßen äußeren Klang, der keinen Widerhall mehr in ihrem Innern weckt, mit dem sie deshalb, ohne sich durch seinen Sinn im Mindesten einengen zu lassen, in voller Unbefangtheit spielen, ja, das sie trotz des ihnen wohl-bekanntes heiligen Sinnes nach Willkür und Belieben für ihre persönlichen Zwecke ausbeuten können und auch wirklich ohne alle Scrupel ausbeuten. Man reißt Sinn und Klang des Wortes auseinander und versteckt sich hinter diesem mit seiner Gefinnung wie mit seinen Zwecken oder, wie Shakespeare selbst es nennt — Act 5, 2 —, man „setzt das Wort gegen das Wort,“ den leeren Klang des Wortes gegen die Harmonie, deren Ausdruck es einst war. Das ist hier das Grundmotiv, das Thema, das der Dichter durchführt und aus dem er nun seine Darstellung des zweiten Falls des Menschen entwickelt, als dessen charakteristischer Grundzug ihm, wie wir gesehen haben, die bis zu vollständiger Nichtachtung der Wahrheit und alles religiös Heiligen, ja, bis zu offener Verhöhnung beider fortgehende Verleugnung aller dem Menschen eingebornen Scheu und Ehrfurcht gilt. — Daß neben diesem eigentlichen Thema des Stückes noch ein anderes hergeht und in einzelnen Scenen schon ergreifend durchklingt, habe ich bereits angedeutet. Der Dichter, dessen große Auffassung der Immanenz durch den ganzen Cyclus hindurch sich geltend macht, läßt hier auch schon die göttliche Nothwendigkeit auftreten; er führt uns die anscheinend völlig zügellos waltende menschliche Willkür als in deren Dienste stehend und von ihr vorwärts getrieben vor, und zwar treibt sie nun dieselbe vorwärts in Gestalt der zunächst noch fast durchweg rein instinctiv, also eben mit innerer Nothwendigkeit in den Menschen wirkenden dunklen Gefühle

der Berechtigung der Sinnenwelt und aller ihrer großen realen Interessen gegenüber dem bis dahin allein als berechtigt geltenden Jenseits. Uns den Durchbruch dieses Gefühls in der Menschheit zum Bewußtsein zu bringen, das ist die Aufgabe des zweiten untergeordneten Motivs unseres Dramas, das deshalb überall da einsetzt, wo dies Gefühl den Menschen das Wort auf die Zunge legt, wo also das Spielen mit demselben für sie aufhört, wo es auch für sie zum natürlichen und deshalb wahren Ausdruck ihres Innern wird.

Von hier aus wird es nun leicht sein, der Darstellung des Dichters durch das Stück hindurch zu folgen. Das Thema setzt gleich mit Beginn desselben ein und erweist sich sofort als das den Eindruck der Handlung auf den Zuschauer nach allen Seiten hin allein bestimmende Element. Der ganze ungemein spannende Streit Bolingbroke's mit Norfolk ist aus ihm entwickelt. Welche Rolle spielt nicht das Wort schon in dem ersten heftigen Angriff Bolingbroke's auf Norfolk, und wie bestrebt zeigt sich Shakespeare gleich hier, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf diese Rolle hinzulenken! Nicht um einen „Weiberkrieg“, nicht um „das bittere Lärmen zweier heftiger Zungen“ handle es sich zwischen ihnen, sagt Norfolk, die „kalten Worte“ entschuldigend, mit denen er diesen Angriff, der seine Ehre tödtlich trifft, abwehrt: „Das Blut ist heiß, das kalt hier werden soll.“ Und weiter! Norfolk ist nicht, wie Bolingbroke, in der glücklichen Lage, seiner „freien Rede die Zügel überlassen und ihr Sporen geben“ zu dürfen; seiner Zunge legt die Ehrfurcht vor dem König, dessen Vetter Bolingbroke ist, Fesseln an, und wenn er diesen schließlich auch noch in nicht gerade „kalten“ Worten, „verleumderische Memm' und Schurke“ nennt: er antwortet ihm zunächst doch nur, weil er sich einer so zahmen Geduld nicht rühmen kann, um zu verstummen und gar nichts zu sagen.

Tritt uns hier das Wort als Waffe entgegen, als Angriffs- und Vertheidigungswaffe, so gleich darauf als Bürgschaft der Wahrheit, freilich als unzulängliche Bürgschaft derselben. Wort steht gegen Wort, das Wort des Einen

schließt das des Andern aus und stempelt es zur Lüge, und doch identificiren sich Beide mit ihrem Wort und sind nicht nur bereit, sondern brennen vor Begierde, es mit ihrem Leben zu vertreten. Und dazu nun noch die dritte und Hauptform des Themas in dieser Scene und in dem Drama selbst: Das Wort als Träger der Harmonie — einerseits zwischen der Persönlichkeit des Menschen und seiner sittlichen Lebensstellung, andererseits zwischen seiner Gesinnung und deren Ausdruck — nicht nur in Worten, sondern auch in Mienen, Gesten u. s. w., denn selbstverständlich hat auch die Geberdensprache mit allen stummen Zeichen der Gesinnung in Shakespeare's Auffassung Antheil an der Heiligkeit des Wortes.

Hier treten Bolingbroke und König Richard selbst in den Vordergrund. Zuerst Bolingbroke. Welch' ein Gegensatz zwischen seiner Stellung als Unterthan des Königs, zwischen dem Namen, den er als solcher trägt, den Pflichten, die dieser Name, dieses Wort, für ihn in sich schließt, und dem so fast greifbar zu Tage tretenden, ja, von ihm selbst, wie geistlich, bestimmt angedeuteten Zweck, den er mit seiner Anklage Norfolk's erreichen will, dem Sturz des Königs. Und welch' schneidender Widerspruch zwischen seiner durch die feierliche Anrufung des Himmels, ja, durch den Appell an das Gottesgericht noch bekräftigten Betheuerung, daß er die Anklage nur erhebe aus „frommer Unterthanentreue,“ aus Sorge für die „theure Sicherheit“ seines königlichen Herrn, und seiner wirklichen Gesinnung für denselben! Hier schon hat der Zuschauer den Eindruck einer grellen Dissonanz, und wenn dieselbe hier vielleicht noch nicht zu voller Wirkung kommt oder sich doch noch wieder mildert, so ist es, weil nun hier auch schon jenes zweite Grundmotiv unseres Stückes einsetzt: Bolingbroke ist es offenbar heiliger Ernst mit seinem Eintreten für die Wiederherstellung der durch den Mord Gloster's zerstörten sittlichen Ordnung, mit seiner Forderung der Sühne dieses Mordes nicht nur, deren Ausbleiben ihm gleichbedeutend ist mit der Zerstörung der Herrschaft der „Gerechtigkeit“ (justice), sondern auch „jeglichen

Berraths“ der unter der Regierung König Richard's „in diesem Land erdacht und angefertigt“ worden ist. Hier, das fühlt man durch, hört das Spielen mit dem Worte für ihn auf, hier spricht dieses seine wahre Gesinnung aus, und diese ist eine dem Zuschauer sympathische.

Dann König Richard. Ich habe vorhin erwähnt, daß nach Shakespeare's Auffassung auch die Geberdensprache Antheil hat an der Heiligkeit des Worte. Dieser Zug ist für seine ganze Darstellung, insbesondere in den zwei ersten Stücken unseres Opclus, dadurch von wesentlicher Bedeutung geworden, daß er sich seiner nun bedient, um das selbst das Heilige zu ihren Zwecken mißbrauchende Komödienspiel der Menschen einzuführen, das der Grundgedanke seines Werkes so nothwendig forderte und das oben als das zweite Bild bezeichnet worden ist, das ihm hier beim Dichten vorschwebte. Hier schon tritt es uns entgegen. König Richard führt gleich in der Eingangsscene unsers Dramas eine förmliche Komödie auf, zu der er eine der heiligsten Pflichten seines Amtes, die richterliche Unparteilichkeit, und selbst sein „heiliges Scepter“ mißbraucht. Er durchschaut den Zweck des Auftretens Bolingbroke's gegen Norfolk und nimmt von Anfang an Partei für diesen und gegen seinen Vetter — wie sollte er auch nicht, da er der eigentliche Mörder Gloster's ist, als dessen Rächer dieser auftritt? — und doch schwört er by my sceptre's awe, daß seine Verwandtschaft mit Bolingbroke ihm keinerlei Vorrecht geben, noch parteiisch machen solle „die nie gebeugte Festigkeit seiner aufrichtigen Seele“. So stellt er sich überhaupt in Wort und Geberde gleichsam als die Personification der königlichen Pflichttreue hin. Aber gerade indem er sich so hinstellt, zeigt er, daß ihm dieselbe nichts weiter ist, als ein alles Inhalts bares Wort, ein tönender, aber leerer Klang. Und dasselbe gilt von seiner Scheu vor der Heiligkeit der Blutsbande, von seiner aufrichtigen Seele und von der Würde seiner äußeren Haltung, die ihm in der That etwas Königliches giebt, das aber durch den Contrast mit seiner gerade hier so grell hervortretenden sittlichen Stumpfheit und frivolen

Gefinnung zur Caricatur auf wahre königliche Würde wird und uns als schreiender Mißklang in's Bewußtsein tritt. Er zuerst mahnt durch sein Komödiepielen an die Grundforderung des Cycclus, die Fleischwerdung des Worts; nach seinen Worten und Geberden steht dieselbe in der That lebhaftig vor uns, in Wahrheit aber ist er nur ihr widerliches Zerrbild.

Verfärbt wird dieser Eindruck durch seinen frivolen Versuch, die beiden „zornentflammten“ Gegner zu verföhnen. Wie grell beleuchtet Shakespeare auch hier wieder seine ehrlose Gefinnung theils durch die auch nicht die leiseste Spur sittlichen Ernstes aufweisende wigelnde Form der Rede, die er ihm in den Mund legt, theils durch das schmachvolle Scheitern seines Versuchs gerade an dem Norfolk sowohl wie Bolingbroke ganz erfüllenden Bewußtsein ihrer persönlichen Ehre. Von besonderem Interesse aber ist noch, wie er nun hier das Thema aufzutreten läßt. Zum ersten Mal begegnen wir hier einer Variation desselben, und zwar ist es eben die Ehre, die hier an die Stelle des Wortes tritt, der reine Klang, den unser Name im Munde der Menschen hat. In Norfolk ist die Ehre Fleisch geworden; unter Berufung auf deren unendlichen Werth für ihn weist er die Zumuthung des Königs in einer Rede ab, die wie ein förmlicher Erguß seines Innern wirkt und in der er nun nicht nur ausdrücklich ausspricht, daß die Ehre mit ihm verwachsen, daß sie also Fleisch in ihm geworden ist, sondern die dann auch schon durch den hier auftretenden Reim ihren musikalischen Charakter ankündigt und im englischen Original durch den Wohlklang der gewissermaßen in lauter Molltönen sich bewegenden Sprache in der That musikalisch wirkt. Ich setze Norfolk's Rede hierher:

O, hört mich an!
 Der reinst' Schatz, der Menschen werden kann,
 Ist flectenloser Ruf. Ist der entflohn,
 So ist der Mensch nur übertünch'ter Thon.
 Ein kühner Geist in treugesinnter Brust
 Ist ein Juwel, das wohl du hütten mußt.
 Verwachsen ist die Ehr' mit meinem Leben,

Die Ehr' mir nehmen heißt den Tod mir geben.
 Drum wollt' mein Fürst, nicht meine Ehr' verderben,
 Ich leb' in ihr und will für sie auch sterben.

Wie sich in dieser Rede der weiche idealistische Charakter Norfolk's widerspiegelt, so dann in der Antwort, mit der Bolingbroke den Versöhnungsversuch des Königs abweist, dessen kraftvolle realistische Persönlichkeit. Auch sie ist in Reimen gehalten, und auch aus ihr klingt uns, wenn auch in rein persönlicher und zugleich in der knappsten und herbsten Fassung, das Grundthema des Cyclus entgegen: auch in ihm ist die Ehre Fleisch geworden. Seine Antwort lautet: „Eh' er schände mit eigener Zunge seine Ehre tödte, riß er sich' zur Stunde dies Werkzeug feiger Abbitt' aus dem Munde.“ Welche Rolle in dieser ganzen Eingangsscene und ebenso dann durch das Stück hindurch neben dem Worte selbst auch das Organ spielt, durch das wir demselben erst seine Existenz verleihen, eben die Zunge, darauf weise ich nur hin.

Sehen wir jetzt, wie es Shakespeare erreicht hat, die Auflösung der mittelalterlichen Weltanschauung, die darzustellen die Hauptaufgabe dieses ersten Theils des Cyclus ist, aus dem Thema zu entwickeln. Daß es sich für ihn in erster Linie um das in der Transscendenz wurzelnde Königthum von Gottes Gnaden handelt, wissen wir, aber er führt auch den durch sie bedingten religiösen Glauben selbst ein, den Glauben an einen außer und über der Welt stehenden Gott, dessen Walten sich durch unmittelbares, wunderthätiges Eingreifen in den Gang derselben offenbart. Und zwar führt er uns die innere Auflösung beider im Wesentlichen schon im ersten Act vor Augen, während den vier folgenden Acten die Darstellung ihres äußeren Sturzes vorbehalten bleibt. In diesem ersten Act nun treten uns nur zwei Charaktere entgegen, die noch innerlich und mit Bewußtsein auf dem transcendenten Boden stehen und denen auch das Königthum noch als heilig gilt: Norfolk und der alte Gent. Norfolk's Treue gegen seinen König wird auch durch das unverdiente

Verbannungsurtheil „auf Nimmerwiedertekehr“, das dieser über ihn verhängt, so schwer er es auch empfindet, nicht berührt und sein ferneres Schicksal, sein Kampf im heiligen Land „für Jesus Christus“, zeigt ihn uns ja dann auch als persönlichen Vertreter und Vorkämpfer der mittelalterlichen Weltanschauung. Hier also tritt uns das Thema deutlich entgegen: es ist Norfolk Ernst mit dem Worte und dasselbe gilt von Gent. Man erinnere sich nur, wie er es ist, durch den Shakespeare uns zuerst den Sinn des Königthums von Gottes Gnaden in unserem Drama darlegt und wie er dann, ganz erfüllt von seiner Überzeugung der Einsetzung der Könige unmittelbar durch Gott, dem Drängen seiner Schwägerin gegenüber eben so ruhig wie entschieden es ablehnt, „den Arm im Zorn gegen dessen Stellvertreter zu erheben“, ja, wie er aus Treue gegen sie nicht nur hier auf die Rache für seinen ermordeten Bruder verzichtet, sondern weiterhin sogar als Mitglied des Geheimen Raths seine Stimme für die Verbannung seines Sohnes abgibt. So heiliger Ernst ist es ihm mit seiner Treue gegen sein Prinzip und den König selber, daß er ja auch noch seinen „letzten Athem in heilsamem Rath für die unstete Jugend seines Neffen ausshauhen“ will, was er dann freilich nicht auszuführen vermag; vielmehr gestaltet sich derselbe, wie wir gesehen haben, zu einem Fluch über den König und zur Prophezeiung seines Sturzes. Selbst in ihm unterliegt schließlich das Prinzip der Transscendenz.

Außer Norfolk und Gent kommen hier nur noch Bolingbroke und König Richard in Frage, und was zunächst Bolingbroke betrifft, so wissen wir bereits, daß er schon bei Beginn des Stückes vollständig aus der mittelalterlichen Anschauung herausgetreten ist; wie das Königthum von Gottes Gnaden, so ist ihm auch der religiöse Glaube, aus dem dasselbe hervorgegangen ist, zum leeren Wort geworden, mit dem er nach seinem Belieben spielen kann und dessen ursprünglicher Sinn so wenig innerlich bindend für ihn ist, daß er denselben ohne irgend ein sittliches Bedenken für seine Zwecke auszubenten vermag und auch wirklich ausbeutet. Hören wir ihn doch noch, als er schon in die Schranken

eingeritten ist — zu dem gottesgerichtlichen Zweikampf nämlich — mit voller Seelenruhe schwören: „Und schütze Gott mich, wie ich wahrhaft fechte!“ Hier also klingt uns das Thema in voller Klarheit entgegen. Wie aber verhält es sich nun mit König Richard? Daß er persönlich ganz durchdrungen ist von dem Bewußtsein des unmittelbar göttlichen Ursprungs und Charakters seiner Würde, haben wir gesehen; wie wenig Macht aber trotzdem der diesem Königthum zu Grunde liegende religiöse Glaube über ihn hat, dafür kann schon das freventliche Spiel als Beweis dienen, das wir ihn in der Eingangsscene mit den heiligen Pflichten seines königlichen Richteramts haben treiben sehen, und das uns dort den so grell heraustretenden Widerspruch zwischen dem ihm von Gott selber übertragenen hohen Amt, dessen Bedeutung der Name, den er trägt, das Wort König von Gottes Gnaden, das ihn als Gottes Stellvertreter, ja, als das Bild seiner Majestät bezeichnet, so deutlich ausspricht, und seiner nach dem Eindruck, den er hier auf uns macht, völlig entfälligten Persönlichkeit als schreiende Dissonanz empfinden ließ. Dazu nehme man nun noch sein Verhalten dem Gottesgericht gegenüber. Nicht nur hat er den Weiden bei Todesstrafe anbefohlen, sich zu dem Kampfe einzufinden, und damit sein königliches Wort verpfändet, ihn vor sich gehen zu lassen; der Kampf ist ja auch eben als gottesgerichtlicher ein Appell an den eignen Ausspruch Gottes, an dessen in dem Ausgang desselben sich den Menschen verkündigendes richterliches Wort, und dieses heilig zu halten war er als sein Stellvertreter noch in besonderem Sinn verpflichtet. Schon sein frivoles Festhalten an dem Schein also, als wolle er es zu dem Kampfe kommen lassen, während er es doch keinen Augenblick wirklich beabsichtigt hat, stellt sich als Nichtachtung der Heiligkeit wie seines eignen königlichen Wortes, so auch dieses Richterwortes Gottes dar, und nun vergegenwärtige man sich seine Haltung bei dem Gottesgericht selber. Er überwacht persönlich die Wahrung all der feierlichen Formen, die diesem gerichtlichen Zweikampf seinen heiligen Charakter geben; er geht darin so

weit, daß er den beiden Gegnern sogar den Eid auf die Gerechtigkeit ihrer Sache abnehmen läßt, er steigt dann, wie in liebevoller Gesinnung für seinen Vetter, auch noch vom Thron herunter, um ihn noch ein Mal „in die Arme zu schließen“, ja er giebt noch selbst das Signal zum Kampfe, und erst nachdem er so jede Bürgschaft gegeben, daß es ihm Ernst sei mit seinem königlichen Wort, in dem Augenblick, wo die Beiden schon auf einander einsprengen, wirft er seinen Stab zwischen sie zum Zeichen, daß er ihnen Halt gebiete — und nun verkündigt er ihnen nach kurzer, wieder nur zum Schein gehaltner Berathung mit seinem Geheimen Rath ihr Verbannungsurtheil. Kurz, er führt auch hier wieder eine förmliche Komödie auf, zu der er hier nun neben dem heiligen Charakter seiner königlichen Würde noch insbesondre das Gottesgericht mißbraucht. Natürlich ist der Eindruck dieses freventlichen Spieles mit dem Heiligen auf den Zuschauer wieder der eines schneidenden Mißklanges und mit einem, wo möglich noch schneidenderen entläßt uns dann die Schlussscene dieses ersten Actes, die uns den König im Kreise seiner Schmeichler zeigt: erst seinem durch sein schlaues berechnetes Komödientenspiel zugleich so unerwartet und so gründlich um alle seine Hoffnungen betrogenen Vetter voll Schadenfreude in die Verbannung nachspottend; dann mit frivolster Leichtfertigkeit, „weil seine Koffer durch zu großen Hofhalt und freigebiges Spenden etwas leicht geworden sind“, zu jener Reihe von Maßregeln greifend, durch die er nach Shakespeare's Darstellung im zweiten Act alle wesentlichen sittlichen sowohl wie materiellen Interessen der Gesamtheit und der Einzelnen nicht nur verlegt, sondern tödtlich trifft, damit dann aber auch alle heiligen Pflichten seines königlichen Amtes mit Füßen tritt; endlich auf die Nachricht von der tödtlichen Erkrankung des treuen alten Gent Gott bittend, seinem Arzt es einzugeben, ihm augenblicklich in sein Grab zu helfen, und sofort den Vorsatz fassend, sich „der Fütterung seiner Koffer zu Räden für die Truppen in dem Irlandschen Kriege“ zu bedienen. Auch hier setzt er „das Wort gegen das Wort“, den leeren Klang des Namens König gegen den ganzen

reichen und tiefen Gehalt desselben, und hier klingt nun auch schon aus der Sprache, die Shakespeare ihm leiht, dem unköniglichen, ja, geradezu gemeinen Ton seiner Rede der Gegensatz zwischen dem, was er seinem Namen nach sein sollte und was er thatsächlich ist, so scharf heraus, daß selbst unser äußeres Ohr ihn als Dissonanz empfindet.

