

## Shakespeare's Macbeth.

Ein Vortrag,

gehalten im November 1869 zum Besten der Lehrer-Wittwen-Kasse der Realschule  
vom Oberlehrer Dr. Zensch.

Die christlich-germanische Welt hat da ihren Aufgang, wo die antike ihren Untergang findet: in dem Durchbruche des geistigen Lichtes durch die Schranken des natürlichen Daseins und des natürlichen Glaubens. Ein Wendepunkt, wie nie zuvor und nachher, tritt in dem Entwicklungsgange der Menschheit ein. Alles soll nunmehr aus dem Geiste wiedergeboren werden, die Kirche, der Staat, die Sittlichkeit; eine neue Schöpfung soll sich allerorten erheben, nicht wieder ein vergeistigtes Naturproduct, sondern eine reine Schöpfung des Geistes. Das cyclopische Mauerwerk der antiken Staatsformen ist zusammengebrochen, Stein für Stein hat sich aus dem riesigen Bau gelöst: die Willkür, die gesetzlose Freiheit, die schlechte Subjectivität haben ihn gelockert, haben das Gestein aus den Fugen getrieben. Aus eben dem Principe aber, das die antike Welt zerstörte, aus dem Principe der Subjectivität scheint Alles — zunächst der Staat — sich wieder aufbauen zu sollen. Denn aus zahllosen vereinzelt Verhältnissen wächst der germanische Lebensstaat empor, der Unterbau eine Vielheit von selbständigen Trägern, welche erst in der Spitze der Wölbung, dem obersten Lehnsherrn, in Einem Punkte sich zusammenschließen. Bald genug folgt die Kirche und sucht sich ihr breites Lebens- und Schaffensgebiet in der neuen staatlichen Schöpfung zu sichern. Energische Mönche unterwerfen sich nacheinander die germanischen Heerkönige wieder, zum zweiten Male beherrscht Rom die verwandelte Welt und sendet die Legionen der geistlichen Ordensglieder bis an die fernsten Marken, vor welchen der verwegenste der Imperatoren Halt gemacht. Klöster und Abteien wachsen aller Orten in Wald und Wildniß empor, um die Eroberungen der Kirche zu behaupten, wie vordem die Grenzcastelle und die Soldaten-colonien, Rhein und Donau abwärts, die Eroberungen des alten Rom hatten decken sollen.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Hier und im zunächst Folgenden habe ich, nicht selten wörtlich, citirt aus J. Bayer ästhetische Untersuchungen. Prag 1863, einem schwerlich nach Verdienst bekannten Werke.

Während nun Jahrhunderte lang in dem aufgewühlten Völkermeere die Stämme sich kreuzen und mischen, können naturgemäß die ursprünglichen Anschauungen, die überkommenen Gefühlsrichtungen nicht die alten bleiben. Es entstehen gemischte, gebrochene Volkscharaktere, welche erst allmählig Einklang und Gleichgewicht wieder finden. Das Zusammentreffen der unebrochenen Natürlichkeit der germanischen Stämme mit einem völlig neuen geistigen Prinzip, dem Christenthume, erzeugt nothwendig tiefe Gährung, tiefe Kämpfe. Wüste Erscheinungen, Zeiten anscheinend chaotischer Wirrnisse gehen den schöneren Tagen voran, wo der Culturprozeß, in welchem die nordischen Stämme befangen sind, zur Klärung gedeiht. Ihre natürlichen Fundamente hatte die sittliche Welt in den Tagen jener elementaren Erschütterungen eingebüßt und nun bedurfte sie der Jahrhunderte, um aus dem tief aufgewühlten Innern sich als eine neue geistige Ordnung herzustellen. So erscheinen die Leidenschaften vertieft, die Konflikte verschärft, voll, aber auch hart die Charaktere, welche aus der Mischung so fremdartiger Elemente geboren werden. In dem Maße, wie die objective Grundlage noch fehlt, tritt der eigenständige Troß, die zügellose Selbstsucht des Einzelnen mit aller Schroffheit hervor: gemüthvollere Anklänge an eine höhere Welt lösen sich fort und fort ab mit den herbsten Dissonanzen eines schlechtthin auf sich gestellten Innern. Die rohe Natur auf der einen, der fremdartige Widerschein des Geistes auf der andern Seite erzeugen jenes eigenthümliche Hellsdunkel, in welchem die gährende Culturwelt des Mittelalters auf- und niederwogt.

Es leuchtet im Voraus ein, daß eine solche Welt für die Tragödie einen ganz andern Reichthum der menschlichen Natur, eine ganz andere Fülle von Kämpfen und Leidenschaften bieten muß, als das gesammte Alterthum es vermochte. Die neue Form indeß des Dramas zu erzeugen vermag das Mittelalter selber nicht. Jede gesunde Kunstentwicklung verlangt zu ihrem Boden das Volksthum, wie es aus seinem innersten Kerne heraus sich entfaltet; noch aber hatten die jungen Culturvölker sich nicht von den Schranken der kirchlichen Zucht befreit. Von der Wurzel herauf mußte die Triebkraft der germanischen und der romanischen Nationen emporsteigen um — im Süden — eine der Antike ebenbürtige Kunst, — im Norden — eine das Alterthum überbietende Form der dramatischen Dichtung hervorzubringen.