Wie diese letzten Handlungen des Königs, durch die er seinen Sturz selbst herbeiführt, so hat der Dichter auch den Abschied Bolingbroke's von England aus dem Thema entwickelt. Schon um von seinem Vater zu scheiden, hat Bolingbroke „zu wenig Worte,“ während doch „reichlich Dienst die Zunge leisten sollte, des Herzens vollen Jammer auszuathmen.“ Vor Allem aber die Darstellung seines Heraustretens aus der mittelalterlichen Weltanschauung, des ersten entschiedenen Durchbruchs des neuen Geistes in ihm, mit der Shakespeare, wie wir gesehen haben, die große dritte Scene des ersten Acts abschließt. Wenn er sich hier unzugänglich zeigt für die Tröstungen seines Vaters, wenn er es ablehnt, sich dadurch mittelst seiner Phantasie über seinen Schmerz hinauszuhoben, daß er ihn sich als Freude, Glück vorstellt, so klingt hier schon das Thema unseres Dramas durch, ja, es tritt sogar in seiner eigensten Gestalt heraus: er soll, fordert sein Vater, seine Verbannung eine „Reise“ nennen, er soll also „das Wort gegen das Wort“ setzen, den Sinn des Wortes für sein Bewußtsein auslöschen. Und wie anschaulich prägt es sich dann nach der entgegengesetzten Seite hin in König Richard's Schilderung seines „Bewerbens beim niederen Volke“ aus, „wie er sich wollt' in ihre Herzen tauchen mit traulicher demüth'ger Höflichkeit“ u. s. w. Hier treten nun außer dem Worte auch bei ihm alle die stummen Zeichen der Gefinnung auf; trotz seiner Verbannung an seinen ehrgeizigen Hoffnungen festhaltend, greift auch er hier zum Komödienspielen, wie er ja weiterhin dann durchweg seine Taktik dem König gegenüber auf dasselbe begründet.

Den Nachweis, daß Shakespeare auch die Darstellung des Sturzes König Richard's aus dem Thema unseres Stückes ab-

geleitet hat, brauche ich wohl nicht mehr zu führen. Er ist bereits geführt in meiner Darlegung der Schilderung des „zweiten Falls des fluchbeladenen Menschen“, zu der der Dichter den geschichtlichen Prozeß hier gestaltet hat. Die Lüge und zwar die ganz bewußte Lüge, die noch überdies die vollständige Verleugnung aller Ehrfurcht vor dem religiös Heiligen, ja, aller Scheu und Ehrfurcht überhaupt, in sich schließt und bis zu offener Verhöhnung derselben fortgeht, die selbst den Namen Gottes freventlich mißbraucht — sie, sahen wir, bildet den Grundzug seiner Schilderung desselben, und sie eben, die sich hier noch überdies in Haltung und Geberden ebenso wie in Worten ausdrückt, die uns überall als die eigentliche Seele des Komödienspiels Bolingbroke's und der Seinigen entgegentritt und zu deren Mitschuldigen sich schließlich das ganze englische Volk macht, muß uns ja schon in sich selbst als der Gipfelpunkt des Spielens mit dem Worte gelten. Meine ganze obige Ausführung zeigt uns das Thema als die die Darstellung des Dichters durchweg beherrschende Macht, ja, selbst daß es die musikalische Bedeutung des Wortes ist, die hier das Thema bildet, ist uns dort schon entgegengetreten — ein Mal in der Kerker scene, wo König Richard sich bewußt wird, daß er wohl ein Ohr gehabt habe für die Dissonanz in der Musik, nicht aber für die im Menschenleben, für die Zerstörung des „Zusammenklangs seiner Königswürde und seiner Zeit“ — und dann wenigstens für mein Gefühl auch in der Parlaments scene des vierten Acts, deren Wirkung auf den Zuschauer ich — und wohl kaum mit Unrecht — nicht treffender schildern zu können glaubte, als indem ich sie mit einem großartigen Musikstück verglich. In der That ist ja der Eindruck dieser Scene, ebenso wie dann der der Thronbesteigung Bolingbroke's auf Grund der „freiwilligen“ Abdankung König Richard's als sein von ihm selbst für rechtmäßig erklärter Erbe der Krone, als neuer König von Gottes Gnaden also, der der schneidendsten Dissonanz, der vollen Zerstörung der einst in dem von ihm und seinen Helfershelfern mißbrauchten Wort so lebendig sich ausdrückenden inneren Harmonie des

mittelalterlichen Geistes. Und dieser Eindruck wird nun noch auf's Aeupferste verschärft dadurch, daß der Dichter den König hier als den Vertreter der Wahrheit nicht nur, sondern gewissermaßen als die Verkörperung derselben hinstellt; ja, er erhebt ihn ja auch zum Märtyrer und zum persönlichen Repräsentanten wie des in dem Prinzip der Transcendenz wurzelnden Königthums von Gottes Gnaden, so auch dieses Prinzips selbst, und damit tritt uns nun noch ein neuer interessanter Zug seiner Darstellung entgegen, denn darin liegt ja vom Standpunkt des Themas dieses Dramas ausgesprochen, daß er uns in ihm hier die Verwirklichung der Fleischwerdung des Wortes in dessen erstem, mittelalterlichem Sinne vor Augen stellen wollte. Erschien er in dem ersten Stadium als eine leibhaftige Caricatur derselben, so in diesem zweiten als ihr sie ebenso treu wie lebendig widerpiegelndes persönliches Abbild, und klang uns dort aus seiner ganzen Erscheinung die schärfste Disharmonie entgegen, so hier mitten durch seine innere Gebrochenheit hindurch die tiefste und ergreifendste Harmonie zwischen Sinn und Klang des Wortes.

Endlich die Durchführung der Nebenform des Grundmotivs unseres Dramas, des Nebens unter der Macht des eigenen Innern. Man vergegenwärtige sich nur — denn von Bolingbroke war oben schon die Rede — den Schmerzserguß des edlen Gent über die Erniedrigung seines geliebten England, den halb komischen Ausbruch des Entsetzens des über seine eigene Kühnheit erschrockenen hyperloyalen York, als König Richard durch die Beraubung Bolingbroke's das öffentliche Recht bricht, endlich die von den Baronen in lauter einzelnen Zügen rasch hingeworfene und doch zuletzt als ein harmonisches Ganzes dastehende, wie aus einer Brust hervorgequollene, von einer Hand sorgfältig ausgeführte Schilderung der Nothlage, in die der König das Land gebracht hat, und man wird sofort erkennen, daß hier Menschen reden, von denen das Wort gilt: „Weß das Herz voll ist, deß geht der Mund über“. Weß aber das Herz voll ist, das ist bei ihnen Allen das, wenn auch

noch, selbst bei Polingbrote, vorwiegend instinctive Gefühl der Berechtigung der realen Welt und aller ihrer Güter bis herab auf die geringsten, an deren Besitz die äußere, materielle Existenz des Menschen geknüpft ist. Die Darstellung der Macht dieses hier zum ersten Mal zum Durchbruch gelangten Gefühls über die Menschen ist einer der großartigsten Züge in dem Gemälde, das Shakespeare in diesem Drama vor uns aufrollt; nicht nur, daß sich in ihm der Anbruch der neuen Zeit ankündigt, daß er also wesentlich dazu beiträgt, seiner Darstellung den dem tatsächlichen Entwicklungsgang der Menschheit entsprechenden historischen Charakter zu sichern: er hat auch eine hohe ethische sowohl wie ästhetische Bedeutung. Er zeigt uns klar, daß nicht die Willkür der Menschen die eigentlich treibende Kraft der Dinge bildet, sondern eine höhere Macht, eben die göttliche Nothwendigkeit, die sie mittelst ihres Gefühls beherrscht und sich ihrer Willkür, ohne daß sie eine Ahnung davon haben, also auch ohne daß sie daraus einen Milderungsgrund für ihre Schuld ableiten dürften, als Mittel für ihre Zwecke bedient.

Nun erlaube man mir noch, ein paar Nachweise zu geben über das durch das ganze Stück hindurch sich kundgebende Streben Shakespeare's, sein Thema, und zwar zunächst die musikalische Seite des Wortes, dann aber auch ganz allgemein die Bedeutung des Wortes überhaupt möglichst allseitig und erschöpfend zu entfalten. Die Sache selbst ist ja so neu und für die Würdigung insbesondere des Dichters Shakespeare von so großer Wichtigkeit, daß es sich wohl der Mühe lohnt, noch einen Augenblick bei ihr zu verweilen. Zuerst also die musikalische Seite des Wortes. Hier tritt uns schon Act 1, 3 jene Klage des auf Nimmerwiederkehr verbannten Norfolk entgegen, daß er „die Sprache, die er vierzig Jahre gelernt, sein mütterliches Englisch“ missen solle, daß ihm „seine Zunge nun nicht mehr nütze“,

Als ohne Saiten Geige oder Harfe,
Ein kunstreich Instrument, das sicher ruht
Im Kasten oder in den Händen dessen,
Der nicht den Griff kennt, Harmonie zu weben.

So, also als ein musikalisches Instrument, faßt Norfolk die Sprache auf und ebenso betrachten und behandeln sie auch alle die anderen Hauptcharaktere des Stückes; sie sind sämtlich Künstler oder Virtuosen in der Handhabung des Wortes, sei es nun, daß sie sich dieser Kunst bedienen, um die Menschen mit dem bloßen schönen Klang ihrer Worte abzuspeisen, sich selbst aber von den Pflichten, von dem Sinn, den dieselben in sich schließen, loszukaufen, sei es um in ihren eigenen Empfindungen zu schwelgen, die sie sich in Worten voll Musik gegenständlich machen, oder sich, wie vor Allen König Richard selbst, in geistreichem Spielen mit dem Wort der Herrschermacht ihres Geistes und damit ihrer inneren Erhabenheit über die Welt bewußt zu werden. Das eben ist es, was die Menschen unseres Dramas von denen der folgenden, insbesondere des Schlußdramas unterscheidet, für welche, wie bereits gesagt, das Wort wieder eine feste, das Spielen mit demselben ausschließende Schranke geworden ist. In der That kehrt denn auch diese Auffassung der Sprache in unserem Stück noch mehrmals wieder; schon zu Anfang des zweiten Actes klingt sie vernehmlich durch in den schönen Worten Gent's von der „Zunge Sterbender“, die sich „wie tiefe Harmonie“ Gehör erzwingt und von den Menschen mehr beachtet werde als „üppiger Jugend Redefluß“, gerade „wie die Sonn' im Scheiden und Musik am Schluß“. Und gleich darauf tritt sie sogar ausdrücklich wieder auf. Northumberland meldet dem König den Tod Gent's mit den Worten: seine Zunge sei jetzt „ein entsaitet Instrument“, Alles sei gesagt, Welt, Leben, Alles sei für ihn zu Ende. Auch an die Einführung der Musik in der Kerker-scene und an König Richard's Vergleich zwischen der Dissonanz in ihr und der in der „Musik im Menschenleben“ darf ich hier wohl erinnern.

Dann die offenbar völlig bewußte, ja, planmäßige Hervorkehrung der mannigfachen und tiefgreifenden Bedeutung, die das Wort als solches für den Menschen hat. So als Ausdruck unserer geheimsten, innersten Gesinnung: wir geben mit dem Wort uns selbst und unser Schicksal in die Hand eines

Andern. „Mein Herz ist voll“, sagt Roß zu Eingang der Verschwörungsscene:

Doch muß es brechen,
Eh' es die freie Zung' entlasten darf.

Gent hat es gewagt, dem König selber gegenüber „sein Herz zu entlasten,“ und er läuft noch auf dem Todtenbett Gefahr, daß „seine Zunge, die so wild im Kopf ihm wirbelt, ihm den Kopf von den verwegenen Schultern treibt!“ Dafür bildet es aber dann auch das festeste Band zwischen denen, die dieselbe geheime Gesinnung hegen, es wird zum Stifter von Verschwörungen: „Laß uns Dein Denken (thoughts) theilen, wie Du unseres,“ ruft Willoughby Northumberland zu, als dieser nicht wagt, „zu sagen, wie nah die Zeitung ihres Trostes ist.“ Und Roß: Sprich unbedenklich doch, Northumberland, Wir drei sind nur Du selbst und Deine Worte Sind hier nur wie Gedanken; drum sei kühn!

Das Wort ist ferner der Vermittler der Klarheit für den Menschen da, wo sein Herz von sicheren, aber dunklen Ahnungen schweren Unglücks bedrängt ist. Vergeblich bemüht sich Bushy, die Königin zu überzeugen, daß es „das falsche Auge ihres Grames“ über die Trennung von ihrem Gatten sei, das sie Phantasien als Wirklichkeit beweinen lasse; ihr „inneres Herz“ sagt ihr, daß es anders ist; aber welches Leid sie fürchtet, weiß sie noch nicht, es ist bis dahin noch ein „namenloses“ Leid; bald aber wird sie sich klar darüber, als Green die Botschaft von der Landung Bolingbroke's gebracht hat; da findet sie den Namen für ihr Leid, da weiß sie, daß ihre Ahnungen sie nicht betrogen, daß ihr Inneres ihr prophetisch wie mit Geisterhand ihr Schicksal an die Wand gezeichnet habe. Dann das Wort im Munde einerseits des Hölflings, der sich die Gunst des neuen Herrschers gewinnen will — man lese die mit Schmeicheleien durchsüßte Rede, die der Dichter Northumberland Bolingbroke gegenüber — Act 3,4 — in den Mund legt: „wie Zucker“ hat ihm Bolingbroke's „schöne Unterhaltung den schweren Weg gesüßt und zum Labfal gemacht“ u. s. w. —

andererseits des noch auf die Unterstützung seiner Anhänger angewiesenen Thronprätendenten, der dieselben zugleich durch leutselige Haltung, durch Versprechungen u. s. w. an sich zu fetten und seine Würde ihnen gegenüber zu wahren strebt. „Biel minder werth ist meine Unterhaltung als Eure guten Worte“, antwortet er Northumberland, dann, ähnlich wie schon zu Percy, zu den übrigen Baronen: „Mein ganzer Schatz besteht nur noch in Dank, der nicht gespürt wird, aber mehr bereichert, Euch Eure Lieb' und Mühe lohnen soll.“

Auch York's Schilderung des Einzugs Bolingbroke's in London ist ganz aus unserem Thema hergeleitet. Da schallt diesem „von allen Zungen“ das „Gott erhalte Dich“ entgegen; da war's, „als wenn die Fenster selber sprächen, als hätten alle Wände, behängt mit Schildeereien, zu ihm gesagt: „Christ segne Dich!“ Richard dagegen „bot keine Zunge ein freudiges Willkommen!“

Von besonderen Interesse ist hier endlich noch die Wendung zum Komischen, die das Thema Act 5, 3 nimmt. Es ist die Scene, in der Vater und Mutter York sammt ihrem ungerathenen Sohn Aumerle den neuen König, Heinrich IV., in seinen eigenen Gemächern förmlich belagert halten, Mutter und Sohn Verzeihung erflehend für den Hochverrath, dessen dieser sich schuldig gemacht hat, der Vater dagegen ein zweiter Abraham, seinen Sohn gewisser Maßen selbst zum Altar schleppend und aus lauter Loyalität fogar in theilweise höchst unehrerbietigen Worten den Tod desselben von dem König fordernd. Shakespeare selbst bezeichnet die Scene als eine komische: „das Schauspiel ändert sich“, sagt der König, „sein Ernst ist hin, man spielt den König und die Bettlerin“. Die Bettlerin, also die Mutter, mit der Berechtigung der Angst, wünscht höchst naiv, der König möchte wieder zum Säugling werden, daß sie als Amme ihn lehren könnt', „zu lassen“. Dann fährt sie fort:

Verzeihung wär' das erste Wort von allen!
 So sehnt' ich mich, ein Wort zu hören, nie;
 Verzeihung sprich. Dich lehre Mitleid, wie;

Das Wort ist kurz, doch nicht so kurz wie süß,
~~sein Wort ziemt eines Königs Mund wie dies.~~

Darauf die Gegenrede Yorks, mit der nun die komische
 Wendung' des Grundthemas unseres Stückes ihren Höhepunkt erreicht.

So sprich französisch, sag: pardonnez moi!

was die Herzogin dann so beleuchtet:

Lehrst Du Verzeihung so Verzeihung tödten?

Ach, herber, hartgeherzter Gatte Du!

Das Wort gegen das Wort ja sehest Du.

Verzeihung sprich, wie hier zu Land man spricht.

Französi'sche Doppelrede ziemt Dir nicht.

Hier zeigt es sich ein Mal, welche Bedeutung bei einem
 Dichter wie Shafespeare, der stets aus der ihn eben ganz er-
 füllenden Anschauung des Lebens heraus schafft, eben diese An-
 schauung, die sich dann mit innerer Nothwendigkeit in dem in
 Form und Gehalt streng einheitlichen Charakter seiner Schöpfung
 ausprägt, selbst für das Verständniß seiner Ausdrucksweise, ja,
 eines einzelnen Wortes in dem in Frage stehenden Werke, ge-
 winnen kann. Unsere Uebersetzer geben das „the chopping
 French“ des Originals durch das farblose: „Französisch Rauber-
 welsch“ wieder. Delius erklärt: „die Franzosen, welche die
 Worte zerhacken, verschlucken, undeutlich aussprechen“, schiebt
 also Shafespeare merkwürdiger Weise eine Charakteristik der
 Franzosen unter, die höchst seltsam wäre, insofern die diesen
 damit Schuld gegebene Unart gerade keine französische, wohl
 aber eine solche seiner eigenen Landsleute ist. Selbst Alexander
 Schmidt in seinem unvergleichlichen Shafespeare-Lexikon ist sich
 über den Sinn dieses Wortes nicht klar geworden, er erklärt:
 mincing, affected, fügt aber dann hinzu, womit er der
 Wahrheit wenigstens schon näher kommt: perhaps the French
 which hacks and disfigures our words. Auch die Engländer
 lassen uns hier in Stich, nur der eine Knight nicht, der die
 einzig richtige Erklärung gefunden hat, sie aber freilich auch
 nicht näher begründet, so daß man allenfalls begreift, wie Delius,
 der sie selbst anführt, sie ohne Weiteres bei Seite schieben konnte
 und Schmidt sie nicht einmal erwähnt. Er erklärt: the French

which changes the meaning — nicht of our, wie Schmidt, sondern of the words. Daß to chop zerhacken heißt, weiß Jeder, der ein Mal in England gewesen ist, also auch die stets vorhandenen und mit Recht berühmten Mutton-chops gekostet hat. Die Herzogin von York will die Sprache als eine trügerische, lügnerische bezeichnen, als eine solche, die das Wort zerhackt, d. h. Sinn und Klang desselben auseinander reißt, kurz, „das Wort setzt gegen das Wort“ — eine Auffassung, die ja auch uns Deutschen ganz geläufig ist. Man denke nur an Lessing's Marquis Ricaud de la Marlinière: „Das nenn' die Deutsch betrügen? Betrügen! O was ist die deutsche Sprach für ein arm Sprach! für ein plump Sprach!“ Man sieht, es ist, wie ich sagte: hätten die Interpreten des Dichters eine Ahnung gehabt von dem Grundgedanken unseres Dramas, es wäre unmöglich gewesen, daß ihnen der so klar heraustretende Sinn dieses Wortes verschlossen geblieben wäre, gerade das eigentliche Thema desselben tritt uns in ihm entgegen.

Heinrich IV. 1. Theil.

Welche Entwicklungsstufe nach Shakespeare's Darstellung die Menschheit in diesem zweiten Theil unseres Cyclus erstiegen hat, ist oben gezeigt worden. Das moderne Heidenthum, das er hier schildert — es gilt ihm als Ausfluß des idealen Selbstbewußtseins, das nach ihrem Heraustreten aus der mittelalterlichen Weltanschauung in ihr zum Durchbruch gelangt war. Was er also vom Standpunkt seiner Auffassung der Johanneischen Logosidee aus seiner Darstellung dieser Entwicklungsstufe derselben zu Grunde legt, das ist das Wort in seinem zweiten oben von mir dargelegten Sinne als gestaltende, Ideale schaffende Macht. Wie in Richard II. das Wort in seiner musikalischen Bedeutung, so bildet hier nun dieses Wort das Thema, das er, und zwar wieder mit vollem Bewußtsein und nach allen Seiten hin, durchführt und aus dem er sowohl die

Charaktere wie die Handlung entwickelt; ja, hier beherrscht und durchdringt daselbe die letztere nicht nur in allen ihren Verzweigungen, also die komische, reinmenschliche, ebenso wie die tragische, politische Handlung, sondern es bildet auch das Band, das beide zu einem fest in sich geschlossenen einheitlichen Ganzen zusammenbindet. Und noch Eins habe ich hinzuzufügen: hier, wo das letzte Ziel derselben die Wiedererhebung der Menschheit ist, führt uns der Dichter nun auch schon an den verschiedenen Charakteren die Fleischwerdung des Wortes selbst vor Augen, wenn auch selbstverständlich — in Einklang mit dem hier in Frage stehenden Sinn des Wortes — nur die erste Stufe, die erste, noch sehr unzureichende Form derselben.