Und wieder sind es hier verhältnismäßig wenige Nationalitäten, welche endlich, da die Stunde ihrer Mündigkeit geschlagen, die Hand an's Werk legen: die Deutschen abgerechnet, sind es ausschließlich die Völker des europäischen Westens. Denn wenn auch das italiänische Drama ein hohes sittengeschichtliches Interesse beansprucht, so stellt es keinesfalls die glänzendste Seite der italiänischen Literatur dar; es fehlt ihm „großartige Eigenthümlichkeit, nationalliterarische Bedeutsamkeit, und grade in seinem werthvollsten Theile ist es nichts weniger, als volksthümlich“.

Eine starke dramatische Ader finden wir erst bei zwei anderen Völkern von romanischem Geblüte, den Spaniern und Franzosen. Bei beiden indeß warf sich der dramatische Gestaltungstrieb vorwiegend nach außen. In der Erfindung der Handlung, der Intrigue, des Spieles der Verwicklungen legen sie eine ganz überraschende Stärke an den Tag, während die Charaktergestaltung im Grunde einförmig, lahl oder manierirt ist. Wie wir die Dinge auffassen, fehlt das feste Centrum der Innerlichkeit, die freie Selbstbestimmung der Individualität. Die klassische Tragödie der Franzosen nimmt die antike Art der Cosike wieder auf, um das Euripideische Vorbild im Sinn der modernen Bildung noch weiter hinaufzuraffiniren. Mag sich immerhin

diese ganze Kunstform dem gewiegten Kenner durch den waltenden Geist verständiger Ordnung, ihre stilvolle Tektonik, durch ihren Reichthum an Einzelheiten von zweifelloser Schönheit empfehlen, mag sie immerhin mit ihrem Wurzelgeschlecht tief in den eigensten Nationalcharakter hinunterreichen, dem unvoreingenommenen Urtheil ist und bleibt sie doch nur „ein Declamationsdrama voll schillernder Rhetorik, ein Maskenspiel im heroischen Stile“, wie der große Monarch und seine Zeitgenossen es eben verstanden. Die Flamme der Leidenschaft, welche nur ungetheilt zünden kann, zersprüht gleichsam in einem Raketenfeuer glänzender, geistreicher Anitthesen; die einfachen, naïv-heldenmäßigen Züge der Antike sind in das Chevalereske, das Hofmäßige übersetzt; beinah durchweg beherrscht der formelle Anstand die gehorsame Natur. Denn es ist unleugbar, sagt Hettner (Geschichte der engl. Liter.), das französische Drama ist in seiner innersten Eigenthümlichkeit Hofdrama, Drama der Etikette.

Erst indem wir uns zu den Engländern, d. h. zu Shakespeare wenden, erblicken wir das neue Drama — in Form und Wesen — um so viel erhöht über die antike Tragödie, wie das Bewußtsein der Freiheit über die bloße frei sich regende Naturkraft, wie das von der unendlichen Idee erwärmte, durchleuchtete Charakterstück hinausragt über das zwar nach dem Unendlichen ringende, aber in einem nie völlig sich lichtenden Halbdunkel befangene Schicksalsdrama der Alten; denn Charakterstück und Schicksalstragödie bezeichnen den Gegensatz nicht erschöpfend, aber prägnant.

In der That konnte das Tragische in seiner subjektiven Form, das Tragische des Charakters, kaum einen fruchtbareren Boden finden, als in dem britischen Inselreiche. „War es doch, als sollte dort der Gegenpol der hellenischen Bildung aufs entschiedenste zu Tage kommen. Beruhte dort nämlich die Welt auf der unwandelbaren Grundlage der Nothwendigkeit, so ward sie hier gleichsam auf die Spitze des Ich, der starren, energievollen Innerlichkeit gestellt. An die Kreidefelsen von England schlug gleichsam mit den Wellen des Meeres jede geistige Strebung des Continents an, aber der englische Geist verarbeitete das Empfangene selbstständig weiter, er schloß sich ohne das Bedürfniß der Mittheilung ab, stieg immer tiefer in den Schacht seines eigenen Selbst hinab. Allen und Jedem prägte sich unvermerkt ein ganz besonderer, insularer Charakter auf, dem Lehnstaats, der Reformation, den Verfassungskämpfen, dem religiösen, dem politischen Parteileben.“ Nirgends unterordnet sich die Individualität dem abstrakten Prinzip, sie setzt vielmehr die volle Energie ihrer Eigenheit ein, um sich gegen die Herrschaft des Allgemeinen zu behaupten und diesem selber womöglich die Form des Individuellen aufzuprägen.