Daß in der That das Wort als Träger und Ausdruck der Idealität des subjectiven Menschengeistes die eigentliche Seele der Handlung unsres Dramas bildet, dafür zeugt schon die tief eingreifende Rolle, die hier die öffentliche Meinung spielt. Ist doch diese nach Shakespeare's tiefer Auffassung nichts Andres als ein Ausfluß des diesem Geiste eingebornen idealen Bedürfnisses, das, wie in jedem Einzelnen, so auch in dem Ganzen eines Volkes lebt und wirkt! Ihr Urtheil also ist das des subjectiven Menschengeistes selber, es ist dessen Ausspruch, dessen Wort, und dieses wieder ist das Wort Gottes, es ist Gottes eignes Wort, vielmehr es ist Gott als das Wort in dem Sinne, in welchem er hier in die Menschheit eingegangen ist, eben als idealer, subjectiver Geist. Daher ja auch das Sprichwort: vox populi vox Dei, das eben deshalb auch so weit — aber auch nicht weiter — Geltung und Berechtigung hat, wie der subjective Menscheng Geist selber. Und diese, die vox populi in sich ausprägende öffentliche Meinung nun — sie weist ja Shakespeare hier durchweg als die Macht auf, vor der alle handelnden Personen unsres Stückes, so unbekümmert sie sich sonst auch allein von ihrer Willkür leiten lassen, sogar freiwillig, ja, aus innerm Antrieb, sich beugen — gewiß ein schlagender Beweis, daß das Thema in der That die ganze Handlung von innen heraus beherrscht. Und dazu kommt nun noch, daß sich

auch Alle des Wortes bedienen, um ihren Zweck, eben die Herrschaft über die öffentliche Meinung, zu erreichen. Von König Heinrich habe ich das oben schon gezeigt. Wenn es ihm gelingt, seinem Thron dadurch eine feste Stütze zu schaffen, daß er sie auf seine Seite bringt, so ist es, weil er ein großer politischer Schauspieler ist; denn das heißt — nach Shakespeare's Darstellung —: ein Meister in der Kunst der Handhabung des Wortes sein, das Wort zugleich in jenem weiteren Sinn genommen, in dem es auch die Geberdensprache mit allen äußeren Zeichen der Gesinnung in sich schließt. Es gilt aber auch von seinen Gegnern, den Aufständischen, insofern diese, wie oben gezeigt, was sie an Anklagen gegen den König vorzubringen haben, „auf Märkten ausrufen, in den Kirchen verlesen“. Prinz Heinrich ferner, welche Herrschaft über das Wort entfaltet er — zwar nicht, um die Gunst der öffentlichen Meinung zu erringen, er ist der einzige von Allen, der ihr gegenüber nur auf die Wirkung seiner Thaten baut —, wohl aber, um sich die „gute Meinung“ seines Vaters, die man ihm „entwandt hat“, wieder zu gewinnen oder um — Act 5, 1 — Percy's Lob zu singen, ihn förmlich zu verherrlichen, und auch die freche Lüge Falstaff's will er ja mit „seinem schönsten Wort vergolden“. Falstaff selbst aber stempelt sich schon durch diese Lüge zum Vertreter unsres Themas und mit welcher Meisterschaft weiß er überhaupt, so oft es gilt, sich aus irgend einer Verlegenheit zu retten oder sich Verpflichtungen zu entziehen, wie sie dem Einzelnen z. B. die Ehre auferlegt, das Wort zu seinen Gunsten zu handhaben! Glendower wieder — auch er muß zum Worte greifen, zu großen Worten nämlich, um sich als Hegenmeister zu legitimiren. Dazu nehme man nun noch, daß alle Charaktere unsres Stückes eine Sache vertreten, von deren Güte sie die Menschen erst zu überzeugen haben. Auch hier tritt uns sofort wieder das Thema entgegen: wie viele von ihnen haben sich nicht gerade der Verletzung der Heiligkeit des Wortes schuldig gemacht, des gegebenen Wortes nämlich! Sie haben ihr Versprechen, ja, ihren Eid,

ihre beschworne Treue gebrochen. So der König den Eid, den er zu Doncaster geschworen, er komme nur, um sich „sein heimgefallenes Recht, das Erbe Gents, zu sichern“; so die Aufständischen den „der gesalbten Majestät“ geleisteten Eid der Treue; so selbst Prinz Heinrich, der gegen sein gegebenes Wort den armen Falstaff bei Gadshill schnöde im Stich läßt. Ja, noch der Ausgang des großen politischen Kampfes unseres Dramas wird ja wesentlich durch den Bruch des gegebenen Wortes herbeigeführt. Northumberland so wenig, wie der Erzbischof von York und Glendower erfüllen ihr Versprechen, mit ihren Truppen zu Percy zu stoßen, und Worcester macht sich des schändlichsten Vertrauensbruches, der zugleich ein Treubruch ist, schuldig, indem er Percy das „gütige Erbieten“ des Königs, den Streit durch den Einzelkampf zwischen ihm und Prinz Heinrich zu entscheiden, verheimlicht.

Man sieht, nicht nur daß das Thema in dem hier in Frage stehenden Sinn das die Handlung, die komische wie die tragische, nach allen Seiten hin beherrschende Element bildet, tritt hier überall klar heraus, sondern auch daß sich der Sinn desselben hier nun scharf bestimmen läßt; es lautet hier, wenigstens vorwiegend: das Wort brauchen, um das Unrechtmäßige des eigenen Thuns zu bemänteln, um dieses vor der öffentlichen Meinung mit der Hülle des schönen Scheins zu umgeben, es in ein möglichst günstiges Licht zu setzen, kurz, um den Menschen, so zu sagen, Sand in die Augen zu streuen.

Ich wende mich zu den Charakteren und beginne mit Falstaff und Percy, den beiden größten Gegensätzen unfres Stückes. In der That kann es zwei einander schärfer entgegengesetzte Charaktere als diese Beiden wohl kaum geben. Der Eine, der Mann des „wilden Treibens des Müßiggangs“, wie Prinz Heinrich sagt, der Andre voll rastlosen, fest auf sein Ziel gerichteten Thatendrangs; jener ein Mensch, dem die Ehre ein bloßes „Wort“, also „Luft“ ist, dieser nur für sie lebend und stets bereit, freudig für sie zu sterben; jener überhaupt für jedes Pathos unzugänglich, dieser ohne Pathos nicht zu denken. Und

wieder jener stets freien klaren Geistes, in keiner Verlegenheit oder Gefahr ohne geistige Hilfsmittel und vor Allem in der Meisterschaft, mit der er das Wort handhabt, stets sicher seine Rettung findend, nur daß man ihn bei Leibe nicht beim Worte nehmen darf; dieser, wenn sein Pathos ihn erfasst, die Selbstbeherrschung völlig verlierend und dann kaum noch Herr des Worts, ja, nach dem Zeugniß seiner eigenen Gattin, wenn auch kein Stotterer, doch unfähig, die Worte anders als ungestüm und deshalb undeutlich hervorzustoßen, dafür aber auch kein Wort über die Lippen bringend, das er nicht einzulösen bereit wäre. So stehen sich die Beiden gegenüber, und doch ist der Charakter jedes der Beiden bis in seinen letzten Grund und bis in seine, scheinbar zufällige Aeußerungsweise hinein aus dem Thema heraus entwickelt, und einer wie der Andre steht als ein Hauptrepräsentant desselben im Stücke da.

Zuerst Falstaff. Was Anderes giebt ihm diese unwiderstehliche Macht über unsere Lachmuskeln als seine wunderbare Herrschaft über die schöpferische Macht des Wortes? Er spricht und er und seine Genossen sind nicht mehr „Diebe unter den Herden des Tages“, sondern „Ritter vom Orden der Nacht“, „Dianens Förster“ u. s. w. Und ebenso verwandelt sich der Feigling und Ausreißer von Gadshill in seinem Munde in einen „Hercules an Tapferkeit“, der nur aus höchst lobenswürdigem „Instinct“ zum Feigling geworden ist. Poins rebet ihn gleich bei der ersten Begegnung als „Monsieur Gewissensbiß“ an, und wie oft sehen wir den armen Menschen von anscheinend sogar sehr scharfen Gewissensbissen gepeinigt! Trotzdem aber ist er ein Muster aller Tugenden, er ist nicht bloß die Tapferkeit, die „Mannhaftigkeit“, er ist auch die „Redlichkeit“ selber; er ist der „liebe“, der „gütige“, der „biedere“ Hans Falstaff, in dessen Blick schon der König Tugend sieht. In welche Klemme man ihn auch bringe: er geht vermöge seiner Herrschaft über das Wort glorreich aus ihr hervor, er, der sittlich unfreieste der Menschen — er wird durch sie zum Repräsentanten der Freiheit des Geistes; so lange er spricht, ist er der

freieste der Menschen, er steht da erhaben über die Welt, erhaben auch über sich selbst, über den Zwiespalt seines Innern, über die Forderungen des sittlichen Geistes in ihm, die wenigstens sein Selbstbewußtsein nicht beeinträchtigen. Kurz, Falstaff — es unterliegt keinem Zweifel, daß erst diese Bezeichnung Shakespeare's eigene Auffassung dieser unvergleichlichen Schöpfung seines Genius klar und erschöpfend ausdrückt — Falstaff ist das Fleisch gewordene Wort. Er selbst legt uns diese Auffassung nahe. Daß er von allen Charakteren des Stückes am meisten an den im ersten Theil des Stückes dargestellten zweiten Sündenfall erinnert, braucht nicht erst gesagt zu werden — nun er ist es denn auch, der den Fall Adam's vor unsere Phantasie heraufbeschwört: „Im Stande der Unschuld“, ruft er dem Bringen zu, „ist Adam gefallen, was soll der arme Hans in den Tagen der Verberbniß?“ Und nun motivirt er seine Bitte um nachsichtige Milde mit den Worten, er habe mehr Fleisch als andere Menschen, also auch mehr Schwachheit. Noch ein Mal zieht er dann — Bardolph gegenüber — seine Wohlbeleibtheit herein, dies Mal freilich in dem gerade entgegengesetzten Sinn: er will seinen Vorsatz, sich zu bekehren, ausführen, „so lange er noch einiger Maßen bei Fleische ist, weil er sonst keine Kräfte mehr zur Bekehrung haben würde“. So deutet uns Shakespeare selbst noch die Auffassung an, die ihm beim Schaffen dieses Charakters vorgeschwebt hat, und wirklich! knapper und zugleich drastischer hätte er die ganze tiefe humoristische Bedeutung desselben nicht ausprägen können, als indem er ihn als das Fleisch gewordene Wort hinstellte, er läßt uns damit zugleich in die erste Conception dieses Charakters in seiner Phantasie hineinblicken. So wie er ihn schildert, einerseits als den schon durch seine äußere Erscheinung sich ankündigenden Repräsentanten des Fleisches, der durch den Fall Adam's verschuldeten Sündhaftigkeit des Menschen, andererseits als Meister in der Kunst der Handhabung des Wortes, als den von keiner Schranke eingengten Beherrscher der Schöpferkraft des Wortes, die in ihm gleichsam personifizirt vor uns steht und

mittelfst deren es ihm immer wieder gelingt, nicht nur seine innere Freiheit wieder zu gewinnen, sondern auch sich gleichsam zum Träger des subjectiven Gottesgeistes zu erklären: so ist er ihm an der Grundanschauung, die er in unserem Cycclus darstellt, an jener höchsten Forderung des protestantischen Geistes, eben der Fleischwerdung des Wortes, aufgegangen, zu der er erst ihm den vollen komischen Contrast bot, ihm so die sicher von Anfang an von ihm erstrebte Möglichkeit schaffend, den Grundgedanken seines Werkes noch lebendiger zu veranschaulichen.

Dann Percy. Wie Falstaff, so ist auch Percy, wie er in unserem Stück dasteht, ganz seine eigene freie Schöpfung. Allerdings tritt uns schon bei Holinsheb seine jähe Heftigkeit entgegen, gleich bei seinem ersten Auftreten läßt ihn der Chronist, wie oben schon bemerkt, auf die Weigerung des Königs, Mortimer aus seiner Gefangenschaft bei Glendower loszukaufen, in den heftigsten Zorn gerathen; ein Mal aber ist dieser Zug bei ihm keineswegs charakteristisch für Percy, insofern sowohl sein Vater wie sein Oheim sich hier ebenfalls von ihrer Leidenschaft hinreißen lassen, und dann hat ja Shakespeare gerade diesen Zug ausgeschieden, er zeigt uns Percy dem König gegenüber als durchaus maßvoll, selbst da noch, wo dieser Mortimer schon als Abtrünnigen und Feigling „verleumbet“ hat. Ja, sogar den Namen „Heißsporn“, der ihm offenbar die Anregung zu diesem, in seiner Art ebenfalls einzigen Charakterbild gegeben hat,¹⁾ erklärt Holinsheb in einer Weise, die den Jähzorn und die glühende, ja, vulkanische Natur Percy's überhaupt ganz außerhalb stehen läßt; er leitet ihn ab von „seinem häufigen Spornen“,²⁾ d. h. von seiner rastlosen Thätigkeit, wenn es eben galt, thätig zu sein. — Wo aber tritt uns nun bei Percy auch

¹⁾ Vgl. die Aeußerung Worcester's Act 5, 2: „Sitzig Blut entschuldigt ihn und Jugend und ein als Borrecht beigelegter Name, ein schwindeltöpf'ger Heißsporn jähen Muths.“

²⁾ Harry Percy was surnamed for his often pricking Henry Hotspur as one that seldom times rested, if there were any service to be done abroad.

nur eine Spur jener schöpferischen Macht des Wortes entgegen, die doch das Thema unseres Dramas bildet? Man fasse ein Mal Shakespeare's hier vorzugsweise bewunderungswürdige Darstellung näher in's Auge, insbesondere die seines Jähzorns und seiner glühenden Ehrbegierde. Welche Rolle spielt auch hier wieder das Wort! Aber freilich — nicht Percy beherrscht das Wort, sondern das Wort beherrscht ihn, es übt an ihm seine schöpferische Macht und diese Macht — hier ist es die des Rausches. In der That berauscht sich Percy in seinen eigenen Worten, sowohl wenn der Jähzorn — „wie? was? Berauscht von Zorn?“ ruft ihm sein Vater zu — seine vulkanische Natur in die wildeste Gährung bringt, wo er dann, wie wieder sein eigener Vater sagt, „sein Ohr nur seiner eigenen Zunge zügelt“, als auch in dem über sein ganzes ferneres Leben entscheidenden Augenblick, in dem er sich seiner Heldennatur zum ersten Mal voll bewußt wird und nun in eine förmliche Verzüdung geräth. „Er sieht eine Welt von Bildern,“ sagt sein Oheim Worcester, und auch sein Vater meint, „die Vorstellung einer großen That reiße ihn über die Schranken der Geduld hinaus“. In dieser Verzüdung nun meint er seine eigentliche Bestimmung zu erkennen, er hält sich für berufen, „alle Würden der Ehre“, die er bis dahin mit dem „undankbaren“ König theilte, „allein zu tragen ohne Nebenbuhler“, und ruft ein „Pfui!“ aus über diese „erbärmliche“¹⁾ Genossenschaft. Hier ganz besonders, in dieser rauschartigen Verzüdung, in die ihn seine eigenen extravaganten, die kühnsten Bilder häufenden Reden hineintreiben, tritt es klar zu Tage, wie tief auch sein geistiges Leben durch die schöpferische Macht des Wortes bedingt ist. Ihn hat es in der That gleichsam neu geschaffen.

¹⁾ Im Original: out upon this half-faced fellowship! — eine Stelle, die den englischen sowohl wie den deutschen Erklärern viel Kopfzerbrechen gemacht hat, ohne daß sie einen erträglichen Sinn herausgebracht haben. Alexander Schmidt läßt die sachliche Schwierigkeit ganz aus den Augen, er giebt für half-faced: wretched-looking. Delius erklärt: Percy verwünsche eine so kümmerlich aussehende,

Was anders aber vergegenwärtigt uns der Dichter in dieser Macht, die das aus seinem tiefsten Innern sich losringende Wort über ihn übt, als die Macht des göttlichen Gehalts seiner Persönlichkeit, der in Gestalt des Wortes in ihm wirkt und ihn dann durch dieses, nachdem es ihn zum Bewußtsein über sich geweckt hat, in der That von innen heraus umschafft? Derselbe göttliche Gehalt seiner Persönlichkeit macht ihn dann auch zum Repräsentanten der Wahrhaftigkeit in unserem Stücke; er macht es ihm unmöglich, nicht nur selbst, soweit sein Bewußtsein reicht, ein unwahres Wort über die Zunge zu bringen, sondern auch zu dem unwahren Wort eines Anderen, ja, selbst zu bloßen Renommistereien oder Aufschneidereien auch nur zu schweigen, auch da, wo sein eigenes Interesse Schweigen von ihm forderte. So Glendower gegenüber, mit dem er doch eben im Begriff steht, ein Bündniß abzuschließen. Auch Glendower hat Shafespeare als Repräsentanten der Schöpferkraft des Wortes hingestellt; er ist es bei ihm sogar nach zwei Seiten hin, als Minnesänger, der „der Zunge reiche Zier geliehet“ hat“ und als Zauberer, dessen Wort selbst den Teufel rufen und bannen kann. Percy aber, den er damit, bezeichnend für

schwachmüthige Genossenschaft, wie der vorsichtige Worcester sie ihm vorzuschlagen scheint. Diese Erklärung erlebte sich sofort, wenn man bedenkt, daß einerseits Worcester bis hierher noch keinerlei „Genossenschaft“ auch nur andeutungsweise vorgeschlagen hat, andererseits aber Percy die Genossenschaft, die ihm dieser später vorschlägt, mit Freuden begrüßt. — Meine Erklärung im Text rechtfertigt sich nicht nur sprachlich durch die auch sonst häufige (vgl. König Johann 1, 1) Anspielung auf Münzen mit dem Bilde des regierenden Königs im Profil, die half-faced hießen und schlechter waren, als die mit dem full-faced Bilde: sie rechtfertigt sich auch sachlich, insofern ja Percy bis dahin „alle Würden der Ehre“, die er allein tragen möchte, eben mit dem König hat theilen müssen, und daß die Bezeichnung half-faced in seinem Munde bei seiner jetzigen Stimmung gegen diesen eine allgemein sprechende und lebendige ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Daß aber das richtige Verständniß gerade dieser Stelle für den ganzen tragischen Entwicklungsgang Percy's von höchster Wichtigkeit ist, habe ich oben gezeigt.

ihn selber — in Gegensatz zu Holinshed — über den Aberglauben seiner Zeit und seiner Umgebung hinaushebt —, Percy sieht in ihm nichts Besseres als einen Schwindler oder doch leeren Renommisten, und soviel nun auch für ihn auf dem Spiele steht, er gewinnt es nicht über sich, an sich zu halten; das mißbilligende Wort tritt ihm in rücksichtsloser Wahrhaftigkeit auf die Zunge, ja, hier leiht ihm Shakespeare fogar alle Zeichen innerer Bewegung, wenn er ihn wie mahnend zwei Mal nach einander Glendower zurufen läßt: „O lebenslang sprech wahr und lacht des Teufels!“

Wie in Falstaff also, so ist auch in Percy das Wort Fleisch geworden. Beide sind in der That nicht nur aus dem Thema herausgestaltet; sie repräsentiren auch beide die Grundanschauung unseres Dramas, Jeder freilich selbstverständlich innerhalb der Grenzen seiner Individualität. Sie sind zu jenen diametralen Gegensätzen geworden, weil Jeder von ihnen je einen der beiden in dieser Grundanschauung selbst liegenden Gegensätze in sich darstellt. Ist Falstaff gleichsam die personifizierte Schöpferkraft des Wortes, so Percy dagegen das Geschöpf desselben; repräsentirt es jener, insofern es Geist, Bewußtsein, Freiheit, so dieser, insofern es Natur, dunkler Drang, innere Gebundenheit ist; jener stellt die ideale Form, dieser den realen Gehalt des Wortes in sich dar. Vollberechtigter Repräsentant der Fleischwerdung des Wortes ist also weder der Eine noch der Andere. Von Falstaff versteht sich das von selbst. Ist doch seine Geistesfreiheit schließlich Nichts als leerer Schein! Da er den ganzen göttlichen Gehalt des Geistes, der ihr allein Halt zu geben vermag, in sich ausgelöscht hat, so fällt er immer wieder in die Unfreiheit zurück. Er repräsentirt die Fleischwerdung des Wortes eben nur im humoristischen Sinne; in Wahrheit ist er ihr gerades Gegentheil, man darf ihn eben nicht „beim Worte nehmen“. Aber verhält es sich mit seinem Gegenfüßler Percy anders? Hat man ein Recht, ihn, dem sein eigener Vater, als er Zeuge wird, wie seine Zunge „toll wie eine Wespe“ schwärmt, voll innerer Erregung „Weiber-

art“ vorwirft, — mit Gervinus das Urbild aller echten und ganzen Männlichkeit zu nennen? Wie grell beleuchtet Shakespeare nicht nur seine Unfähigkeit, sich selbst zu beherrschen, sondern seine geistige Befangenheit überhaupt, sein Unvermögen sich über die Schranken seiner Individualität zu erheben und einen freien geistigen Standpunkt zu gewinnen! Selbst seine Wahrhaftigkeit wird in seiner Darstellung in den Urtheilen, die er seinen eigenen nächsten Freunden, Worcester und Mortimer, über sie in den Mund legt, zur Rücksichts- und Lieblosigkeit; sie schlägt sogar in ihr Gegentheil um. Es ist, als ob man Goethe's Wort läse, daß wahr ist, „wer überall das Gute zu finden und zu schätzen weiß“, wenn man Mortimer ihm gegenüber die vor- trefflichen Eigenschaften Glendower's geltend machen hört. Der schöne Zug, dem Shakespeare seinem Thema abgewinnt: sich des Wortes zu bedienen, um Andern, auch seinen Gegnern, Anerkennung zu zollen, ja, sie zu verherrlichen, ein Zug, den er besonders dem Prinzen Heinrich, aber auch dem König leiht — er ist Percy, außer seinem Kampfgenossen Douglas gegenüber, fremd. Wie er selbst in Glendower das Gute nicht sieht, weil ihm dessen Persönlichkeit widerstrebt, so malt er den König und auch den Prinzen stets in den schwärzesten Farben und dann weiß er seinen Worten sogar eine bewunderungswürdige plastische Kraft zu geben. Dazu das furchtbar grelle Licht, das Shakespeare auf seinen Starrsinn wirft, der ihm und, wie es ja scheint, auch Gervinus zur „echten und ganzen Männlichkeit“ gehört! Der Vertrag mit Glendower, der die Zerreißung der nationalen Einheit seines Volkes zum Ziel hat — ihm ist er ein „Handel“, und „wo's auf Handel ankommt“, sagte er, „merkt Ihr wohl, da zank' ich um das Neuntel eines Haars“. Man braucht sich nur des begeistertsten Ergusses über die Herrlichkeit seines Englands zu erinnern, den der Dichter im ersten Theil des Cyclus dem sterbenden Gent in den Mund legt, und man wird nicht zweifeln, daß er einen Helden wie Percy, so gewaltig er ihn hinstellt, unmöglich zum vollgültigen Repräsentanten der großen sittlichen Idee des Stückes hat erheben wollen.