In diesem so wesentlichen, so stark ausgearbeiteten Zuge des Nationalcharakters lagen aber begreiflicherweise die günstigsten Bedingungen, das Charakterstück in seiner großartigsten Gestaltung zu zeitigen. „Das ritterliche, das heroische Pathos vereinigt sich in der englischen Tragödie ganz eigenthümlich mit einem reichen Gedankenleben, mit einer vertieften Empfindung: romanische Entschlossenheit und Leidenschaft paart sich mit germanischer Innerlichkeit, diese letztere umwoben von einem Hauch dunkler Ursprünglichkeit. Der Charakter band hier subjektive Tiefe und objektive Wirksamkeit eng zusammen; die Handlung gestaltete sich reich und bedeutungsvoll, die Ereignisse gruppirten sich in großen Massen, ihre Entwicklung verlief trotzdem rasch und leicht, weil die Motive zum Handeln aus dem tiefsten Innern aufstiegen und im Bewußtsein verarbeitet wurden“.

Wenn wir vom englischen Drama sprechen, haben wir fast ausschließlich Shakespeare im Sinne: wie kein Dramatiker der englischen oder einer andern Literatur bietet er die anschaulichsten Belege für diejenige Stufe des Tragischen, welche wir das Tragische in seiner subjectiven Form nennen wollten und welche wir der Chronologie nach als die früheste ansehen müssen. Und im Besonderen wieder ist unter den Stücken, deren treibende Kraft von einer solchen überheroischen Eigenwilligkeit ausströmt, deren subjective Zwecke zugleich den ganzen Inhalt ihres Pathos ausmachen, keinem so übereinstimmend der erste Preis zuerkannt, wie seinem Macbeth. Schlegel, der Romantiker, und Kümelin, der Realist, sind in seinem Lobe einstimmig; nennt dieser ihn „die mächtigste und gewaltigste aller Tragödien“, so dünkt jenem das nämliche Werk über alles Lob erhaben: seit den Furien des Aeschylus sei etwas so Großes und Furchtbares nicht wieder gedichtet worden!

Um des Inhaltes für die nachfolgenden Betrachtungen, welche nur einige wesentliche oder anziehende Punkte berühren sollen, gewisser zu sein, gestatte ich mir, mit den nöthigsten Strichen zuvor den Gang der Handlung im Macbeth zu skizziren.

In innerer Aufruhr und feindliche Bedrohungen von außen haben den Thron des greisen Duncan des Zeitgenossen Eduard des Bekenners von England (Mitte des 11. Jahrhunderts), des milden, frommen Schottenkönigs, erschüttert. Macbeth, selber ein Sprosse des alten Königshauses, ein nordischer Hecke der Vorzeit oder mit dem Dichter zu reden, Bellona's Bräutigam, wehrt mit gewaltigem Arme die doppelte Gefahr glücklich ab. Die Stütze des Thrones, im Reiche der erste nach dem Könige, im Volkgefühl seiner Jugendkraft und seines Werthes — so kehrt er vom Schlachtfelde heim. Da tritt ihm auf wüster Haide der Versucher in der Gestalt der Schicksalschwester entgegen; was schon in seinem Busen „sich quillend regt“, dem geben sie prophetisch Form und Ziel: Than von Glamis, Than von Cawdor und am Ende das Höchste, auch König soll er werden. Das Wort zündet, hat es doch den in ihm schlummernden Funken nur anzufachen. Also vorbereitet, begegnet er, heimgekehrt, seiner Gemahlin, seiner treuen Genossin, im Guten wie im Bösen. Sie theilt seinen Ehrgeiz, sie versteht sein leisestes Empfinden, sie übertrifft ihn an Kälte und Entschlossenheit. Zu leidenschaftlich, um den Erfolg abzuwarten, beschließen sie, ihn um jeden Preis zu erzwingen. Und das Schicksal selber scheint ihren verbrecherischen Wünschen die Hand zu bieten: völlig arglos nimmt Duncan ihre Gastfreundschaft in Anspruch. Die Stunde seines Einganges unter Macbeths Zinnen bezeichnet seine Todesstunde: noch in der nämlichen Nacht unterliegt er unter den Streichen seines verruchten Vasallen und Wirthes. Von den königlichen Prinzen flieht Donalbain nach Wales, Malcolm an den befreundeten Hof Eduards von England. So setzt denn Macbeth seine Krönung ohne offenen Widerstand durch. Und doch sind seit dem Augenblicke die Tage des Friedens und des Glückes für ihn vorüber. Draußen findet er statt Gehorsam und Treue — Widerstreben und Verrath, in sich statt der gehofften Befriedigung — jene unablässige „Trübsal und Angst, die über alle Seelen der Menschen kommt, die da Böses thun“. (Röm. II, 9.) Wen er am meisten fürchtet, das ist Banquo, der frühere Genosse seiner Größe; seinen Nachkommen hatten ja die Schicksalschwestern dereinst die Königskrone verheißen. So muß denn er zuerst fallen und er fällt von der Hand gedungener Mörder. Noch aber ist das Maas nicht erfüllt, ganz der Hölle verfallen ist er erst, wenn er auf der Höhe der „Sicherheit“

angekommen, welche die bösen Geister selber der Menschen schlimmsten Feind nennen. Noch einmal befragt er denn dies unheilvolle Orakel: Besiegt soll er nicht werden — oder nur durch einen nicht vom Weibe Gebornen und erst, wenn der Birnamwald hinauf zum Dunsinane-schlosse gestiegen. Das ist ja ganz unmöglich, das wird ihm jene Sicherheit geben. Aber freilich sind die Großen des Reichs schwierig, am schwierigsten Macduff, der mächtige Than von Fife. Macduff, als er sein Leben bedroht sieht, flieht zu Malcolm an den englischen Hof — aber Weib und Kind hat er zurücklassen müssen, an ihnen sättigt sich dann des Tyrannen Blutdurst. Aber nun ist auch das Maas seiner Verbrechen voll. König Edward schickt Malcolm und Siward mit einem Heere gegen Schottland. Macbeth, vom Feinde umdrängt, verlassen von seinen Lehnsmanen, schließt sich in sein Felsenschloß Dunsinane ein, bereit, dem Aeußersten die Stirn zu bieten. Daß seine Gemahlin dem Gefühle, ihm Nichts mehr zu sein, dem zu Liebe sie ihre ewige Seligkeit in die Schanze geschlagen, und ihren Gewissensqualen erliegt und Hand an sich selber legt, berührt ihn kaum in diesem Momente verzweiflungsvoller Anspannung der letzten Kraft: er rüstet sich zum Entscheidungskampfe. Da setzt der Wald von Birnam sich in Bewegung, da tritt Macduff, der vom Weibe nicht Geborne, ihm entgegen: nun seines Untergangs gewiß richtet Macbeth noch einmal mit der alten Heldenkraft sich empor, um sein freud- und friedloses Dasein unter Macduffs Streichen dahinzugeben. —

Flüchtig, wie die Skizze sein mußte, wird sie doch genügen, zunächst gewisse Charakterzüge in der dichterischen Behandlung des Gegenstandes zu markiren, welche dem Macbeth unter den Shakespear'schen Tragödien sein eigenthümliches Gepräge geben. Zunächst resultirt daraus, daß die Stoffmasse des Dramas kaum ein zweites Mal so einheitlich, wie hier, zusammengeht, sich so natürlich gliedert und, ohne die gelindeste Abweichung, so völlig in grader Linie verläuft. In Zusammenhang damit steht dann ferner das Tempo, in welchem die Ereignisse sich entwickeln und folgen: während, wie oft bemerkt, im Hamlet grade umgekehrt ein Moment nach dem andern sich einschleibt, um die Katastrophe zu retardiren, schreitet im Macbeth Alles mit erstaunlicher Raschheit vorwärts, von der ersten Katastrophe, wie Schlegel bereits Duncan's Ermordung nennt, bis zur letzten. „Der flücht'ge Vorsatz wird nie eingeholt, geht nicht die That gleich mit.“ Dies Wort Macbeth's scheint förmlich der allgemeine Wahlspruch. Ja selbst in den Momenten, wo eine gewisse Ruhe und Gelassenheit geboten erscheint, schweben die Reden fast Aller in einer gewissen fieberhaften Erregung. (v. Friesen.) Es ist, als wenn die Hemmungen an dem Uhrwerk der Zeit herausgenommen wären und nun die Räder unaufhaltsam abrollten. (Schlegel.)

Und was den Begriff des einheitlichen Kunstorganismus zu vollenden hilft, ist die durchgehende Einheit der Grundstimmung; nirgend eigentlich weicht sie um ein Komma von dem einmal angeschlagenen Grundtone ab. Es ist ein tiefer schwermüthiger, um nicht zu sagen finsterner Ernst, der uns aus dieser Tragödie entgegenweht, eine drückende, unheimliche Schwüle, unheimlicher, als selbst im Lear oder Othello. In seiner Auffassung vom Menschenchicksale, von Versuchung, Fall und dem Tode, als der Sünden Solde, hält sich hier der größte Dramatiker der christlichen Aera, wie spätere Erörterungen noch nachweisen sollen, in wunderbarer Nähe zu dem ersten, größten Metaphysiker des christlichen Dogmas, dem Apostel Paulus.

Durchbricht aber nicht wenigstens die kleine Szene des Schloßpfortners im zweiten Akte und zwar grell genug diese Grundstimmung? Unser idealisch gestimmter Schiller empfand