Darf man Falstaff nicht beim Worte nehmen, so kann er kein auch noch so unvernünftiges Wort, das er einmal gesprochen, zurücknehmen. So hier und so dann bei Shrewsbury, wo er an der Schlacht festhält, obgleich sich die Lage vollständig verändert hat. Kurz, Percy bleibt, was er von Anfang an war, der Slave seiner übermächtigen Natur; wie Falstaff, so erweist auch er sich schließlich als das gerade Gegentheil der Fleischwerdung des Wortes, dieses natürlich in seinem hier in Frage stehenden Sinn als Ausdruck und Träger des idealen Menschengeistes aufgefaßt.

Ich komme zum König und zum Prinzen Heinrich. Als die beiden Haupthelden dieses zweiten Theil des Cyclus, sind sie auch die Hauptträger des Themas desselben. In ihnen durchdringen sich die beiden in Falstaff und Percy gesondert auftretenden Gegensätze; Geist und Natur, Freiheit und Gebundenheit, Bewußtsein und dunkler Drang sind in ihnen verschmolzen, und so werden sie nun Beide bei aller inneren Verschiedenheit, die sich auch bei ihnen zum schärfsten Gegensatz zugespitzt, zu persönlichen Repräsentanten des idealen Menschengeistes; der König in erster Linie durch die Macht des göttlichen Gehalts seiner Persönlichkeit, dann aber auch durch das immer klarer in ihm zum Durchbruch gelangende Bewußtsein, mit dem er die Forderungen, die dieser an ihn stellt, erfährt, und sich denselben unterordnet; der Prinz durch das ihn von Anfang an erfüllende ideale Selbstbewußtsein, mit dem er sich dem Leben gegenüberstellt und in das er dann mehr und mehr auch den idealen Gehalt seines Wesens, aus dem er es, ihm selbst zunächst noch unbewußt, schöpft, aufnimmt, um ihn nun in seiner Persönlichkeit ebenso wie in seinem Handeln auszuprägen. Obwohl also jeder von ihnen zunächst ebenso einen der beiden in dem Thema selbst gesetzten Gegensätze in sich darstellt, werden beide doch zu vollgültigen Repräsentanten desselben — was aber heißt das Anderes, als: in ihnen steht die Fleischwerdung des Wortes — natürlich wieder des hier das Thema bildenden Wortes — schließlich in voller Verwirklichung vor uns.

Ich beginne mit dem König. Wie sehr dieser zunächst,

ähnlich wie Percy, unter der Macht seiner Natur, unter der Herrschaft des in ihm wirkenden dunklen Dranges steht, dafür zeugt, daß er es ist, der den Bruch mit seinen bisherigen Freunden herbeiführt und damit dann einen neuen Bürgerkrieg entfesselt; denn daß er sich seinen Freunden innerlich keineswegs entfremdet hat, vielmehr immer noch warm für sie empfindet, ferner daß er persönlich sehnlichst wünschte, den längst beschlossenen Kreuzzug auszuführen, vor einem Bürgerkrieg aber den tiefsten Abscheu hegt, haben wir gesehen. Wenn er sich also in seinem Handeln in so directen Widerspruch zu seinen eigenen Empfindungen setzt, so kann es nur eine über sein Wollen hinausliegende Macht sein, die ihn dazu treibt, und diese Macht ist eben der dunkle Drang in ihm, der von ihm fordert, ganz zu sein, was er ist, der es ihm unmöglich macht, König zu sein nur dem Namen, nicht auch dem Wesen nach. Seine Herrschernatur ist es, die sich in diesem Drang ankündigt, sie zwingt ihn, jede andere Rücksicht bei Seite zu schieben, um seiner Krone die erste und Grundbedingung ihrer Bedeutung als Symbol der Herrscherstellung zu erringen, die volle äußere Unabhängigkeit, und soweit diese auch das Wesen der königlichen Würde ausmacht, soweit steht er ja dann am Schlusse unseres Stückes in der That schon als das Fleisch gewordene Wort da, er ist innerhalb dieser Beschränkung zum König im vollen Sinne des Wortes geworden. Aber er hat nun auch in eben diesem Kampfe schon bewiesen, daß er es auch in einem noch ganz anderen und tieferen Sinn geworden ist — durch das wahrhaft Königliche nämlich, das seiner ganzen Eigenart zu Grunde liegt und sich in seinem Empfinden und Denken ebenso wie in seinem Handeln ausdrückt. Einen nach dieser Seite hin für ihn besonders bezeichnenden Zug seiner Persönlichkeit, den der Dichter auch seinem Sohn geliebt hat, habe ich schon erwähnt. Es ist dies seine hohe Freiheit von sich selber, die ihn davor bewahrt, sich durch irgend welche persönliche Empfindung die Klarheit seines Urtheils selbst über seine Gegner trüben zu lassen, ja, es ihm möglich macht, gerade ihnen

die rückhaltloseste Anerkennung zu zollen. Seinem Sohne gegenüber läßt sich der König durch Einflüsterungen und Zuträgereien seiner Umgebung die Klarheit seines Blickes trüben, Percy dagegen, der gegen ihn in Waffen steht, und eben jetzt die Grundfesten seines Throns erzittern macht — ihn preist er selbst über die Gebühr, ja, er verherrlicht ihn förmlich.

Wie echt königlich dieser Zug seines Charakters ist, braucht ja nicht erst gesagt zu werden, er erhebt ihn über die Parteien und befähigt ihn, die gemeinsame Sache Aller, den Staat, in sich zu vertreten, er giebt ihm die innere Berechtigung zur Krone. Und wie bewährt er dann diese Gesinnung noch, als sich die beiden Heere schon kampfbereit gegenüberstehen, durch sein „gütiges“ Erbieten, — kein anderer als Worcester nennt es so — „obwohl unendlich viel Erwägungen dagegen sind“, den Streit durch einen Einzelkampf zwischen seinem Sohn und Percy zu entscheiden, ein Erbieten, dem er dann noch das Versprechen der vollsten Amnestie hinzufügt! Noch einen in diesem gütigen Erbieten sich ankündigen Zug seines Charakters, der wieder Zeugniß für seine innere Berechtigung zur Krone, also dafür ablegt, daß er am Schluß unseres Dramas in Wahrheit König in vollem Sinn des Wortes geworden ist, habe ich hervorzuheben, seine Liebe zu seinem Volke. Eben jenes Erbieten giebt ihm ein Recht, Glauben zu fordern, wenn er Worcester zuruft:

Wir lieben unser Volk, wir lieben selbst
 Die, so mißleitet, Eurem Better folgen,

und es beweist noch überdies, daß er es schon von Anfang an nicht deshalb zum Bruch mit Percy und den Seinen getrieben hat, weil er sie vernichten, sondern nur weil er sie in ihre Schranken als Unterthanen hineinzwingen wollte. Daß er sie dann doch vernichtet, dafür trägt Worcester die Verantwortung; die Nichtachtung der Heiligkeit des Wortes, deren dieser sich schuldig macht, indem er Percy das Anerbieten des Königs verheimlicht, führt nicht nur dessen tragischen Untergang herbei, sondern prägt auch dem Siege des Königs über ihn einen tragischen Charakter auf.

Daß die hier geschilderte Gefinnung sowohl wie die Handlungsweise König Heinrich's ihre Quelle, wenn auch in erster Linie in dem idealen Gehalt seiner Persönlichkeit, dann doch auch in seinem idealen Selbstbewußtsein hat, das sich ja nothwendig an diesem entzünden mußte, braucht nicht erst gesagt zu werden. In ihm haben sich eben jene beiden Gegensätze, Natur und Geist, dunkler Drang und klares Bewußtsein, zur Einheit verschmolzen. Und nun fasse man noch seine Meisterschaft in der Kunst der Handhabung des Worts in's Auge. Ich habe sie oben bereits geschildert und verweile hier nur noch einen Augenblick bei jener in seinem Munde fürchtbar grellen und sich sofort selbst als solche kennzeichnenden Lüge, mit der er am Schluß des Stückes den Seinigen den Sieg über seine ehemaligen Freunde verkündigt: „So fand Rebellion stets ihre Strafe!“ Es ist eine Lüge, die sich an rücksichtsloser Nichtachtung der Heiligkeit des Wortes der Falstaff's von seinem eine Stunde langen Kampf mit Percy würdig an die Seite stellt. Bedenkt man aber, daß sie ihm nur durch das Streben eingegeben ist, seine Ufurpation zu verdecken, daß also das Bewußtsein dieser letzteren fortwährend in ihm lebendig ist, so bringt eben sie das Bild des großen politischen Schauspielers, den Shakespeare in ihm darstellen wollte, und damit auch das seiner Meisterschaft in der Kunst der Handhabung des Worts zum Abschluß; sie zeigt ihn uns als den voll bewußten und durch nichts zu beirrenden Beherrscher der schöpferischen Kraft des Wortes: nicht nur sich selbst schafft er durch seine Herrschaft über sie zum legitimen Herrscher um, es gelingt ihm auch durch sie die Welt um ihn herum nach seinem Willen neu zu gestalten. So steht er denn am Schluß des Stückes nicht mehr bloß als das Fleisch gewordene Wort König, sondern als das Fleisch gewordene Wort selber vor uns, er ist zum persönlichen Repräsentanten des großen Grundgedankens unseres Cycclus geworden, soweit derselbe sich auf dieser ersten Stufe der Wiedererhebung der Menschheit von ihrem Fall überhaupt in dem Einzelnen verkörpern konnte.

Dann Prinz Heinrich. Daß die ihn in erster Linie vorwärts treibende Macht sein ideales Selbstbewußtsein bildet, ist oben gesagt und wie lebendig tritt uns dasselbe gleich zu Anfang entgegen in dem Monolog am Schluß der zweiten Scene des ersten Act's! Wie sicher zeigt er sich hier, jeden Augenblick wieder er selbst sein zu können, wenn er das „wilde Treiben“ Falstaff's und der Seinen jetzt auch „auf ein Weilchen“ unterstütze! Und wie macht er es dann dies feste Selbstbewußtsein wahr, als die Botschaft seines Vaters von dem bevorstehenden Ausbruch der Rebellion und von der Zahl und Macht ihrer Theilnehmer an ihn gelangt ist! Da meint Falstaff, er müsse sich doch „entsetzlich“ fürchten, denn die Welt könne ihm nicht noch einmal drei solche Gegner auslesen. Er aber spielt nun nicht nur in der Komödie, die er noch dazu selbst veranlaßt hat, mit vollster Selbstvergeffenheit bis tief in den Morgen hinein mit, sondern er ist auch nur wenige Stunden später schon wieder fähig, vor seinem mit Recht auf ihn erzürnten Vater zu erscheinen und seine Sache vor ihm mit voller Sammlung und mit allen Zeichen eines ungebrochenen Selbstbewußtseins zu führen, mit Demuth, aber auch mit Würde. Gleichwohl würde man sehr irren, wenn man seinen Verkehr mit Falstaff nur auf politische Berechnung, nicht auch auf innern Trieb zurückführen wollte. Schon die eine Scene mit dem Kellner Franz, den er mit einem fast bis zum Kindlichen gehenden Behagen, so zu sagen, zwischen zwei Feuer, zwischen sich und Poins, d. h. zwischen seinen Pflichteifer und seine Pflicht bringt — schon diese Scene zeigt, daß er sich mit ganzer Seele in das „wilde Wesen“ einläßt, auch sehen wir ihn ja mit Falstaff an Witz und Laune förmlich wetteifern und an Uebermuth den greisen und manchmal doch melancholisch gestimmten Monsieur Gewissensbiß sogar überbieten. In der That ist es denn auch gerade der eigentliche Grundzug in der genialen Eigenart und dem tiefen, echt menschlichen Wesen dieses eigentlichen Helden — nicht unseres Theiles des Cyclus, wohl aber des Cyclus selbst, auf den dies sein anscheinend leichtfertiges Treiben als auf seine Quelle zurückweist.

Der Prinz ist vor Allem keine einseitige, beschränkte, sondern eine allseitige, umfassende Natur, der „nichts Menschliches fremd“ ist und ebenso licht und frei, wie umfassend. Sein Gefühl für Ehre und echtes Heldenthum ist nicht minder lebhaft und feurig, wie das Percy's, und daß er diesem an Muth und Heldenkraft nicht nachsteht, das beweist er, indem er ihn besiegt. Aber so wenig er je, wie Percy, der Leidenschaft zur Beute wird, ebenso wenig auch dem Drang nach Ehre und Ruhm; ihn beherrscht überhaupt kein Pathos, keine Leidenschaft, er schwebt stets frei über sich selbst. Und eben diese Geistesfreiheit, die sein eigentliches Wesen ausmacht — sie fesselt ihn an Falstaff, an diesen seiner ganzen Persönlichkeit und seinem sittlichen Wesen nach Unfreiesten der Menschen, der aber dennoch durch seinen Humor und Witz stets als der Freieste dasteht. Läßt es sich doch fast Schritt für Schritt verfolgen, wie er in seinem Verkehr mit ihm planmäßig und immer wieder darauf hinarbeitet, natürlich zu dem Zweck, sich den Genuß der nie versagenden Selbstbefreiung des alten Sünders zu verschaffen, ihn in Lagen zu bringen, die menschlichem Ermessen nach ihn außer Fassung bringen müssen, aus denen er aber trotz Allem immer wieder als Sieger hervorgeht.

Nimmt man dazu nun noch einerseits den tiefen ethischen Gehalt seiner Persönlichkeit, in dem sein ideales Selbstbewußtsein wurzelt und mit dem er dieses so vollständig durchdrungen hat, daß auch in ihm Geist und Natur, Freiheit und innere Gebundenheit zu einer festgeschlossenen Einheit verschmolzen erscheinen, andererseits seine Meisterschaft nicht nur in der geschickten Handhabung des Worts, durch die er ja in der That zum ebenbürtigen Rivalen selbst eines Falstaff wird, sondern auch in der höchsten Form dieser Kunst, der Beredsamkeit, deren Duell bei ihm eben in dem idealen Gehalt seiner Persönlichkeit liegt, so wird man zugeben, daß auch er das volle Recht hat, als Repräsentant des Grundgedankens unseres Cyclus, der Fleischwerdung des Worts, zu gelten. Er ist der einzige von allen Charakteren unseres Stücks, dem der Dichter Beredsamkeit im eigentlichen und zugleich höchsten

Sinn des Worts geliehet hat, die Beredsamkeit des Herzens nämlich, die aber nicht nur dessen ganze Wärme in sich aufgenommen hat, sondern in der sich auch die höchste Klarheit des Geistes und mit dieser ein ebenso sicheres, weil völlig unbefangenes, wie bescheidenes Selbstbewußtsein ausprägt. Wenn es ihm — Act 3, 2 — gelingt, das tief gewurzelte und anscheinend so wohl begründete Mißtrauen seines königlichen Vaters gegen ihn so vollständig auszulöschen, daß dieser am Schluß seiner Rede ausruft: „Das tödtet Hunderttausende Rebellen“, ja, ihm sogar „Befehl und Vollmacht“ in dem Krieg verheißt, so liegt darin schon ein Beweis, daß Shakespeare ihm in der That die allerhöchste Beredsamkeit beilegen wollte. Er spricht es aber weiterhin auch noch fast ausdrücklich selber aus — da, wo er Vernon — Act 5, 2 — den Eindruck schildern läßt, den die Rede, mit der der Prinz bei den Verhandlungen zwischen den Abgesandten der Rebellen und dem König seine Herausforderung Percy's begründet, auf ihn gemacht hat. Läßt er hier doch Vernon allein aus dieser Rede den Schluß ziehen, daß, wenn der Prinz „dem Reide dieses Tags entgehe, England nie so süße Hoffnung besessen habe.“ Wie der König also, so steht auch Prinz Heinrich am Schlusse unfres Dramas als das Fleisch gewordene Wort vor uns.

Und nun werfe man noch einen Blick auf des Dichters Darstellung dieser beiden Charaktere, es tritt uns hier noch ein besonders interessanter Zug entgegen. Bei dem Gegensatz, in den er Vater und Sohn durch die Eigenart, die er ihnen geliehet hat, zu einander stellt, verweile ich nicht, da er ja schon durch sich selbst deutlich genug heraustritt — wie aber hat er es nun verstanden, uns die Uebereinstimmung der Beiden in ihrer Lebensanschauung und damit die Verwandtschaft ihrer Naturen anschaulich zu machen! Nur der Weg, den Beide einschlagen, um ihr Ziel zu erreichen, ist verschieden, nicht ihre Auffassung weder der öffentlichen Meinung, durch deren Gunst sie es erreichen wollen, noch der Stellung, die sie sich ihr gegenüber zu geben haben. Sie sind sich vor Allem Beide klar darüber, daß sie

bestrebt sein müssen, in strahlendem Glanze vor ihr dazustehen, und da steht nun Weiden auch dasselbe Symbol dieses Glanzes, das andere Gestirne verdunkelnde, allein leuchtende Tagesgestirn vor Augen: der König führt den Sturz Richard's II. darauf zurück, daß die Augen seiner Unterthanen für ihn „kein außerordentlich Bewundern, wie's sonnengleiche Majestät umgibt“, mehr kannten; Prinz Heinrich „thut es der Sonne nach, die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt, zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt“ u. s. w. Auch diese, Weiden gemeinsame hohe Auffassung giebt ihnen noch ein Recht, als persönliche Repräsentanten der Fleischwerdung des Wortes in dem Sinne unseres Stücks zu gelten.

Wie am Schluß König Richard's II., so habe ich auch hier noch einzige Einzelheiten nachzutragen, in denen sich das Streben des Dichters, sein Thema möglichst zu erschöpfen, kundgiebt. Auf die Scene zwischen Prinz Heinrich und dem Unterkellner Franz, der in seinem ganzen Leben kein anderes Englisch gesprochen hat, als „8 Schillinge und 6 Pfennige“ und: „Ihr seid willkommen“ mit dem gellenden Zusatz: „Gleich, Herr, gleich!“ habe ich schon hingewiesen; hier ist es, wo der Dichter dem Prinzen jenen Ausspruch in den Mund legt, in dem uns seine eigene Auffassung der Bedeutung des Wortes für den Menschen entgegentritt, daß derselbe nur soweit Anspruch auf die Würde eines geistigen Wesens habe, als er die Sprache, also das Wort, beherrscht: „Daß so ein Gesell weniger Worte haben kann, als ein Papagei, und doch eines Weibes Sohn ist!“ Auch durch die Schilderung des seltsamen Kauderwälsch, in dem die Küfer, mit denen der Prinz „Brüderschaft“ gemacht hat, ihren Witz ausgeprägt haben, blickt dieselbe Auffassung durch: die Herrschaft über die Sprache erscheint hier als der Gradmesser des Geistes und der Bildung des Menschen. — Dann ähnlich wie in der Verschwörungsscene in Richard II., die verhängnisvolle Bedeutung des Wortes als Ausdruck der Gefinnung oder Willensmeinung des Sprechenden, hier aber, insofern es dieselbe verständlich oder mißverständlich ausdrückt.