in der That den Ton dieser Szene als einen allzu herben Mißklang — seinem Weimar'schen Auditorium vom Jahre 1800 hätte er so wie so derlei Unfeinheiten ungestraft nicht bieten dürfen. Er schob deshalb in seiner Bearbeitung an dieser Stelle den „Gesang des Pförtners“ ein: „Verschwunden ist die finstre Nacht — Die Lerche schlägt, der Tag erwacht — Die Sonne kommt mit Prangen — Am Himmel aufgegangen“ und wie die sinn- und klangvollen Verse alle lauten, welche unsrem Gefühle und Vorstellen Alles leisten, was an diesem Punkte des Verlaufes sich erwarten läßt, nur daß sie trotzdem die Shakespearianer „vom höchsten Grade“ allezeit als eine Sünde wider den heiligen Geist des Meisters gedäucht haben. Freilich sehen auch englische Kunsttrichter, wie Collier und Coleridge, den bewußten Monolog für ein fremdes, unberechtigtes Einschleichen an. Bewiesen haben sie es nicht; und hätten sie es auch, wäre es denn eine so gar ungeschickte Interpolation? Die nächtliche Mordscene, beladen mit dem Grauen der Hölle, geht unmittelbar vorher; unsre Seele ist bis zum Zerspringen beklemmt, das Maas ihrer Tragfähigkeiten gleichsam erfüllt — nach dem Grundsätze des dramatischen Contrastes bedarf sie eines Momentes der Abspannung, des Aufathmens. Wird dieser Moment zum Gegenschlag, kommen wir bei dem Concetti des Pförtners in's Lachen, so vergreift sich der Acteur im Tone. Der Pförtner ist kein Clown: von Zeit, Ort und Gelegenheit trägt seine Komik die Farbe; seine Jovialität hat etwas Unheimliches, einen Zug grobkörniger Verbitterung. Es ist nicht die rückhaltlose Lustigkeit des Possenreißers, viel eher die Bitterkeit des ungeschliffenen Satiristen — und so bildet sie zur Grundtonart nur eine leise, flüchtige Ausweichung.

Nur mit wenigen gelegentlichen Strichen — alle freilich vom Gepräge der reifen Meisterschaft — ist uns Lokal und Szenerie gezeichnet: ohne jedes Absehen auf kunstvolle Landschaftsmalerei entfaltet der Dichter vor uns die Szenerie, plastischer und eindrucklicher, als ein Dichter von minderer Stärke der Imagination mit vieler Wortfilderei es vermöchte. An die Szene 6 des 1. Actes, die Szene 4 im 2. Acte mag u. a. hier erinnert sein. Es wird uns bald, man möchte sagen, zu sinnlicher Gewißheit, daß so Ungeheures nur in diesem Himmelsstriche und grade so sich vollziehen konnte, dort, wo eine farge, feindliche Natur alles Empfinden in das Innre zurückwirft, wo der Mensch, an sich von erreglicher Fantasie, überall in der sichtbaren Welt um sich gern das Eingreifen des Uebersinnlichen, im Reiche der leblosen Natur überall die Vorbedeutungen des moralischen Lebens ahnt.

Die Fabel zur Macbethtragödie fand der Dichter bekanntlich in des etwa zeitgenössischen Holinshed's Chronikbuche, dem er noch für manche andere Stoffe, z. B. des Lear, verschuldet ist. Schon hier, in seinem Quellenbuche, trat dem Dichter, was ich nach Servinus gegen Herrn von Friesen wiederhole, die Macbethsage abgerundet, voll dramatischer Nothwendigkeit entgegen; ihm blieb nur die Aufgabe, sie psychologisch auszubilden, freilich die schwierigste und verdienstlichste Aufgabe, denn „die Psychologie der dramatischen Kunst, welche uns in das innre Getriebe ihrer Gestalten bis auf den Grund blicken läßt, ist zugleich die Mantik, welche ihr Schicksal völlig auslegt und deutet.“ (F. Bayer.) Daß der Macbeth nicht vor 1603 und nicht nach 1610 geschrieben sein kann, läßt sich wie selten, bis zur Evidenz erhärten; so daß nur noch die Römerdramen und von den romantischen höchst wahrscheinlich Othello und der Sturm später fallen. Die Periode des puritanischen Bilder- und Bühnensturmes abgerechnet, hat Macbeth sich mit besonderer Lebensfähigkeit auf der Bühne erhalten.

Epöche machte die Bearbeitung von Garrick, welcher neben dem Kemble, Kean, Macredy zugleich für den größten Macbethspieler galt. Im Zeitalter der Restauration, in dem ersten Jahrzehnt Karls II., verarbeitete Davenant den shakespeare'schen Text, in französischem Geschmack, zu einem prunkhaften Ausstattungsstück, mit zahlreichen Geistererscheinungen und melodramatischer Musik. Den Franzosen — Victor Hugo nicht ausgenommen — ist der wahre Shakespear von jeher das Buch mit den sieben Siegeln geblieben. Von der Gescheuesten Einen stammt das berüchtigte Epithet für den großen Briten: *sauvage ivre*. Beschäftigt freilich haben sie sich genug mit ihm. Seit Voltaire's *La mort de César* war es besonders Ducis (1733—1816), der sich an seine romantischen Dramen machte „ne faisant guère que reproduire son original abrégé, dégagé de ses langueurs et de ses inutilités (!), arrangé quelque fois selon les exigences de la scène française et du bon sens (!)“ (Julien Littér. de l'Époque Impér. II., 209). Hamlet, König Lear, Othello und Macbeth (1784) sind dann von ihm nach diesem Kanon bearbeitet. „C'est la première tragédie, sagt der französische Literaturhistoriker des Kaiserreichs, où l'on ait osé hasarder, sur notre scène, un songe mis en action: das viel citirte Traumgesicht Macbeth's nämlich, in welches sich bei dem französischen Dichter die Erscheinung der Schicksalschwester verflüchtigt:

„Je croyais traverser, dans sa profonde horreur,  
D'un bois silencieux l'obscurité perfide:  
Le vent grondait au loin dans son feuillage aride.  
C'était l'heure fatale où le jour qui s'enfuit  
Appelle avec effroi les erreurs de la nuit. . .“

und wie diese „beautés du genre terrible et sombre“ sonst noch lauten.