Glendower hat „Nein!“ gesagt zu der Forderung Percy's, den Lauf des Trent zu seinen Gunsten zu ändern, und Percy entgegnet ihm: „So macht, daß ich Euch nicht versteh'; spricht Wälsch!“ Nichts Geringeres als der Abschluß des Bündnisses zwischen den Beiden hängt hier an dem Verständniß des Worts. — Percy selbst wieder hat nach dem Bericht des Abgesandten des Königs diesem die Auslieferung der Gefangenen verweigert; auf diesen Bericht hin bereitet ihm der König den ungnädigen Empfang, der dann zum Bruch zwischen ihnen führt, und nun zeigt es sich, daß er nur in dem Verdruß über „die vielen Feiertags- und Fräuleinsworte“ des, „wie ein Modeträger bebalsamten“ Abgesandten desselben seine Forderung, er weiß selbst nicht recht, wie, immerhin also mißverständlich, ganz gewiß aber nicht geradezu ablehnend beantwortet hat. Hier tritt, wie man sieht, noch ein neues Moment hinzu, nämlich die Bedeutung, die die Persönlichkeit des Redenden dem Worte giebt. Sie kehrt noch mehrfach wieder, so insbesondere in der Liebes-scene zwischen Mortimer und seiner ihm eben erst vermählten wallisichen Gattin, die wieder ein Mal deutlich zeigt, wie, unbekümmert um die wohlfeilen Rümelin'schen „Theatereffecte“, Shafespeare einzig und allein bestrebt ist, seine künstlerischen Intentionen voll auszuprägen. Er hat diese, ähnlich wie die Abschiedsscene zwischen Bolingbroke und seinem Vater, dramatisch eher störende als wirksame Scene mitten in die große Haupt- und Staatsaction eingeschoben, um eine Variation auf das Thema einzuführen: noch ein Mal tritt dieses hier als das Wort in seinem musikalischen Sinn auf und da ist es denn selbstverständlich die Empfindung der beiden Liebenden, die demselben seine Bedeutung giebt. Wie viel haben sich Liebende nicht mitzutheilen! Mortimer aber und seiner jungen Gattin fehlt das eigentliche Mittel der Verständigung der Menschen unter einander, das Wort, denn weder spricht er Wallisich, noch sie Englisch. Allein sie verstehen sich doch; reden doch, wie alle andern stummen Aeußerungsweisen des menschlichen Innern, auch die Thränen! und Mortimer versteht „das holde Wälsch“,

das seine Gattin „aus den schwellenden Himmeln ihrer Augen“
 trömt, eben ihre Thränen, nur allzu gut; schämte er sich nicht,
 er würde ihr in derselben „Sprache“ Antwort geben, und dasselbe
 gilt von ihrem Blick und ihrem Ruß. Dazu dann noch das
 Wort selbst in ihrem Munde: mag es ihm auch zunächst
 barbarisch genug geklungen haben — er „will doch nicht ruhen“,
 bis er ihre Sprache gelernt hat, „denn“, sagt er,

Deine Zunge

Macht Wälsch so süß, wie hoher Lieder Weisen,

Die eine schöne Königin entzündend

Zu ihrer Laut' in Sommerlauben singt.

Auch als Vermittler künstlerischer Wirkungen, also als
 Träger des Schönen, erscheint hier das Wort und in diesem
 Sinne stellt nun Shakespeare Glendower als einen Meister
 des Wortes hin, er erhebt ihn, wie oben schon erwähnt worden
 ist, zum Minnefänger, der, am englischen Hof erzogen,

in seiner Jugend zu der Harfe

Manch englisch Liedlein lieblich fein geleßt

Und so der Zunge reiche Bier geliehet —

zum Schrecken Percy's, für dessen Charakter so auch noch ein neuer
 Zug gewonnen wird: er wäre, sagte er „ein Ritzlein lieber und
 schrie Miau, als einer von den Vers-Balladenkrämern“; denn er
 haßt nichts so sehr, wie „gezierte Poesie“ und natürlich ist ihm
 alle Poesie „geziert“. Auch fordert er ja von seinem Rätzchen,
 sie solle, wenn sie etwas fest versichern wolle, den Mund hübsch
 voll nehmen von derben Schwüren, so zieme es sich für eine Lady;
 „gewiß und wahrhaftig“, „so wahr ich lebe“ und dergl. klingt
 ihm viel zu sehr nach einer Konditorfrau oder einem sonstigen Bürger-
 weib, auch einem männlichen, einem Philister im Sonntagsstaat.

Noch eine Bedeutung des Wortes, auf die ich hier zum
 Schluß noch hinweisen will, tritt uns in der vorausliegenden
 Scene zwischen ihm und seiner Gattin entgegen; das nicht
 ausgesprochene Wort als Bürgschaft für die Wahrung eines
 Geheimnisses. Anders als Brutus in des Dichters Julius
 Caesar, beharrt Percy dabei, seiner Gattin trotz ihrer flehent-
 lichen Bitten nicht anzuvertrauen, welsch „schwer Geschäft“ er in

Händen hat, und zwar bleibt er dabei, obgleich er weiß, daß kein Weib „besser ist an Verschwiegenheit“ als sie; allein sie ist ein — Weib und da giebt ihm nur das eine Sicherheit, daß sie „nicht sagen wird, was sie selbst nicht weiß.“

Heinrich IV. 2. Theil.

Daß Shakespeare in diesem Theil des Cyclus den Proceß der Wiedererhebung der Menschheit von ihrem Falle bis zum Verzicht der Einzelnen auf die Willkür und damit bis zum Durchbruch des sittlichen Ernstes in ihnen fortführt, durch den sie dann zur Freiheit von sich selbst und zur, wenn auch bedingten Herrschaft über Welt und Schicksal gelangen, haben wir gesehen. Darin liegt nun auch schon ausgesprochen, welche Gestalt das den ganzen Cyclus beherrschende Thema hier annimmt: es ernst nehmen mit dem Worte und zwar nicht nur da, wo es uns dient, unserem eigenen Innern Ausdruck verleihen, unseren Ansichten, unserer Willensmeinung, unseren Entschließungen u. s. w., sondern auch da, wo es von außen an uns herantritt in Mittheilungen über Vorkommnisse in der Welt um uns herum, in Rathschlägen oder Warnungen und Mahnungen Anderer, in Versicherungen ihrer Gesinnung für uns, Versprechungen u. s. w. Dann aber auch — und das ist noch besonders wichtig — da, wo es, nur für unser geistiges Ohr vernehmbar, durch die Stimme unseres Gewissens oder unserer Vernunft, oder durch die Bezeichnung, den Namen unserer Lebensstellung zu uns spricht, der auch die Pflichten, die diese uns auferlegt, schon in sich ausprägt, oder endlich durch unsere eigenen ebenso wie die Erlebnisse und Schicksale Anderer, durch die Stimme Gottes selber also, sich uns in dem Walten der Nothwendigkeit im Leben, in dem diese ihren Ursprung haben, verkündigt. So lautet hier das Thema und in dieser Gestalt geht es nun auch hier wieder durch das Stück hindurch, und wieder entwickelt der Dichter die Handlung wie die Charaktere desselben aus ihm heraus und entfaltet eine Fülle zum Theil tief poetischer Variationen auf dasselbe.

Höchst bezeichnend für diese Gestalt des Themas ist schon, daß das Gerücht als personificirter Prolog das Stück eröffnet und zwar eröffnet mit der in dessen Munde allerdings höchst überflüssigen Mahnung an die Zuhörer, „die Ohren aufzutun.“ Hier bedurfte es der Mahnung nicht, „denn wer“, so sagt es selber, „verstopfte wohl des Hörens Thor, wenn laut Frau Jema spricht“. Es tritt auf in einem ringsum mit Zungen bemalten Kleide und es sagt von sich selbst, daß auf allen seinen Zungen allezeit Verläumdungen reiten, die es in jeder Sprache vorbringt, „der Menschen Ohr mit falscher Zeitung stopfend“. Noch deutlicher charakterisirt es sich dann als „eine Pfeife, die Argwohn, Eifersucht, Vermuthung bläst, und von so leichtem Griff, daß selbst das plumpe Ungeheuer mit ungezählten Köpfen, die stets in sich uneinige und schwankte Menge, auf ihr spielen kann“. Man sieht, hier ist das Thema sofort vernehmlich angeschlagen, verständlich genug tönt es an unser Ohr von der Leichtfertigkeit, mit der die Menschen das Wort brauchen, nachplappernd, was ihnen vorgesprochen ist, und das Gehörte gedanken- und kritiklos weitertragend, ja bloße Vermuthungen als Thatsachen ausposaunend. Und wie schwachen sie erst nach, was ihren Wünschen zusagt, wie hartnäckig halten sie daran fest, daß eben das auch wahr sei! Lord Bardolph, der sich, allerdings von einem Mann, „von Bildung und gutem Namen“, doch aber nur nach Hörensagen, von einem großen Siege Percy's hat erzählen lassen, erklärt in der Eingangscene den offenbar auf der Flucht begriffenen Edelmann, von dem Northumberland's Diener, Travers, die Nachricht von der Niederlage und dem Tode Percy's erfahren hat, unbedenklich für einen Vagabunden und setzt seine Baronie, ja, seine Ehre zum Pfande, daß „Percy Herr des Tages“ sei.

Eine andere Wendung nimmt das Thema mit dem Eintritt Morton's. Wie prächtig veranschaulicht Shakespeare Morton's Liebe zu seinem Herrn an dem Kampf, den es ihm kostet, das Wort vom Tode Percy's über die Lippen zu bringen! Wie schwer ihm schon dieser Gang zu ihm geworden ist, dafür zeugt, daß noch ehe er gesprochen, „dieses Mannes Stirn wie ein

Titelblatt¹⁾ Northumberland, die tragische Beschaffenheit seiner Geschichte verkündigt, daß „sein Zittern und die Blässe seiner Wangen ihm besser als seine Zunge seine Botschaft sagen.“ Es scheint ihm, meint Northumberland, „Graus oder Sünde, was doch wahr ist, auszusprechen“, er muß ihn förmlich erst zum Reden überreden:

Die Zunge frevelt nicht, die todt ihn nennt,
Der sündigt, der vom Todten Uebles spricht.

Und wie der Dichter hier das bloße Aeußere eines Menschen „besser als seine Zunge“ sagen läßt, was in ihm vorgeht, so leiht er dann gleich darauf selbst dem Argwohn und der schlimmen Ahnung eine Zunge, die „dem, der, was er wissen möchte, fürchtet, durch Instinct aus Anderer Augen schon verkündet, daß wahr sei, was er fürchtet“. Und dazu nehme man noch — es ist in der That, als ob er sich gedrungen gefühlt hätte, gleich hier zu Anfang dieses neuen Theils des Cyclus es so bestimmt wie möglich auszusprechen, daß er sein altes Thema wieder aufgenommen habe — die schöne Stelle am Schluß der Rede Northumberlands, die wie eine jener direct an die Musik mahnenden Variationen in Richard II. und in dem vorigen Stück berührt:

Und doch: der erste Bote unwillkommner Zeitung
Verliert nur durch sein Amt, und seine Zunge
Klingt stets nachher wie jene dumpfe Glocke,
Die einst dem abgeschiednen Freund geläutet.

Aber auch der große Grundgedanke des Stückes klingt hier schon an. Als Lord Bardolph nicht sowohl, weil er noch zweifelte, als weil er selbst „in den Verlust verstrickt“ ist und den Schmerz Northumberland's sieht, diesem zuruft: „Ich kann's nicht glauben, Euer Sohn sei todt,“ da erwidert ihm Morton:

Mich schmerzt, daß ich Euch zwingen soll zu glauben,
Was, wollte Gott! ich hätt' es nie gesehen!

Dieses „zwingen zu glauben“, indem man Thatfachen für sich reden läßt, kehrt weiterhin noch vielfach wieder und man erkennt leicht, in wie inniger Beziehung es zu der Grund-

¹⁾ Zu Shakespeare's Zeit war das Titelblatt von Trauergedichten, wie auch alle leeren Seiten, schwarz.

anschauung des Dichters ebenso wie zu dem Thema steht: es spricht die Unhaltbarkeit jedes subjectiven Widerspruchs gegen die thatsächlichen Entscheidungen der Wirklichkeit aus und so liegt denn darin selbstverständlich auch schon die durch das ganze Stück hindurchgehende, an alle Einzelnen herantretende Forderung der Unterwerfung unter die Nothwendigkeit angedeutet.

Auf diesen Eingang, den man die Introduction des Dramas nennen könnte, folgt nun sofort, noch in der ersten Scene beginnend, jene merkwürdige ebenso tief eindringende wie erschöpfende Kritik des subjectiven Menscheingeistes, zu der der Dichter den hier, wie wir sahen, den Gegenstand der Handlung bildenden Kampf des Menschen mit dem Leben gestaltet hat. Er führt uns den Menschen vor, wie er einerseits, beherrscht von den in seiner Existenz als subjectives Wesen wurzelnden Mächten seines Innern, sich auflehnt gegen die Forderung der Selbstbeschränkung, der Unterordnung unter die Nothwendigkeit und zu Grunde geht oder doch alle seine Hoffnungen und Bestrebungen scheitern sieht; und wie er andererseits, geleitet von der Vernunft und dem Antrieb seiner eigenen höhern Natur, des auch in ihm wirkenden objectiven Gottesgeistes folgend, jene Forderung zur Richtschnur seines Lebens macht und es so erreicht, so viel es überhaupt dem subjectiven Geist gegeben ist, das Leben und seine eignes Schicksal zu beherrschen. Nach beiden Seiten hin, der negativen wie der positiven, stellt er den großen Grundgedanken dieses Theils des Cyclus anschaulich vor uns hin und immer deckt sich die Durchführung des Gedankens mit der des Themas; das „es ernst nehmen mit dem Worte“ fällt in seiner Auffassung zusammen mit der Erfüllung der Forderung des sittlichen Ernstes, der Unterordnung aller Wünsche und Bestrebungen der eigenen Persönlichkeit unter den in dem Walten der Nothwendigkeit sich offenbarenden Willen Gottes und damit dann mit dem letzten und höchsten eigenen Interesse des Menschen, seiner Freiheit.

Ich habe weiter oben, wo ich das in diesem Theil des Cyclus dargestellte Stadium des Entwicklungsganges der Mensch-

heit zu besprechen hatte, die Beziehung aller der Hauptcharaktere desselben zu diesem Grundgedanken so eingehend dargelegt, daß ich mich hier nun kurz fassen kann. Schon darin kündigt sich das Thema an, daß der Mensch hier durchweg als für das Schicksal, das ihn trifft, verantwortlich erscheint — man beachte dieses Wort, auf dessen Bedeutung eben für das Thema ich oben schon hingewiesen habe. So gleich in Northumberland und Lady Percy, den beiden Repräsentanten der in der Subjectivität des Menschengewisses wurzelnden Macht des Gemüths über den Einzelnen. Wie erschütternd klingt der furchtbare Ausbruch, zu dem Northumberland die nicht mehr anzuzweifelnde Nachricht von der Niederlage und dem Tode seines Sohnes treibt! Mit ihm erreicht die Handlung unseres Dramas hier schon ihren ersten Höhepunkt; wir meinen, in ihm den Aufschrei des an seiner verwundbarsten Stelle getroffenen und in seinem heiligsten Recht verletzten menschlichen Gemüths gegen die ganze fittliche Weltordnung zu vernehmen, und in der That sieht Northumberland in dem Schicksal, das ihn getroffen hat, das Signal des Einsturzes derselben, er meint, jetzt müsse das Chaos wiederkehren. Wie wenig Berechtigung aber gerade er hat, die Weltordnung verantwortlich zu machen für sein Schicksal, haben wir gesehen. Er selbst und er allein ist verantwortlich für dasselbe, und zwar hat er es nach der Darstellung des Dichters dadurch über sich herausgeführt, daß er es nach keiner Seite hin und in keinem Sinne ernst genommen hat mit dem Worte. Er hat den Krieg berechnet und des Zufalls Summ' gezogen, und doch gesagt: „Laßt uns entgegenstehen.“ Er hat gewußt, daß sein Sohn „auf Gefahren wandle, am Abgrund, wo es minder gläublich war, er komm' hinüber, als er fall' hinein und doch gesagt: Zieh hin!“ Endlich: er hat seinem Sohn die versprochene Hülfe nicht geleistet; unter dem Vorwand einer Krankheit hat er se in ihm gegebenes Wort gebrochen und so den unglücklichen Ausgang sogar direct und wesentlich mit verschuldet. Er kann denn auch seine Anklage der Weltordnung nicht aufrecht erhalten, und darin liegt dann schon aus-

gesprochen, daß er sie als auf die Vernunft begründet anerkennt. — Nicht anders verhält es sich mit seinem eigenen Untergang. Seine Vernunft sagt ihm, daß es keine andere Rettung mehr für ihn gebe, als den Anschluß an den Erzbischof von York; er spricht es sogar selbst ausdrücklich aus, da müsse er die Gefahr jetzt treffen, weil sie ihn sonst „anderer Orten suchen und noch schlechter ihn gerüstet finden“ würde; ja, er hat auch schon danach gehandelt und dem Erzbischof seine Ehre „zum Pfand gesetzt“, daß er zu ihm stoßen werde. Da er es aber nicht erreicht, sich der Macht, die sein Gemüth über ihn übt, zu entziehen, so existirt für ihn, sobald es Ernst zu machen gilt mit seinem Entschluß, selbst das nicht mehr, was er kaum noch selbst mit seinem eigenen Munde als die einzige und unerläßliche Bedingung seiner Rettung bezeichnet hat, und selbst sein Ehrenwort vermag ihn nicht zu binden; wie er seinem Sohn sein Wort gebrochen hat, so bricht er jetzt auch dieses und daran, also an der Nichtachtung der Heiligkeit des Wortes oder genauer an der vollständigen Hohlheit seines Wortes, hinter dem nie irgend welcher sittlicher Ernst steht, das also keinerlei realen Gehalt hat, geht er zu Grunde. Was aber Lady Percy und das neue Leid betrifft, das sie in dem Untergang Northumberland's trifft, so genügt es, um ihre Beziehung zu dem Thema unseres Stückes zu erkennen, sich zu vergegenwärtigen, daß sie es ist, die ihn bestimmt, sein dem Erzbischof verpfändetes Ehrenwort zu brechen.

Ich komme zu den Vertretern des in der Erkenntnißkraft des subjectiven Menschengemüthes wurzelnden Selbstbewußtseins, der zweiten der drei Mächte, die sich in dessen Trägern der Forderung der Unterordnung unter die Nothwendigkeit entgegenstellen, zu dem Erzbischof von York und dessen Genossen. Wie leitet der Dichter ihr Verhalten und ihr Schicksal aus seinem Thema ab? Daß er insbesondere gerade diejenigen unter ihnen, die er als Philosophen hinstellt, nichts weniger als respektvoll behandelt, haben wir gesehen. Da ist es nun gleich ungemein bezeichnend, daß einer der Hauptgedanken, die er hier der Durchführung desselben zu Grunde gelegt hat,

uns schon in dem Prolog entgegen tritt, und zwar gerade da, wo sich das Gerücht als eine Pfeife bezeichnet, auf der selbst, „das plumpe Ungeheuer mit ungezählten Köpfen, die stets in sich uneinige und schwanke Menge“ spielen kann. „Argwohn, Eiferfucht, Vermuthung“ blasen diese Pfeife, heißt es hier, lauter Aeußerungen der Subjektivität des Menschen, wie man sieht, denen irgend welcher realer Gehalt nicht inne wohnt, die aber eben deshalb nur um so mehr dazu angethan sind, Selbsttäuschungen, Illusionen in ihm zu erzeugen, und eben diesen rein subjektiven Aeußerungsweisen des Menschengewisses begegnen wir nun auch bei diesen Philosophen. Vor allem ist es die auf keinerlei sichere Thatsache begründete Vermuthung, von der sie sich z. B. schon in ihrer Berechnung der Macht, die der König gegen sie in's Feld stellen könne, leiten lassen, und zu diesem völlig unsicheren Vermuthungen kommen dann noch nicht weniger unsichere, weil ebenfalls rein subjektive Hoffnungen, wie die auf die „Verstärkung durch den mächtigen Northumberland“, die Lord Bardolph Anlaß giebt, sie auf das Schicksal Percy's hinzuweisen, der „sich mit Hoffnung speiste und, voll von großen Einbildungen, die dem Wahnsinn eigen“ sich blindlings in's Verderben stürzte. Damit tritt hier das Thema sogar fast greifbar vor uns heraus: Lord Bardolph warnt seine Genossen, sich nicht in Illusionen hineinzureden. Und wie steht es nun um ihre tiefe Einsicht in „die Nothwendigkeiten der Zeit“ und ihre auf sie begründete Berechtigung, als Philosophen zu gelten und sich zu Weltverbessern aufzuwerfen? Nach Shakespeare's Darstellung reducirt sich ihre ganze Weisheit darauf, daß sie „in Worten kramen“ — nur freilich — sie thun es, ohne daß auch nur einer von ihnen eine Ahnung davon hätte, daß er Nichts „weiß“, also auch nicht „mit saurem Schweiß“, sondern, namentlich der Erzbischof, mit innigstem Behagen. Weiter prägt sich dann bei ihnen das Thema darin aus, daß der geistige Hochmuth, mit dem der Wahn ihrer Weisheit sie bis in ihr innerstes hinein erfüllt, sie ein für alle Male unfähig gemacht hat, sich der hohen sittlichen Verantwortlich-

keit bewußt zu werden, die ihre Lebensstellung und ihre Geltung **hört der Welt, cja**, die dem Erzbischof auch noch sein heiliges Amt auferlegte. Wie sie sich schon taub gezeigt haben für die Warnung Lord Barbolph's, so nun auch für die Mahnungen, die aus ihrer Lebensstellung zu ihnen sprachen, und dazu kommt noch Eins. Hier gerade gewinnt das Wort in ihrem Munde, eben durch das hohe Ansehen ihrer Stellung, realen Gehalt und hier brauchen sie dasselbe, um „die ekle Bildung der blut'gen Empörung mit ihren Ehren zu bekleiden.“ Endlich: wie beredt spricht ihre offene Empörung gegen die Möglichkeit einer Wiederveröhnung mit dem König und wie wird die schon aus ihr an sie herantretende Mahnung an den furchtbaren Ernst ihrer Lage noch verstärkt durch das rückhaltlose Verdammsurtheil, das Westmoreland und Prinz Johann selbst über sie aussprechen! Aber auch gegen diese Mahnung „verstopfen sie des Hörens Thor“, um dann, als nun wirklich ihre ganze Existenz auf dem Spiele steht, dem bloßen Wort des Prinzen blindlings zu vertrauen. Wie ihr ganzes Verhalten also, so gestaltet der Dichter auch noch ihr Schicksal aus seinem Thema heraus.

Endlich Falstaff, der Vertreter des aus den Trieben und Begierden der sinnlichen Natur des Menschen entsprungenen Dranges nach schrankenloser Freiheit, der dritten jener Mächte, die ihn vermöge seiner Existenz als Träger des subjectiven Geistes von innen heraus beherrschen. — Daß Shakespeare Falstaff in diesem 3. Theil des Cyclus als einen ganz Andern hinstellt, wie in dem 2., habe ich oben gezeigt. Da ist es nun gleich von besonderem Interesse, daß er gerade das, was hier für ihn charakteristisch ist, was ihn also zum rücksichtslosen **Realisten** macht, an der Hand des **Themas** unseres Dramas veranschaulicht. Wie der Erzbischof und die Seinen da, wo es gilt, die „blutige Empörung“ zu schüren, das Ansehen, das ihre hohe Lebensstellung ihnen giebt, mißbrauchen, um ihrem Wort realen Inhalt und mit diesem **Macht** über die Menschen zu verleihen, und wie Northumberland, was ich oben noch unerwähnt gelassen habe, zu demselben Zweck ihnen gegenüber sein Nichterscheinen

zu ihrer Unterstützung damit erklärt, daß er nicht mit einer Macht, „die seinem Rang gemäß“, habe kommen können: so auch Falstaff, der sich ja in unserem Stück nicht mehr zu grämen braucht, daß er nicht weiß, „wo ein Vorrath von guten Namen zu kaufen wäre“, der es hier vielmehr kühnlich wagen darf, sich als den Besieger Percy's auszuspielen, der nun aber auch seinerseits sogar grundsätzlich und überall, wo er sich dadurch einen Vortheil zu schaffen hoffen kann, zu demselben Mittel greift, wie Jene, also ebenfalls sein Ansehen und natürlich auch seine amtliche Stellung dazu ausbeutet, seinem Wort Gehalt und damit dann den nöthigen Nachdruck zu geben. So gleich dem Oberrichter gegenüber, der ihn, wie wir gesehen haben, weil er „in eiligen Geschäften für den König“ sei, vor den Häschern der Frau Hurlig schützen muß; so ferner bei dem Friedensrichter Schaal, wo er es aus seiner Erfahrung als Kriegsmann heraus zu rechtfertigen unternimmt, daß er gerade die besten Rekruten, die ihm derselbe vorgeführt hat, nicht nimmt, diejenigen nämlich, die Bardolph zu Gunsten seiner Tasche befochten haben. Und demselben Friedensrichter Schaal weiß er ja dann unter Geltendmachung der Gunst, in der er bei dem künftigen König steht, 1000 Pfund als Darlehen abzuschwindeln.

Auch jene, in dem „die Ohren auf!“ des Gerichts sich ankündigende Form des Themas tritt uns wie bei den vorher genannten Vertretern des subjectiven Menschengesistes, so bei Falstaff entgegen, und zwar „verstopft“ auch er „des Hörens Thor“ den, woher auch immer an ihn herantretenden Mahnungen zur Einkehr in sich selber und zur Umkehr. Bei ihm gewinnt nun aber diese Form des Themas, weil in ihm in Folge seines lasterhaften Lebens, dem sich zu entreißen er gar nicht mehr die Kraft hat, der Drang nach schrankenloser Freiheit zur Herrschaft gelangt ist, erst ihre volle Bedeutung. Er verstopft sein Ohr grundsätzlich jeder Mahnung, er will sie gar nicht hören; stellt er sich doch sogar taub, um sie nicht hören zu müssen! ja, so wenig meint er, ihrer zu bedürfen, daß er die Zumuthung, auf sie zu hören, geradezu verspottet.

So recht eigentlich taub ist er nämlich doch nicht; er leidet nur, sagt er, „an der Krankheit des Nicht-Aufhorchens, an dem Uebel des Nichtaufmerkens.“

Damit stehen wir nun vor jenem andern Grundzug seines Charakters in unserem Drama, den er mit dem Erzbischof und dessen Genossen gemein hat, dem hochgespannten Selbstbewußtsein, das ihn hier erfüllt und das er nicht nur aus der neuen angesehenen Stellung schöpft, die ihm seine vom Prinzen Heinrich mit dessen „schönstem Wort vergoldete“ freche Lüge geschaffen hat, sondern auch und sogar vorzugsweise aus seiner Geschmeidtheit, seiner geistigen Ueberlegenheit. Gegen gewisse Mahnungen sein Ohr ganz zu verstopfen, gelingt ihm doch nicht, so gegen die der Krankheiten, die er sich durch sein lieberliches Leben zugezogen hat. Aber was kümmern sie ihn schließlich? „Ein guter Kopf weiß Alles zu benutzen“, er will seine Krankheiten „zum Vortheil kehren“, sie werden sein Gesuch um Pensionirung um so begründeter erscheinen lassen. Die „Auszehrung seines Geldbeutels“ ferner, ebenfalls eine Folge seines lieberlichen Lebens und eine Mahnung, die zu überhören ihm nicht gelingt, erscheint ihm zunächst sogar als eine unheilbare Krankheit, die „Vorgen nur in die Länge zieht“, später aber läßt ihn seine Geschmeidtheit doch noch ein Mittel gegen sie finden; er macht sich aus dem Friedensrichter Schaal „einen doppelten Stein der Weisen“, mittelst dessen er sich ja dann wirklich Gold die Fülle schafft, ganze 1000 Pfund! Dazu tritt nun bei ihm noch seine alte Meisterschaft in der Kunst der Handhabung des Wortes, die er sich voll bewahrt hat und hier nun nach verschiedenen Seiten hin mit vollem Bewußtsein für sich verwerthet. Abgesehen davon, daß sie ihm hier dienen muß, die Menschen, so gleich seinen Oxforder Jugendfreund Schaal, aber auch die gutherzige Frau Hurtig, wie er sich ausdrückt, zu „rupfen“¹⁾ oder daß er — wieder Frau Hurtig gegenüber — mit „zuversichtlicher Miene und einem Haufen Worte, die er

¹⁾ to fetch off = to fleece, to make a prey of. (Alexander Schmidt, Shakespeare-Lexikon)

mit mehr als unverschämter Frechheit herausstößt, eine gerechte Sache zu verdrehen weiß“, so macht er auch wenigstens den Versuch, mit demselben Mittel Höher-, ja Höchstgestellte, wie den Oberrichter und den Prinzen Johann, seinem Interesse dienstbar zu machen. Hier aber zeigt die Art, wie er sie entfaltet — daß er nämlich auch ihnen gegenüber, genau so, wie er es in seiner Kneipe zu Castheap zu thun gewohnt ist, seine Wize reizt —, daß, vielleicht ihm selbst nur halb bewußt, noch ein anderer Factor in ihm mitwirkt: der Drang, in dem Genuß seines neuen stolzen Selbstbewußtseins gewissermaßen zu schwelgen oder doch sich immer auf's Neue wieder mit demselben zu durchdringen. Wenn er es wagt, selbst den Oberrichter lachen machen zu wollen, wenn er darin sogar so weit geht, daß er geradezu sein Spiel mit ihm zu treiben scheint: was Andres liegt darin ausgesprochen, als daß er sich innerlich mit ihm auf gleiche Stufe stellt? Wie viel liegt ihm ferner daran und welche Nebegewandtheit bietet er auf, um den Prinzen Johann zu bestimmen, über das neue Verdienst, das er sich durch seine heldenmüthige Gefangennahme Sir John Colville's erworben, günstig zu berichten! Dennoch kann er es nicht lassen, auch ihm gegenüber den scurrilen Ton anzuschlagen, gewiß ein Beweis, wie stark der Rißel in ihm ist, sein Selbstbewußtsein schon in der Redheit seiner Sprache auszuprägen und so es sich selbst neu lebendig zu machen. Und wie große innere Befriedigung schöpft er schon daraus, daß er sich sagen darf „das Gehirn dieses närrisch zusammengekneten Thones, der Mensch heißt, sei nicht im Stande, mehr zu erfinden, das zum Lachen dient, als was er erfindet oder was über ihn erfunden wird!“ Endlich noch ein für ihn besonders charakteristischer Zug. Nach wie verschiedenen Seiten hin er auch seine Herrschaft für das Wort für sich ausbeutet: er braucht es nie, um die Mahnungen seines Gewissens, das sich überhaupt nicht mehr in ihm regt, oder seiner Vernunft, die dann und wann wenigstens Miene macht, ihre Stimme zu erheben, zum Schweigen zu bringen oder gar ernsthaft zu entkräften: er unterdrückt sie einfach; dafür wendet er aber

alle seine Kunst auf, um seine Lebensweise und seine Grundsätze nicht etwa vor sich selbst zu rechtfertigen, sondern zu verherrlichen.

Tritt uns sonach bis hierher auch bei Falstaff als das sein Verhalten im Kampfe mit dem Leben durchweg Beherrschende das Thema entgegen, so dann auch, und dramatisch noch besonders wirksam, da, wo sich sein Schicksal entscheidet und seine geistige Ueberlegenheit ebenso schmachvoll wie rettungslos Schiffbruch leidet. Nicht mehr auf seine Meisterschaft in der Handhabung des Wortes baut er hier, sondern hier sollen und werden Thatsachen für ihn reden, und zwar Thatsachen, die er eben erst selbst ausfindig gemacht hat und die ausfindig gemacht zu haben in der That wieder ein beredtes Zeugniß gerade für seine Geschmeidigkeit, für seinen gewiß nicht gewöhnlichen Scharfsinn ablegt, daß er nämlich die dem armen Schaal eben erst abgeschwindelten 1000 Pfund nicht zur Anschaffung „neuer Livreen“ verwandt hat, daß er „schmutzig von der Reise dasteht“ u. s. w. Sich diese Thatsachen vor Augen zu stellen, dazu dient ihm hier das Wort, und da sie nun sämmtlich schon in sich selber sprechende Beweise für „die Herzlichkeit seiner Zuneigung“, für seine Ergebenheit für den jungen König sind, so schöpft er hier aus seinen Worten die felsenfeste Ueberzeugung, daß sie ihre Wirkung auf denselben nicht verfehlen werden. Und nun zeigt sich, daß er sich mit jedem neuen Wort nur tiefer in die allergrößte Illusion hineingeredet hat, ja, daß auch seine geistige Ueberlegenheit selbst Nichts weiter als eine Illusion gewesen ist, gerade wie die Weisheit jener Philosophen.

In geradem Gegensatz zu diesem Meister in der Kunst der Handhabung des Wortes, die ihm freilich hier den so eifrig erstrebten Erfolg nicht zu sichern vermag, hat Shakespeare eine ganze Reihe von Personen, in deren Kreis er vorzugsweise verkehrt, aus dem Thema herausgestaltet. Sie sind in Vergleich zu ihm Stümper in dieser Kunst. Und doch, wie lebendig tritt uns gleich die ganze Eigenart z. B. der zungenfertigen Frau Hurlig in ihrer Art, das Wort zu brauchen, entgegen, ihre Reizbarkeit sowohl wie ihr „nachgiebiges Gemüth“, besonders

eben Falstaff gegenüber, die vollständige Arglosigkeit, mit der sie mehr als ein Mal ein auf sie angewandtes, sie schwer kompromittirendes Wort, weil sie die Tragweite desselben nicht überblickt, aus vollem Herzen heraus bestätigt, und wieder ihre Sorge um ihren eignen wie um den Ruf ihrer Wirthschaft! Daß ferner der hier zuerst auftretende Renommist Pistol, der seinen Stolz vorzugsweise darein setzt, sich in möglichst unverständlichen und möglichst bombastischen Phrasen zu bewegen, die meist zeitgenössischen, der unter Elisabeth herrschenden Mode gemäß mit Citaten aus dem klassischen Alterthum geschmückten Dichtungen entnommen sind — daß auch er das Siegel seines Ursprungs aus dem Thema an der Stirn trägt, springt in die Augen. Und nun die beiden Friedensrichter, Schaal und Stille (bei Shakespeare: Silence), deren Namen schon ihren Charakter andeuten und die denselben nun auch durch ihre Art, das Wort zu handhaben, volle Ehre machen. So der alte, abgelebte Schaal, in dem jede frische jugendliche Regung längst erstorben ist, dem das Wort aber doch noch dazu dienen muß, in den „tollen Tagen“, die er als Student in Oxford verbracht zu haben sich einredet, der mitten in der tiefsten Ergriffenheit, in die ihn die Erinnerung, wie viele seiner alten Freunde schon dahin sind, und die mit ihr an ihn herantretende Mahnung an die Sterblichkeit des Menschen ihn versetzt haben, nach dem Preis von einem Paar Ochsen auf dem Markt zu Stamford zu fragen fähig ist, der einen und denselben Gedanken viele Male in etwas anderen Worten wiederbringt und jede noch so fade witzelnde Neußerung des ihm auf's Neußerste imponirenden Sir John Falstaff mit beifälligem Lachen und zustimmenden Worten begleitet. — Endlich Stille; er ist in Wahrheit ein nichts-sagender Mensch oder wenigstens sagt oder spricht er wirklich so gut wie Nichts — bis er etwas zu viel von dem vortrefflichen Wein seines lieben Amtsbruders getrunken hat, und wie meisterhaft schildert nun Shakespeare gerade an ihm die zungenlösende und Zungengeläufigkeit schaffende Wirkung des Weins! Wie das Wort auch den im eigentlichen Sinn,

nicht nur den — man denke an Percy — durch seine Phantasie verauschten, umschafft, welchen Schein von Geist und welches Leben es da noch selbst dem schwachsinigsten und stumpfsten der Menschen zu geben vermag, das durfte doch in seiner Verherrlichung der Johanneischen Logosidee wahrlich nicht fehlen!

Ich komme zu den beiden Repräsentanten der positiven Seite unsres Dramas, zum König und zum Prinzen Heinrich. Was zunächst Ersteren betrifft, so kündigt sich das Thema in Shakespeares Darstellung hier schon in dem, auch in seinen Worten sich ausprägenden tiefen Ernst an, in dem er den für ihn sich noch besonders schwer gestaltenden Kampf mit dem Leben führt. Wie ergreifend klingt schon seine Klage über den „parteiischen“ Schlaf, der dem Schifferjungen auf schwindelnd hohem Mast und in der rauhesten sturmbewegten Stunde „das Auge versiegelt“, ihm dagegen unter den Baldachinen reicher Pracht und in der stillsten Nacht jede Forderung der Ruhe weigert, und wie bald gelangt er dann doch dahin, „die Niederen“ wegen dieser Begünstigung durch das Schicksal glücklich zu preisen! wie ergeben bringt er schon diese Klage zum Schweigen! Wie tief ferner empfindet er die Täuschungen, die der für den Menschen ebenso unerforschliche, wie sich erbarmungslos vollziehende Gang des Lebens jedem Einzelnen bereitet und ihn in so hohem Maße bereitet hat, und wie sicher und vollständig hebt er sich doch auch darüber wieder geistig hinaus, als Warwick ihn überzeugt hat, daß „diese Dinge“ und gerade auch das ihm so schmerzliche Erlebnis des Verraths Northumberlands an ihm „Nothwendigkeiten“ sind; hören wir ihn doch da sofort den Entschluß aussprechen, sie auch „wie Nothwendigkeiten“ zu bestehen, ja, wir sehen ihn auch schon darnach handeln. „Dies selbe Wort,“ eben die Nothwendigkeit, sagt er in Hinblick auf den Kampf gegen seinen ihm einst so eng verbundenen Freund, „ruft eben jetzt uns auf!“

Man sieht, wie klar hier die Intention des Dichters heraustritt, den König in directem Gegensatz zu all' den vorher genannten Charakteren als Vertreter des positiven Gehalts unsres

Themas hinzustellen: König Heinrich nimmt es ernst mit dem Worte. Und er nimmt es, wie wir weiterhin — Act 4, 4 — erfahren, auch da ernst mit demselben, wo es sich um die Erfüllung seines Gelübdes handelt, in das heilige Land zu ziehen; noch während ihn der Bürgerkrieg auch so tief innerlich beschäftigt, hat er schon alle Vorbereitungen zu dem Kampf getroffen, zu dem es gilt mit „heiligen Schwertern“ auszugehen. Dazu nehme man nun noch, daß ja gerade er als König den Staat auf das Gesetz begründet und zuerst sich selbst mit allen seinen bloß subjectiven Neigungen und Wünschen der Herrschaft desselben unterwirft, daß er also nicht mehr auf irgendwelche Einflüsterung seines Gemüths, sondern nur auf die Mahnungen hört, die aus der Bezeichnung, dem Namen seiner Lebensstellung, dem Worte König zu ihm sprechen, kurz, daß er sich der sittlichen Verantwortlichkeit, die auf ihm liegt, klar und voll bewußt ist und sich den Pflichten seines hohen Amtes rückhaltlos dienstbar macht. Wie heiliger Ernst es ihm mit dem Wohl des Staates ist, dafür zeugt noch insbesondere sein eifriges Bestreben, soviel an ihm liegt, es auch noch nach seinem Tode sicher zu stellen. — Das tritt uns schon in der ergreifenden Ermahnung entgegen, die er — Act 4, 4 — an seinen jüngeren Sohn Clarence richtet, den „Vortheil der Günst“, in der er bei Prinz Heinrich stehe, zu „edlen Diensten der Vermittlung zwischen seiner Hoheit und seinen andern Brüdern“ zu verwerthen; in der entschiedenen Abweisung der Tröstung Warwick's ferner, daß er den Prinzen „ganz verkenne“, in der er nur das Bestreben sieht, ihn in eine Illusion einzulullen; endlich aber und besonders — erst in dem, wenn auch thatächlich völlig unbegründeten und auf's Aeußerste ungerechten, so doch allein durch seine volle Hingegenheit an das Wohl des Staates ihm eingegebene furchtbare Verdammungsurtheil, das er, schon auf dem Todtenbett, über den Prinzen ausspricht — und dann in dem Ausdruck seines tiefen Glücksgefühls darüber, daß dieser seine Sache mit einer Weisheit vertreten, die ihm „des Vaters Liebe nur um so mehr gewann.“

und in dem aus seinen eignen bitteren Erfahrungen geschöpften Rathschlägen, die er ihm ertheilt, „den letzten, die er je athmen mag“ — bis „seine Lunge so erschöpft ist, daß ihm die Kraft der Rede vollständig versagt,“ die er aber dann doch erst mit dem Gebet zum Abschluß bringt, Gott wolle ihm verzeihen, wie er zur Krone gekommen, und seinem Sohn gewähren, sie in wahren Frieden zu tragen. Auch bei seinem Tode tritt das Thema in andrer Form noch ein Mal wieder auf, in dem Namen des Zimmers nämlich, in dem er stirbt, Jerusalem: „Gelobt sei Gott!“ ruft er aus, als er den Namen hört; ihm gilt derselbe als letzter, entscheidender Beweis, daß Gott ihm seine Schuld vergeben habe, und so stirbt er denn in dem Bewußtsein, mit Gott versöhnt zu sein, in vollem innern Frieden, er hat es ernst genommen mit dem Worte und es dadurch erreicht, daß er auch am Schlusse dieses Theils des Cyclus, persönlich wie als König, wieder als Repräsentant des Grundgedankens desselben, der Fleischwerdung des Wortes, dasteht.