In unsern Tagen hat auch die Tonkunst sich wiederholt mit einem Stoffe zu schaffen gemacht, der nach seiner innersten Natur jeden engern Bund mit der sonst so befreundeten Schwester abzuweisen scheint. Nachdem ein Ambr. Thomas freilich selbst den philosophirenden Dänenprinzen, ein Gounod „den Geist, der stets verneint“, in Musik gesetzt haben, was sollte der Tonkunst noch unnahbar dünken? Die beiden gleichnamigen Opern, die eine von Chélaré für die große Oper 1827 in Paris, die andre von Giuseppe Verdi für die Florentiner Stagione 1847 geschrieben, sind bei uns so gut wie unbekannt, und nicht viel besser ergeht es dem von Wilh. Taubert für die Berliner Oper auf einen Text von Eggers (1857) gesetzten Macbeth. In Hamburg kam der Macbeth 1779 mit J. L. Schröder und in seiner eignen Bearbeitung mit Zugrundelegung der Wieland'schen Uebersetzung auf die Bühne; in Berlin, ich weiß nicht in welcher Bearbeitung, zuerst im October 1778. Die Wieland'sche Uebersetzung stammt aus den Jahren 1762—66, die Eschenburg'sche erschien von 1776 an.

Von welcher Bedeutung die Bekanntschaft mit Shakespear für Anschauung, Neugestaltung und Richtung unsrer eignen dramatischen Literatur geworden, hat unsre Literaturhistorie darzustellen. Schiller und Göthe, um von Lessing zu geschweigen, widmeten ihm schon früh ihre Verehrung; bereits „Die Räuber“ und „Götter von Verlichingen“ geben Zeugniß davon. Der „Franz Moor“ z. B. ist deutlich genug aus den Bildern eines Richard Gloster, Edmund und Jago zusammengelassen, wie Sekretär Wurm auf Jago, Ferdinand von Walter auf Othello zurückweisen. Schon in der Selbstkritik der „Räuber“ meint Schiller, man werde es schon merken, wie sehr der Dichter sich in seinen Shakespear vergafft habe; in der Vorlesung vom Jahre 1784, aus welcher dann die Abhandlung „Die Schaubühne eine moralische Anstalt“ entstand, zitiert

Schiller die Lady Macbeth und erwähnt den Lear, Timon von Athen, Julius Cäsar; und in demselben Jahre schreibt er an Dalberg: „Durch mich allein wird und muß unter Theater einen Zuwachs an vielen vortrefflichen neuen Stücken bekommen, worunter Macbeth und Timon — sind“, ein Vorhaben, das bekanntlich erst Anfangs des Jahres 1800 (zwischen „Maria Stuart“ und „Jungfrau“) zur Ausführung kam. Je intimer wir seitdem mit dem Originale vertraut geworden sind, desto allgemeiner ist es Mode geworden, gegen Schiller's Bearbeitung eine Geringschätzung an den Tag zu legen, welche sie selbst dem englischen Originale gegenüber keinesfalls verdient. Mindestens sollten wir doch beherzigen, was Palleste (II, 479) sagt: „Nach meinen Erfahrungen — hat Schiller's Macbeth ganz unglaublich zur Einführung Shakespeare's in Deutschland beigetragen“.

Beide Dichterkürsten unterhielten ihr Lebelang den einmal angeknüpften Verkehr; — allein von einem bedingungslosen Anschluß an sein Vorbild konnte nicht die Rede sein; die gemeinsame Begeisterung für das Ideal der Antike mußte sie von einseitiger Verfolgung dieser Richtung bald ablenken. So ist denn auch keine Schiller'sche oder Göthe'sche Tragödie nachzuweisen, zu der ein Shakespeare'sches Stück direct als Modell gedient hätte. Dafür fehlt es denn freilich an mehr oder minder erweislichen Anklängen in Gedanken, Sentenzen und Motiven desto weniger. Um nächstliegendes herauszugreifen: so besteht zwischen Macbeth und der „Braut von Messina“ in Bezug auf die Rolle, welche in beiden dem Verhängniß und den doppelstimmigen Orakelsprüchen angewiesen, eine mehr als zufällige Wahlverwandtschaft. Wen hat das naivschelmische Geplauder zwischen Lady Macduff und ihrem Söhnchen noch nicht an die reizenden Parallele im „Göy“ (I, 6. 9.), wen Adelheid's Monolog im ursprünglichen „Göy“ nicht an Macbeth's Worte 3, 5 und 5, 5, wen der Geist des ermordeten Franz, wie er der Adelheid erscheint, nicht an Banquo's Geist im Macbeth erinnert? Die berühmte Szene in „Wallensteins Tod“ (I, 6), wo die Gräfin Terzky ihren dämonischen Scharfsinn und ihre dämonische Beredtsamkeit aufbietet, den Schwager zur Entscheidung zu drängen — sie hat ihre zweifellose Parallele an der Szene in unsrer Tragödie (I, 7), wo Lady Macbeth den ehrgeizigen, aber noch zögernden Gemahl zu sich hinüberzieht; wie die Szene, (W. T. V., 2.), wo Butler den Macdonald (!) und Deveroux zum Meuchelmorde gewinnt, zu der Unterredung, mit welcher Macbeth die beiden Mörder Banquo's dingt, sich wie die Ausführung zur simpeln Farbenskizze verhält. Die Hexenszenen, namentlich im 4. Akte, haben ein Abbild in der faustischen Hexenküche, noch deutlicher, wenn schon mit dem Anstrich des unfreiwillig Karrikirten in der Wolfsfluchtscene des Freischütz. Das „geflügelte Wort“ aus Wallenstein: „Das eben ist der Fluch der Bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären“ findet sich in dem Macbeth'schen „Things bad begun make strong themselves by ill“ (3, 2) vorgebildet. In der rührenden Anrufung des Schlafes im Egmont: „Süßer Schlaf! Du kommst wie ein reines Glück, ungebeten, unerfleht, am willigsten. Du lösest die Knoten der strengsten Gedanken, vernische alle Bilder der Freude und des Schmerzes.“ weist das Bild vom „Schlummer, der die Knoten der strengen Gedanken löse“ unzweifelhaft zurück auf Macbeth's Worte, dicht nach der Mordthat: „Süßer Schlaf! der du das wirre Knäuel der Sorge auflösest!“ (Sleep that knits up the ravell'd sleeve of care. 2, 2.) Die Worte Macbeth's (3, 5.) „Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen, daß, wollt' ich nun im Waten stille stehn, Rückkehr so schwierig wär', als durchzugehn!“ lauten in Franz Moor's Munde (4, 2.): „Bin ich doch ohnehin schon bis an die Ohren

in Todsfünde gewatet, daß es Unsinn wäre zurückzuschwimmen, wenn das Ufer so weit dahinterliegt.“ Wenn Macduff, nach der Schmerzenskunde vom Tode seiner Gemahlin (4, 3.) und seiner Kinder, endlich in den Ausruf der Verzweiflung ausbricht: „Er hat keine Kinder! All meine Kleinen? Sagtest Du: Alle? O, Höllendrache! All meine Hühnchen und die Mutter auf Einen tückischen Stoß!“ — wen gemahnte da Situation und Redeform nicht an Melchthal's Worte [Schiller's Tell I, 4.]: „In seine beiden Augen? Um meiner Schuld, um meines Frevels willen! wirklich blind und ganz geblendet? . . .“ wie denn die beiden angezogenen Szenen noch weitere Analogien bieten. Aus Tell's Monolog fällt dem Einen oder Andern vielleicht auch „die Milch der frommen Denkart“ ein, die sich ohne Zwang auf das Shakespeare'sche milk of human kindness zurückführen ließe. Zu Göthe's Gretchen im Kerker scheint Lady Macbeth (5, 1.) nicht minder, als Ophelia gefesselt zu haben. Und als Macbeth, mitten unter den Trümmern seiner Hoffnungen, sich zum Entscheidungskampfe rüstet, da erinnert der bittere Nihilismus, in welchem er die Summa seines Lebens zieht. (V., 5.)

„Das Leben ist nur ein wandelndes Phantom — ein armseliger Gaukler, der seine Stunde sich spreizt und ausbläht auf der Bühne und — dann vergessen ist; eine Geschichte, wie sie ein Wahnsüchtiger erzählt, voll Schwulst und Erhitzung, aber ohne Sinn!“ da erinnert das nicht allzufern an eines bessern Mannes Sterbeworte, an Talbot in Schiller's Jungfrau.

„— So geht der Mensch zu Ende — und die einzige Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts und herzliche Verachtung alles dessen, was uns erhaben schien und wünschenswerth“. Anziehend indessen, wie derlei Parallelisirungen dünken mögen, verweise ich auf ein einschlägiges Essay eines der gründlichsten, feinsten Shakespearekenner, C. Henze, im 5. Jahrgang des Shakespeare-Jahrbuchs und folge gern N. W. Emerson's Warnung: „whoever expresses to us a just thought, makes ridiculous the pains of the critic who should tell him where such a word has been said before“, um auf die Hauptstraße wieder einzulenken; denn der Rest der mir vergönnten Zeit wird ohnedies nur eben ausreichen, einige wesentlichere Punkte — kürzer, als sie es verdienen — zu berühren.