Dasselbe gilt von seinem Sohn als Prinz, wie dann als König. Ich brauche nach dem oben über ihn Gesagten auf die Art und Weise, wie Shakespeare sein Verhalten in dem Kampfe mit dem Leben aus dem Thema ableitet, kaum noch näher einzugehen. Daß bei ihm die Stimme Gottes in seinem Innern von vornherein das entscheidende ist, springt von selber in die Augen. Sie klingt schon aus der Melancholie heraus, die ihn bei seinem ersten Auftreten mit Poins erfüllt, aus seinem Schmerz darüber namentlich, daß er seine tiefe Bekümmerniß um die Krankheit seines Vaters nicht äußern darf: „Du denkst, ich stünde ebenso stark in des Teufels Buch“, sagt er zu Poins, „als Du und Falstaff, das Ende wird's ausweisen.“ Vor Allem aber in jenem oben citirten Ausruf: „So treiben wir Poffen mit der Zeit, und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser“, ebenso wie dann weiterhin — Act 2, 4 — in den Worten, mit denen er seinen Abschied von Falstaff und damit den von seinem wilden Treiben selbst begleitet: „Beim Himmel, ich fühl' mich tabelnswerth, so

zu entweihn die edle Zeit.“ Und dazu nun seine tiefe Selbstdemüthigung nicht nur dem die äußerste Verkennung seines wahren Wesens bekundenden Verdammungsurtheil seines Vaters, sondern dann auch selbst seinen nunmehrigen Unterthanen, insbesondere dem Oberrichter gegenüber, sein rückhaltloses Bekenntniß, daß „der Strom des Bluts in ihm bis jetzt stolz in Eitelkeit gefluthet“, und Hand in Hand mit dieser Demuth das sichere persönliche sowohl wie königliche Selbstbewußtsein, das er keinen Augenblick verläugnet.

Noch einen im Vorigen noch nicht erwähnten Grundzug seines Charakters habe ich hervorzuheben: seine tief eindringende Erkenntniß des wahren Wesens der Dinge sowohl wie der Menschen. Wie er von Anfang an den Schein und so dann auch die nach dem Schein urtheilende öffentliche Meinung verachtete — „die verrottete Meinung“, wie er hier sagt, „die ihn nach seinem Anschein niederschrieb“, so giebt es für ihn überhaupt keinen Schein, der sein Auge zu blenden vermöchte; selbst der Glanz der Krone hat das nicht vermocht, er hat erkannt, daß sie, „das beste Gold, von Gold das schlechteste, daß andres weniger seines köstlicher“ sei. Und so hat er ja auch Falstaff und die Seinen „alle gekannt“, schon als er sich entschloß, „ein Weilchen das wilde Treiben ihres Müßiggangs zu unterstützen.“ Kurz, in geradem Gegensatz zu seinem Vater, der stets zu kämpfen hat, um sich den Selbsttäuschungen zu entziehen, denen sein Gemüth immer auf's Neue ihn zum Raube werden läßt, steht er von vornherein frei über ihnen; er ist der einzige unter den Hauptcharakteren unseres Stücks, der nicht unter der Macht der Illusion steht, und so in voller geistiger Klarheit über die Pflichten seines hohen verantwortlichen Amtes und ohne alle Illusionen über den Glanz und die äußeren Vorzüge der königlichen Stellung, dazu persönlich durch und durch wahrhaftig und die dem Menschen gesetzten Schranken, die er als die Bedingungen seiner Freiheit erkannt hat, willig und freudig anerkennend — so besteigt er nun den Thron und steht dann auch am Schlusse unseres Dramas in dem hier in Frage stehenden Sinne als Mensch wie als König als eine Personifikation der Fleischwerdung des Wortes vor uns.

Auch hier habe ich noch wieder einige einzelne, das Thema besonders deutlich ausprägende Züge in der Darstellung des Dichters nachzutragen: Zuerst das auf die Bedeutung des Worts als Ausdruck und Träger der Herrschermacht des Geistes zurückweisende häufige Auftreten desselben als Bezeichnung von Begriffen oder Wesen, überhaupt als Name. Wie wir den König von dem Wort Nothwendigkeit sagen hörten, daß es ihn eben jetzt zum Handeln aufrufe, so — Act 1, 1 — Morton von dem Wort Rebellion, daß es die Thatkraft der Leiber der Soldaten Percy's von ihren Seelen ganz geschieden, ihre Gemüther so eingefroren habe, wie Fische in einem Teich, während jetzt der Erzbischof durch den Ruf, den er genieße, durch die Bedeutung seines bloßen Namens also, Aufruhr in Religion verwandle. Dann — Act 1, 3 — das Wort Name selbst, hier aber in seiner als bloßes Wort noch absoluten Nichtigkeit, in Lord Bardolph's Warnung, sich nicht, wie Percy, „mit Hoffnungen zu speisen“: „sonst verstärken wir uns auf dem Papier und in Figuren und setzen statt der Menschen Namen bloß.“ Darauf wieder in seiner, in der Stellung oder Persönlichkeit seines Trägers begründeten hohen Bedeutung, so in dem Ausspruch des Prinzen Johann — Act 4, 2 —, daß „falsche Günstlinge der Fürsten Namen zu ehrenlosen Thaten zu mißbrauchen pflegen“; in den Worten der Lady Percy ferner — Act 2, 3 —, daß — in der Schlacht bei Shrewsbury — „Nichts als nur der Klang von Heißsporn's Namen noch wehrbar schien“; und in Falstaff's Munde — Act 1, 2 —: „Wollte Gott, mein Name wäre dem Feinde nicht so fürchterlich!“ Dazu seine Herablassung — Act 2, 2 —, daß er sich von seinen vertrauten Freunden einfach „Hans Falstaff“, von seinen Brüdern und Schwestern sogar nur „Hans“ nennen läßt, er, der für ganz Europa Sir John heißt. Auch welche Tragweite der Name als Bezeichnung abstracter sittlicher Begriffe hat, weiß wieder Falstaff, wie seine Abwehr des Auspuizers des Oberrichters — Act 2, 1 — zeigt: „Ihr nennt edle Kühnheit unverfälschte Frechheit“ u. s. w., ganz genau. —

Welche Rolle spielt hier ferner das Wort als Fremdwort im Munde Ungebildeter, wie der Frau Gurtig, die z. B. schon gleich bei ihrem ersten Auftreten — und wie oft verfällt sie nicht noch sonst demselben Schicksal! — das Wort homicide — Menschen-tödter — in honeysuckle — Geißblatt — verwandelt; oder im Munde Bardolph's, der — Act 3, 2 — die verzweifeltsten und doch immer gleich vergeblichen Anstrengungen macht, das von ihm selbst gebrauchte „soldatenmäßige“ Wort accommodated zu definieren, während der gelehrte Friedensrichter Schaal, der es eine gute „Phrase“ nennt, was wieder Bardolph nicht versteht, sogar die Etymologie des Wortes kennt. — Auch in dem, was Lady Percy — Act 2, 3 — von ihrem Gatten, dem „Spiegel, vor dem die edle Tugend sich geschmückt“, sagt, daß selbst die, „so leis“ und ruhig sprechen konnten, sein hastig Sprechen, das sein Fehler war“, als „dem Munde jedes Tapfern wohl anstehend“¹⁾ betrachteten und ihren Vorzug in Gebrechen verkehrten, klingt das Thema deutlich durch. Von besonderem Interesse ist dann noch die Auffassung der Stellung und Aufgabe des geistlichen Standes, die der Dichter — Act 4, 2 — dem Prinzen Johann in seiner Anrede an den Erzbischof in den Mund legt. Danach faßt Gott seine Beschlüsse in Bezug auf die Menschen im Einverständnis mit einem „Parlament“, das, wie das irdische des Vaterlands des Dichters, seinen Vorsitzenden, seinen „Sprecher“ hat. Der Erzbischof aber, von dem jeder weiß, wie „tief er in den Büchern Gottes ist“, gilt den Menschen als Sprecher dieses höchsten göttlichen Rathes, ja, er ist ihnen „die geglaubte Stimme Gottes selber“; ohne seine Auslegung des „heiligen Textes“ würden sie denselben garnicht verstehen, er ist der „wahre Offenbarer und Dolmetsch“ ihrer Pflichten gegen Gott. Man sieht, überall blickt hier das Thema durch. Und dazu noch die Worte, durch die Warwick den König zu überzeugen sucht, daß er seinen Sohn Heinrich ganz verkenne: „Der Prinz,“ sagt Warwick, „studirt nur seine Spießgesellen wie eine fremde Sprache, der zu

¹⁾ Nach der, auch von Michael Bernays gebilligten Uebersetzung Alexander Schmidts.

Lieb' nothwendig man das unehrbarste Wort ansehen und lernen muß; ein Mal erlangt, weiß Gure Hoheit, braucht man es nicht weiter, als daß man's kennt und haßt." Endlich als letzter in Bezug auf das Thema erwähnenswerther Zug der Darstellung des Dichters die schmerzliche Klage, in die der König ausbricht, als er sich auf die gute Zeitung von der Niederlage Northumberland's und des Lord Bardolph plötzlich krank fühlt: „Kommt nie das Glück mit beiden Händen voll? Schreibt seine schönsten Wort' in gar st'gen Zügen?“

Heinrich V.

Für dieses Schlußdrama des Cyclus, das, wie wir gesehen haben, den Abschluß des großen Entwicklungsganges einerseits der modernen Menschheit, andererseits des protestantischen Prinzips, also die Herstellung der Herrschaft des sittlichen Geistes, die Aufrichtung des Gottesreichs auf Erden — allerdings nur in dem eignen Vaterland des Dichters — darstellt: — für dieses Drama bedarf es im Grunde gar nicht mehr des Nachweises, daß auch dessen Handlung wieder aus dem Thema des Ganzen abgeleitet ist. Gilt doch Shakespeare eben das, was ich hier noch wieder als Gegenstand und Ziel der dargestellten Handlung bezeichnete, als die Vollendung, die volle Verwirklichung der Fleischwerdung Gottes, der Fleischwerdung des Wortes in der Menschheit! Und ebenso verhält es sich wenigstens so weit mit den handelnden Personen unseres Dramas, als uns hier ja als der für sie charakteristische Grundzug ihres Wesens, wie ebenfalls oben gezeigt worden ist, das in ihnen zum Durchbruch gekommene Bewußtsein ihrer sittlichen Verantwortlichkeit entgegentritt, das sie dann auch zu rückhaltloser Hingebung an das Ganze ihres Volkes, an die sittliche Gemeinschaft führt, zu der dieses auf den nationalen Geist desselben begründete Ganze sich zusammengeschlossen hat. Und wie fast handgreiflich prägt sich die Fleischwerdung des Wortes nun auch schon in der Eigenartigkeit der Sprache aus, die der Dichter hier den Einzelnen geliehen hat! Man vergegenwärtige

sich, was oben über das für dieses Stück so eigenthümlich bezeichnende Auftreten von Dialekten gesagt worden ist, dem Wallisischen, Schottischen u. s. w., im Munde einer ganzen Anzahl der handelnden Personen, die keineswegs zu den untergeordneten gehören und die Shakespear eben durch den unbefangenen Gebrauch dieses ihres nichts weniger als wohllautenden, ja, sie der Gefahr der Lächerlichkeit preisgebenden heimischen Dialekts einerseits zu in sich selbstständigen und ihres innern Werths sich wohlbewußten, andererseits zu urwüchsigen, durch und durch individuellen Charakteren stempelt. Hier kündigt sich die Sprache als Ausdruck der innern Wahrhaftigkeit der Menschen und damit dann auch der Harmonie ihres Innern an — einer Harmonie allerdings, die der des mittelalterlichen Menschen schnurstracks entgegengesetzt ist; denn in diesem weckte das Wort das Innewerden derselben gerade durch seinen Wohl laut, durch seinen zum reinen Ton gewordenen musikalischen Klang; in den Menschen dieser letzten und höchsten Stufe dagegen hat die innere Harmonie umgekehrt den Mißklang des Wortes, die Dissonanz zwischen dem tiefen ethischen, dem sittlich schönen Sinn und dem rauhen und harten, jedenfalls unschönen, weil das Ohr beleidigenden Klang desselben, wenn nicht geradezu zur Quelle, so doch zur nothwendigen Voraussetzung und zur beständigen Begleiterin: keine innere Harmonie auf dieser Stufe, die nicht die Disharmonie hinter sich hätte und eben durch sie auch für Andre vernehmbar aus dem Menschen herausklingen ließe.

Das gilt nun auch von König Heinrich selbst. Daß Shakespear ihn vorzugsweise gleichsam als die Personifikation der innern Harmonie des Menschen in unserem Stücke hinstellen wollte, das konnte er bereiteter nicht aussprechen, als durch die Worte, die er dem Erzbischof von Canterbury gleich zu Anfang der Eingangsscene in den Mund legt, der seinen Leib ein „Paradies“ nennt, das Himmelsgeister aufnimmt und umfängt, und durch dessen Schilderung seiner ebenso umfassenden wie tiefen Geistesbildung dann ebenfalls als Grundton

überall die Bewunderung der auch für diese charakteristischen innern Harmonie seiner Persönlichkeit durchklingt, die sich sogar in seiner Sprache ausdrückt. So in den Worten:

Hörcht auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten
 Vernehmt Ihr vorgetragen in Musik;
 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 ungebundene Wüstling, schweigt
 Und stumm Erstaunen lauscht in Aller Ohren,
 Die honigsüßen Sprüche zu erhaschen,
 So daß des Lebens Kunst und praktisch Theil
 Der Meister dieser Theorie muß sein —

Auch hier also wieder Harmonie, Einklang zwischen Theorie und Praxis. Und wo sähen wir den König in all den schwierigen Lagen, in die er sich versetzt sieht, und bei all den aufregenden Erlebnissen, die ihn treffen, jemals das Gleichgewicht seiner Seele verlieren? Er bleibt stets gleich ruhig, gleich klar und sicher in sich selber, unzugänglich für die Leidenschaft; sein — Act 1, 2 — an den französischen Gesandten gerichtetes Wort: „unsere Leidenschaft ist der Gnade so unterworfen, wie in unseren Kertern Verbrecher angefesselt“ — er bewährt es durch die That durch das ganze Stück hindurch, kurz, das Grundthema desselben, die innere Harmonie als Ausdruck und Frucht der zu ihrem Ziel gelangten Fleischwerdung des Wortes im Menschen, der Verwirklichung des Ideals des subjectiven Menschengeistes, seiner Einheit mit dem objectiven Gottesgeiste — aus der Persönlichkeit des Königs klingt es uns mit seinem ganzen reichen und tiefen Gehalt entgegen.

Um so vernehmbarer und klarer, als sich, wie gesagt, auch in ihm die innere Harmonie auf dem Hintergrund der Disharmonie, sogar der allgrellsten Disharmonie, aufbaut, was uns Shakespeare ebenfalls schon hier lebendig zum Bewußtsein führt. Mußte doch der König erst, wie Canterbury sagt, die „Wildheit“ seines Jugendwandels in sich „ertöbten“, mußte doch „die bessere Ueberlegung wie ein Engel den sündigen Adam aus

ihm wegpeitschen!“ Canterbury nennt es ein „Wunder“, wie der König solche Weisheit „auslaß, da doch sein Gang nach eitlem Wandel war“ u. s. w. Aber, sagt er dann schließlich selbst — und hier folgt nun ein Ausspruch, der für Shakespeare's eigenen geistigen Standpunkt, für seine aus der Immanenz Gottes in der Welt geschöpfte und fest in ihr wurzelnde Weltanschauung, ein neues und bereichendes Zeugniß ablegt —

Wunder giebt's nicht mehr,
Deshalb muß man die Mittel eingestehn,
Wie was zu Stande kommt.

Wie aber das Wunder der tiefen Geistesbildung des Königs zu Stande gekommen ist, das hat dem Erzbischof und uns selbst vorher schon der Bischof von Ely gesagt:

Es wächst die Erdbeer' unter Nesseln auf,
Gesunde Beeren reifen und gedeihn
Am besten neben Früchten schlechter Art.

Was befragen diese Worte Andres, als daß auch im Leben der Natur die Harmonie die Disharmonie zur Voraussetzung und Grundlage hat? und wenn nun auch der Bischof noch hinzufügt: der Prinz habe „die Betrachtung im Schleier seiner Wildheit nur verborgen,“ so hebt er damit diese selbst doch keineswegs auf, vielmehr spiegelt sich dieselbe Auffassung, wie in den Bildern, auch noch in den letzten von dem un-
gesehenen, doch kräft'gen Wächsthum des Sommergrases wider, dem er das geistige Wachsen des Prinzen vergleicht und für das charakteristisch ist, daß es, sagt er, bei Nacht am schnellsten wächst.

Die hinter der innern Harmonie des Königs liegende Disharmonie prägt sich aber auch in seinem Außern aus. Man erinnere sich, wie er sich da, wo er um die Liebe Katharinas wirbt — Act 5, 2 — dieser gegenüber selbst schildert; sein Gesicht, sagt er da, sei „nicht werth, von der Sonne verbrannt zu werden, er sei mit einer starren Außenseite auf die Welt gekommen, mit einer eisernen Gestalt, so daß er die Frauen erschrecke, wenn er komme, um sie zu werben; sein Trost sei, daß das Alter, dieser schlechte Verwahrer der Schönheit, seinem

Gesicht keinen Schaden mehr thun könne! Und dazu dann sein Liebeswerben selbst, die Aeußerungsweise seiner Liebe, die doch eben als Liebe in sich selbst Harmonie ist und der er nur einen nichts weniger als harmonischen Ausdruck zu geben vermag. Er ist schon froh, daß Katharina nicht besser Englisch spricht, weil sie sonst einen so schlichten König in ihm finden würde, daß sie dächte, er habe seinen Maierhof verkauft, um seine Krone zu kaufen; er kann nicht bleichsüchtig aussehen und seine Beredsamkeit auskeifen, ebenso wenig wie er Geschick in Betheuerungen hat, ihm stehen nur eigentliche ehrliche Schwüre zu Gebote — er spricht eben „auf gut solbatisch“ mit ihr und haßt sogar die „Gefellen von endloser Zunge“, die sich in die Gunst der Frauen hineinreimen können; ein Redner ist ihm nur ein Schwätzer, ein Reim nur eine Singweise. Dafür aber hat er „ein gutes Herz“, und das ist wie die Sonne, es scheint hell und wechselt auch nicht wie der Mond, sondern bleibt stets in seiner Bahn. Wenn aber schon sein Englisch die Harmonie vermissen läßt, so noch viel mehr sein Französisch, von dem er selber, als er dazu greift, meint, daß es an seiner Zunge hängen bleiben werde, wie eine verheirathete Frau am Halse ihres Mannes, kaum abzuschütteln. Und dasselbe gilt ihm ja von dem Englisch Katharina's; „man muß eingestehen,“ sagt er, „daß unser Beider höchst wahrhaft falsches Reden der Sprache des Andern ziemlich auf Eins hinausläuft.“ Daß aber dennoch durch dieses falsche Reden Beider, durch diese „höchst wahrhafte“ Disharmonie der Aeußerungsweise ihrer Liebe die tiefe Harmonie, die diese in ihrem Innern aus sich erzeugt hat, vernehmlich nicht nur, sondern auch ergreifend herausklingt — wer, der sich in Shakespeare's Darstellung in dieser Scene auch nur einigermaßen vertieft hat, hätte das nicht empfunden? Es verhält sich eben mit dem gebrochenen Französisch und Englisch dieser Beiden, wie mit den Dialekten jener wallisischen und schottischen Offiziere, durch die uns und auch König Heinrich selbst, der — Act 4, 1 — die Ausdrucksweise Capitän Fluellens „ein wenig aus der Mode“ nennt, ebenfalls die innere Harmonie entgegenklang.

Noch einen gerade für das innerste Wesen König Heinrich's bezeichnenden Grundzug seines Charakters habe ich hervorzuheben, der zunächst wieder die Harmonie desselben aufzuheben scheint. Das ist seine außerordentliche Schlichtheit, die sich schon in seiner äußeren Erscheinung ausprägt und die ihn in der That eher als den Besitzer eines „Maierhofs“ denn als einen König erscheinen läßt, insofern sie ja mit der Würde eines solchen, mit dem Glanze seiner Stellung kaum vereinbar scheint. Was aber ist gerade sie schließlich Andres als die thatsächliche Gewähr für die Echtheit seiner Gesinnung, für seine innere Wahrhaftigkeit? Das gilt insbesondere auch von seiner Gottesfurcht, seiner tiefen Religiosität. Soviel wie hier wird in keinem Stücke Shakespeares der Name Gottes genannt, und wohl mögen viele unserer sogenannten Frommen, die für eine Herzensfrömmigkeit, wie sie der Dichter ihm hier leiht, ebenso wenig inneres Verständniß haben, wie die heutigen „Aufgeklärten“, in so häufiger Anrufung Gottes Komödie und Heuchelei wittern, wie ja auch Cromwell aus gleichem Grunde der Welt so lange als Komödiant und Heuchler gegolten hat, bis Carlyle in seinem großartigen Werk *Oliver Cromwell's Letters and Speeches* eben seine innere Wahrhaftigkeit und mit ihr zugleich die auch bei ihm schon in der Schlichtheit seines Wesens sich ankündigende Echtheit seiner Frömmigkeit als die eigentliche Quelle seiner Größe aufwies.

Ich habe oben König Heinrich V., wie uns dieser aus Shakespeare's Darstellung in unserem Stück entgegentritt — paradox genug, zumal wenn man sich noch an unseres Dichters Haß gegen die Puritaner erinnert — als einen Geistesverwandten Cromwells bezeichnet und zwar bin ich zu dieser Auffassung eben durch Carlyle's Charakteristik desselben geführt worden,¹⁾ obwohl allerdings

¹⁾ Ob dasselbe auch von dem rühmlich bekannten Aesthetiker und Litterarhistoriker Walter Bor mann gilt, weiß ich nicht, jedenfalls hat dieser schon 1892 in der Beilage der *Allgem. Ztg. Nr. 57* ebenfalls auf die Verwandtschaft der Anschauung Shakespeare's mit den Ideen, welche Cromwell und seine Zeit beherrschten, hingewiesen; Shakespeare, sagt er, habe diese Ideen durch seine Dichtung „vorbereitet“. Auch über die Historien Shakespeare's, wie über das historische Drama über-

dieser selbst, der doch ganz gewiß nicht nur ein warmer Verehrer, sondern auch ein tiefer Kenner Shakespeare's war, merkwürdig genug, so viel ich mich wenigstens erinnere — denn es ist viele Jahre her, daß ich sein Buch las — auf diese in der That tief innerliche Verwandtschaft seines Helden mit dem Shakespeare'schen unseres Dramas nirgends hingewiesen hat.¹⁾ Man gestatte mir, hier einen Augenblick zu verweilen, die Sache ist ja schon an sich von großem Interesse. Die Ähnlichkeit der Beiden prägt sich schon in ihrer äußeren Erscheinung aus. Man lese, was Carlyle — Bb. III. S. 188 der Tauchnitz'schen Ausgabe — über die Cromwell's sagt: „eine recht hübsche Erscheinung, wie mich dünkt; ein Mann von starkem solidem Bau und würdiger, (jetzt theilweise) militärischer Haltung; der Ausdruck seines Wesens Tapferkeit und fromme (devout) Intelligenz, Energie und Zartheit auf der Grundlage der Schlichtheit.“ Dann „eine Erscheinung, die hinreicht, Eindruck zu machen, nicht lieblich nach Art männlicher Putzmakerinnen, noch den Anspruch erhebend, es zu sein. Ein massiver Körperbau; ein großer massiver Kopf, von etwas löwenartigem Aussehen, augenscheinlich die Werk- und Lagerstätte eines gewaltigen Schatzes natürlicher Anlagen . . . Im Ganzen ein echt edles Löwengesicht und Helbengesicht.“ Hält man diese Schilderung neben die, die König Heinrich Katharina von seinem Aeußeren macht, so wird man zugeben, daß die Uebereinstimmung eine in der That tiefgehende ist, und auch von seinen Augen wird man wohl sagen können, was Carlyle von denen Cromwell's, daß sie ernst, ja streng blickten und junter seinen Brauen herauschauten, als ob er das Leben allein als Arbeit und Streben — labour and endeavour — ansehe.

haupt, habe ich nirgendwo klarere und tiefer eindringende, ebenso wie sachlich zutreffendere Gedanken aufgestellt gefunden, als in einem Artikel dieses selben Kritikers in dem Juniheft von „Unsere Zeit“ 1888.

¹⁾ Nach einer Bemerkung, die ich soeben in einem „Baco oder Shakespeare“ überschriebenen Artikel von Heinrich Stümcke in Nr. 34 der „Gegenwart“ 1894 finde, hat sich Carlyle für Baco's Autorschaft der Werke Sh.'s ausgesprochen. (!)

Aber noch ungleich tiefer geht die Verwandtschaft der Anschauung, die Carlyle seiner Charakteristik Cromwell's zu Grunde legt, mit der Shakespeare's in unserem Stücke. Daß König Heinrich in der Scene mit Katharina sein Englisch selbst als das eines Maierhofbesitzers, nicht eines Königs bezeichnet, haben wir gesehen; Cromwell's Sprache hat dem famosen „Trocken wie Staub“ = Mann in Carlyle's Buch, d. h. der großen Waffe seiner Landsleute, stets als steif ungelent, ja, sogar als geradezu unverständlich gegolten. Carlyle selbst aber findet z. B. da, wo er — Bd. 3, S. 173 — von der Rede spricht, mit der Cromwell das „kleine“ Parlament eröffnet, daß seine Sprache „durch und durch glühe von Verständlichkeit, von Glaubwürdigkeit, von dem Glanze echter Wahrheit und heroischer Tiefe und Mannhaftigkeit“; sie erscheint ihm in der That, wie im Allgemeinen alle seine Reden, als das bis zu einem ganz einzigen Grade ausgeprägte Ebenbild der Seele, aus der sie herkam. Und nun fragt er, ob „das nicht der Zweck alles Sprechens und In-Bewegung-Setzens der Zunge sei“, und schüttet sein Herz aus über die Redekunst, die seiner Meinung nach doch in allererster Linie die Kunst ist, etwas Echtes zu sagen zu haben, nicht aber die, eine vortreffliche Rede zu halten, und Nichts weiter. Hier, wo er auf die Lügenhaftigkeit der Redekunst zu sprechen kommt, tritt uns sogar der eigentliche Grundgedanke der ganzen Darstellung Shakespeare's in unserem Stück entgegen: „Ist denn“, fragt er, „der Mensch nicht mehr — ein Fleisch gewordenes Wort“, wie Novalis ihn nennt —, in die Welt gesandt, um, was er von Gottes Botschaft in sich trägt, aus sich heraus kundzuthun und mit allen Mitteln sichtbar und hörbar zu machen, hierher gesandt und zu einem lebenden Wesen gemacht eben zu diesem und keinem anderen Zweck? Gibt es denn keine Heiligkeit mehr in der wunderbaren Zunge des Menschen?“ Hier ist jedes Wort Shakespeare wie aus der Seele gesprochen, und nun fasse man noch einen Zug in dem Bilde in's Auge, das er von Cromwell entwirft, einen Zug, den Shakespeare seinem Heinrich V. ebenfalls leiht und den

er in einer Weise beleuchtet, in dem ihn sicher auch Shakespeare an seinem Helden aufgefaßt sehen will. Ich habe oben einen Einwand gegen die Berechtigung seiner Darstellung des Staates Heinrich's V., als Verwirklichung der sittlichen Idee auf Erden zu gelten, daß nämlich der Krieg gegen Frankreich ein Eroberungskrieg sei, zurückgewiesen; dem modernen Menschen aber drängt sich leicht noch ein anderer Einwand gegen dieselbe auf: die barbarischen Maßregeln, zu denen der König in dem Kriege selber greift, die ohne allen Zweifel ernst gemeinten furchtbaren Drohungen, durch die er die Uebergabe von Harfleur erzwingt, und der Befehl, als die Franzosen den Kampf noch wieder aufnehmen, die sämtlichen Gefangenen aus der Schlacht bei Agincour zu tödten. — Cromwell hat in zwei Fällen die Garnison eines irländischen Platzes mit der Drohung zur Uebergabe aufgefordert, Niemanden am Leben zu lassen, wenn sie ihm nicht die Thore öffneten und sich den Parlamentsbeschlüssen unterwürfen. Sie thun es nicht und er läßt nun in der That jeden Mann der Garnison tödten, die Plünderung aber verbietet er und die Zuwiederhandelnden werden „an Stricken echten Hanfs“ aufgehängt. Carlyle aber urtheilt: „Hier haben wir einmal einen Mann vor uns, dessen Wort eine Sache repräsentirt! Kein Bramarbasiren (bluster) ist das und kein in den Lüften verfliegender falscher Jargon; was dieser Mann aus sich heraus spricht, das wird zur Thatfache, bei diesem Manne ist die Sprache prophetisch für die That.“

Damit sind wir wieder bei unserem Thema, dem Worte, angelangt; daß es in unserem Stück nicht mehr nur lautet: es ernst nehmen mit dem Worte, sondern: in dem uns hier bei Carlyle entgegentretenden Sinn sich vollständig mit demselben identificiren, es wahr machen, wie durch seine Thaten, so durch seine ganze Persönlichkeit, muß aus dem Obigen schon klar geworden sein. Ist es doch in erster Linie das Wort als Name, das hier in Frage kommt, und zwar als Eigename — zunächst des Einzelnen, des Individuums als solchen, dann aber auch der Völker, der Menschheitsindividuen. Ganz

sein, was unser Name von uns aus sagt, das ist hier das Thema und darin prägt sich auch die Harmonie aus, die nach Shakespeare's Auffassung die Frucht des zuerst noch rein instinctiven, dann aber mehr und mehr bewußten Ringens der Menschheit dieser Stufe nach Anschauung, nach lebendigem Innenwerden der Realität des ihr als Trägerin des subjectiven Gottesgeistes eingeborenen Ideals bildet und die er uns in diesem Schlußdrama unseres Cyclus als erreicht vor Augen stellt. Es ist, wie wir gesehen haben, eine Harmonie, die durch die Disharmonie hindurchgegangen ist und dieselbe auch immer noch durchklingen läßt, und es kann nur eine solche sein, da sie ja das Erzeugniß der vollen Herausbildung gerade der ihrem ersten Eindruck nach vielleicht sogar höchst disharmonischen, weil dem Schaffen der Natur entstammten Eigenart des Einzelnen ist. Erreichen es die Einzelnen, ihre eigene Persönlichkeit sowohl wie das Leben ihres Volkes zu einem fest in sich geschlossenen, einheitlichen und lebendigen Organismus zu gestalten, der ja eben als solcher nothwendig ein in sich Harmonisches ist, so ist es — nach Shakespeare's Darstellung — eben weil sie ihre Eigenart voll in sich entwickelt haben und weil sie sich nun so einerseits ihrer persönlichen Selbstständigkeit als Träger des subjectiven Gottesgeistes, andererseits aber auch der sittlichen Verantwortlichkeit bewußt geworden sind, die sowohl der ideale göttliche Gehalt dieses Geistes, als auch der reale des ihnen mit allen ihren Mitmenschen und insbesondere mit den Angehörigen ihres Volkes gemeinsamen objectiven Gottesgeistes ihnen auferlegt. Als Einzel- wie als Gattungswesen haben sie mit dem Erwachen dieses Bewußtseins in ihnen die Fähigkeit gewonnen — dort, sich zu Herren ihrer sinnlichen Natur ebenso wie der äußern Welt zu machen — hier, sich als lebendige Glieder in den Organismus ihres Volkes einzufügen: der subjective und der objective Gottesgeist haben sich in ihnen zur Einheit verschmolzen, sie sind zu Trägern des sittlichen Geistes geworden und damit zu innerer Harmonie gelangt — nicht nur, ich wiederhole es unter voller Wahrung ihrer Eigenart, sondern gerade da-

durch, daß sie diese nach allen Seiten hin in sich entwickelt haben.

In der That begründet ja Shakespeare die Fleischwerdung des Wortes in diesem Schlußwerk unseres Cyclus eben darauf. Man vergegenwärtige sich, was ich oben über die Anschauung sagte, die er demselben zu Grunde gelegt hat. Der Einzelne als solcher, in seiner ihn von allen Andern unterscheidenden, aus dem Ganzen, dem er angehört, herausgewachsenen Eigenart und Einzigkeit — er ist ihr zu Folge ein Hauch aus Gottes Munde, ein bestimmtes göttliches Wort von eigenthümlichem, nur diesem Worte innewohnenden Sinn, der eben in der eigenartigen Gestaltung seines Wesens, in seiner Individualität, sich ausprägt und in dem Wort, dem Namen, den er trägt, bestimmt und deutlich ausgesprochen liegt. Was aber heißt das Andres, als daß er der Idee nach schon von Anfang an eben durch seinen Namen ein Fleisch gewordenen göttliches Wort ist und daß er es auch thatsächlich dann, aber auch nur dann wird, wenn er den Sinn dieses Namens voll in sich verkörpert, wenn er ganz zu dem wird, was er seinem Namen nach schon ist, wenn er also seine Eigenart in sich entwickelt? Ich habe oben schon darauf hingewiesen, wie anschaulich und lebendig Shakespeare diesen Gedanken noch insbesondere durch die Einführung jener nicht nur in sich tüchtigen, sondern auch zu innerer Harmonie gelangten urwüchsigen Charaktere gemacht hat, die Nichts als ihren disharmonischen heimischen Dialekt zu reden vermögen und die — nicht trotzdem, sondern eben dadurch sich als Menschen ankündigen, die ganz sind, was ihr Name von ihnen aussagt, in denen also selbst das miß-
tönende Wort und in diesem Gott selber Fleisch geworden ist! Was aber von diesen wackeren Männern, das gilt ja auch von allen andern im Lager König Heinrich's, für die sämmtlich nicht nur das Wort in ihrem Munde stets der reine Ausdruck ihrer Gesinnung und damit das sprechende Zeugniß ihrer innern Wahrhaftigkeit ist, sondern die sich auch ihrerseits mit dem Wort, das sie selbst bezeichnen, ihrem Namen, völlig identificiren, es

thatfächlich in ſich verkörpert
von dem englischen Volk
rückhaltloſe Hingabe aller
damit gewonnene Begründung
in jedem Einzelnen lebendig
Nationalgeiſt, dieſe reſer-
ſtrung des objectiven Gotte
der Menſchheit und mit
ſubjectiven Geiſtes nun in

Noch eins habe ich
Darſtellung ſchließt die
Menſchheit auch die Ver-
Wort in ſich, und zwar
deſſen reiner göttlicher Ge-
wie aus dem Ganzen, die
auch durch die Bedeutung
der Sprache der
Munde es einerſeits zum
deſ jetzt in ihnen leben-
heit, alſo ſeines Geiſt-
Größe und Herrlichkeit
König Heinrich nach de-
„Tod auſrufen läßt durch
Gott die Ehre nimmt, die
es, den Shakeſpeare durch
er ſeine Schilderung die
gegenüber herausgearbeitet
durchweg zu ihrer eig-
wie ihrer Meinung
Einzelnen wie der deſ
ihre Größe ausſpricht.

Auch am Schluß
Grundthema deſſelben,
Gegenſtand der Handlung
mit Begründung de

durch, daß sie diese nach allen Seiten hin in sich entwickelt haben.

In der That begründet ja Shakespeare die Fleischwerdung des Wortes in diesem Schlußwerk unseres Cyclus eben darauf. Man vergegenwärtige sich, was ich oben über die Anschauung sagte, die er demselben zu Grunde gelegt hat. Der Einzelne als solcher, in seiner ihn von allen Andern unterscheidenden, aus dem Ganzen, dem er angehört, herausgewachsenen Eigenart und Einzigkeit — er ist ihr zu Folge ein Hauch aus Gottes Munde, ein bestimmtes göttliches Wort von eigenthümlichem, nur diesem Worte innewohnenden Sinn, der eben in der eigenartigen Gestaltung seines Wesens, in seiner Individualität, sich ausprägt und in dem Wort, dem Namen, den er trägt, bestimmt und deutlich ausgesprochen liegt. Was aber heißt das Andres, als daß er der Idee nach schon von Anfang an eben durch seinen Namen ein Fleisch geworden es göttliches Wort ist und daß er es auch thatsächlich dann, aber auch nur dann wird, wenn er den Sinn dieses Namens voll in sich verkörpert, wenn er ganz zu dem wird, was er seinem Namen nach schon ist, wenn er also seine Eigenart in sich entwickelt? Ich habe oben schon darauf hingewiesen, wie anschaulich und lebendig Shakespeare diesen Gedanken noch insbesondere durch die Einführung jener nicht nur in sich tüchtigen, sondern auch zu innerer Harmonie gelangten urwüchsigen Charaktere gemacht hat, die Nichts als ihren disharmonischen heimischen Dialekt zu reden vermögen und die — nicht trotzdem, sondern eben dadurch sich als Menschen ankündigen, die ganz sind, was ihr Name von ihnen aus sagt, in denen also selbst das mißtönende Wort und in diesem Gott selber Fleisch geworden ist! Was aber von diesen wackeren Männern, das gilt ja auch von allen andern im Lager König Heinrich's, für die sämmtlich nicht nur das Wort in ihrem Munde stets der reine Ausdruck ihrer Gesinnung und damit das sprechende Zeugniß ihrer innern Wahrhaftigkeit ist, sondern die sich auch ihrerseits mit dem Wort, das sie selbst bezeichnen, ihrem Namen, völlig identificiren, es

thatächlich in sich verkörpern. Und dasselbe gilt endlich auch von dem englischen Volk als Ganzem, in dem sich durch die rückhaltlose Hingabe aller Einzelnen an dasselbe und durch die damit gewonnene Begründung des öffentlichen Lebens auf den in jedem Einzelnen lebendigen und über jeden hinausreichenden Nationalgeist, diese reinste und unmittelbarste Individualisierung des objectiven Gottesgeistes, die Fleischwerdung Gottes in der Menschheit und mit ihr die Realisierung des Ideals des subjectiven Geistes nun in der That vollzogen hat.

Noch eins habe ich hier hinzuzufügen: nach Shakespeare's Darstellung schließt die Fleischwerdung des Wortes in der Menschheit auch die Verherrlichung Gottes durch das Wort in sich, und zwar sowohl durch das Wort als Name, dessen reiner göttlicher Gehalt nun überall aus den Einzelnen wie aus dem Ganzen, das sie bilden, hell herausstrahlt, als auch durch die Bedeutung, die es hier als Grundelement der Sprache der Menschen gewonnen hat, in dessen Munde es einerseits zum Träger und Ausdruck, ja, zum Symbol des jetzt in ihnen lebendig gewordenen Geistes der Wahrheit, also seines Geistes geworden ist, und andererseits seine Größe und Herrlichkeit noch ausdrücklich verkündigt, wie ja z. B. König Heinrich nach dem „wundervollen“ Sieg bei Agincour „Tod ausrufen läßt durch das Heer, wenn Jemand prahlt und Gott die Ehre nimmt, die einzig sein ist.“ Dieser Gedanke ist es, den Shakespeare durch den Contrast veranschaulicht, zu dem er seine Schilderung der Franzosen der seines eigenen Volkes gegenüber herausgearbeitet hat; läßt er doch jene sich des Wortes durchweg zu ihrer eigenen Verherrlichung bedienen, gerade wie ihrer Meinung nach auch ihr Name, der eigene jedes Einzelnen wie der des Ganzen ihres Volkes, schon in sich selbst ihre Größe ausspricht.

Auch am Schluß des Stückes klingt uns noch wieder das Grundthema desselben, die Harmonie, entgegen. Der hier den Gegenstand der Handlung bildende gewaltige Kampf — er endigt mit Begründung der Harmonie zwischen den Völkern,

die ihn führten. Wie die Herzen König Heinrich's und Katharina's, so werden auch die beiden Länder, sagt Königin Isabella, in Zukunft „eins sein, wie Mann und Weib, die zwei, doch eins in Liebe sind . . . Englische und Franken werden nur die Namen von Brüdern sein.“ Und dazu nehme man nun noch die Schilderung der furchtbaren Disharmonie, die der Krieg in dem Naturleben des von ihm betroffenen Landes, wie in den Menschen selbst hervorruft. Aus den Menschen macht er, sagt der Herzog von Burgund — Act 5, 2 — „Wesen, die einzig nur auf Blut gerichtet sind, zum Fluchen, finstern Blicken, loser Tracht und jedem Ding, das unnatürlich scheint,“ und wie schildert der Herzog erst nicht nur die Verwüstung des herrlichen Gartens Frankreich, die sein Werk ist, sondern auch und sogar vorzugsweise die gerade die Disharmonie so grell in sich ausprägende Verwilderung desselben, die schon allein deshalb um sich gegriffen hat, weil die zu seiner Pflege berufene Menschenhand fehlte! Der Friede dagegen, der jetzt herrschen wird — ihn nennt der Dichter hier den „Pfleger aller Kunst und Ueberflusses und freudiger Geburten,“ den Pfleger auch der „Wissenschaften“, die den Menschen lehren, sein Land zu zieren, also ihm den Stempel der Harmonie aufzuprägen.

Besondere Bemerkungen habe ich hier nicht nachzutragen, es sei denn die, daß Shakespeare auffallender Weise Falstaff, den er doch in den beiden Theilen Heinrichs IV. als einen der Hauptträger des Themas dieser Stücke hinstellte, hier, wo er allerdings nur noch sein Sterben, dieses aber ungemein lebendig schildert, außerhalb des Themas unseres Dramas stehen läßt. Oder sollte es etwa doch aus der Auffassung der vorrefflichen Frau Hurlig herausklingen, die ihn von hinnen scheiden läßt, „als wenn er ein Kind in weißem Taufkleid gewesen wäre,“ die aber doch hinzusetzt, daß er ein Stück drei oder vier Mal: Gott! Gott! Gott! ausgerufen habe, und die diesen Namen im Munde des Sterbenden als einen seine innere Harmonie störenden Mißklang empfunden hat?

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.ANOVE.com

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

WIDE
BOOKS
MAY 28 1982
7486280
CANCELLED
MAY 28 1982

12466.41
Shakespeare's zweiter mittelalterli
Widener Library 003629664



3 2044 086 731 858

www.libtool.com.cn