Es war im Jahre 1813, als Göthe ein paar Blätter über Shakespeare mit dem mehr verschämten, als stachlichten Titel: „Shakespeare und kein Ende“ beim Publikum einführte. Ein Blick in den Catalog der Shakespeareliteratur von heute würde ihm sagen, daß jener Titel zugleich eine Prophezeiung werden sollte; denn in gewissem Sinne fängt die Forschung seit jenem Tage erst an. Und doch — scheinen seit diesem halben Jahrhundert die Forschungen, so viel sie in die Tiefe und die Breite gegangen sind, kaum halbwegs zum Abschluß gediehen zu sein. Ohne die großartigen Ergebnisse zu unterschätzen, welche Emsigkeit und Scharfsinn einzelner bevorzugter Geister zu Tage gefördert, darf man andererseits nicht verkennen, daß in mancher Beziehung die Shakespearekritik mehr und mehr der Tummelplatz für die Befriedigung allerlei kritischer und ästhetischer Gelüste zu werden droht, von denen Mephisto sagen würde: „Die Kraft ist schwach, allein die Lust ist groß!“ Zu den Tagen der Alexandriner ist es kaum schlimmer zugegangen — der selbe Schwall müßiger Gelehrsamkeit, derselbe Scharfsinn für die Bagatelle, dieselbe Fertigkeit im blinkenden Wortgefecht, gleichviel was bei dem Allen aus dem Werke des Königs wird, der, wie Schiller von Kant's Auslegern sagt, für Klärner gebaut zu haben scheint. Jedes der bedeutenderen Shakespeare'scher Stücke hat allgemach einen wahren Schweif von Auslegern nach sich gezogen,

aber wie oft strahlen sie das Licht, das sie vom Kerne empfangen, auf uns übrige Sterbliche weiter? Schulausgaben und gelehrte Abhandlungen enthalten im Einzelnen gradezu Unglaubliches; Dank den gründlichen Untersuchungen solcher modernen Alexandriner werden zuletzt die anscheinend einfachsten, festesten Dinge verwickelt, schwankend.<sup>1)</sup> So ist denn auch der Macbeth diesem Geschehe nicht entgangen; er ist so viel erläutert, bis manche Punkte so ziemlich dunkel geworden sind und die einfachen Grundlinien in Gefahr sind, im Nebel der gelehrten Forschungen zu verschwimmen. —

Nach dieser neuen Vorrede möchte ich nunmehr Ihre Theilnahme noch für wenige Hauptpunkte in Anspruch nehmen, die Hexenzenen nämlich, die beiden Charactere von Macbeth und Lady Macbeth und endlich die Dekonomie und Tendenz des Ganzen.

Untrennbar scheinen die Hexen zur alten Macbethsage zu gehören. Früh indeß haben sie schon Anstoß gegeben und weitschweifige Erörterungen seitdem veranlaßt. Walter Scott's bekannte Umdeutung in seinen Tales of a Grandfather „Now there lived at this time three old women in the town of Forres, whom people thought were witches, and supposed they could tell what was to come to pass . . .“ erklärt sich ohne weiteres aus dem erzieherischen Zweck jenes anziehenden Werkchens. Indesß bereits der alte schottische Historiograph Buchanan hatte, wie jener französische Poet Ducis, die erste Erscheinung der Hexen als ein nächtliches Traumgesicht und alles übrige Wunderbare ähnlich auf rationalisirende Weise ausgelegt. Was sollen, möchte man allerdings fragen, Hexen, diese unholden Sendboten aus einem phantastischen Reiche der Dämonen, in der Dekonomie einer Tragödie, welche sich in allem Uebrigen nichts weniger, als auf den Boden einer irrationalen Weltanschauung stellt? Woraus schöpft der Dichter die Berechtigung zu derlei seltsamen, nicht bloß aller Erfahrung, sondern auch unsrer gegenwärtigen Anschauung so völlig widerstreitenden Schöpfungen? Denn ließe sich die Erscheinung des erschlagenen Banquo beim Königsmale allenfalls als ein schlechtthin innerlicher Vorgang in Macbeth fassen — die Hexen Shakespeare's sind einmal nicht in etwas rein Subjectives zu verflüchtigen, für sie bleibt wirklich Nichts übrig, als sie für volle massive Körperlichkeiten zu nehmen. Wenn aber darüber kein Zweifel walten kann, — wie dann? gehört dieser Zug zu der besonderen Lokalfarbe, zur bloßen Ornamentik der Dichtung, welche ja den sagenreichen Boden einer grauen Vorzeit zu ihrer Voraussetzung nimmt und damit gleichsam alle pragmatische Kritik

<sup>1)</sup> Beispielsweise nur: Was soll man sagen, wenn E. Karpf (die Idee Shakespeare's . . . 1869) ernstlich meint, „auf die Figuration des Laertes dürfte der Mythos vom Satyros, dem Sohne des Dionysos und der Nymphe Nikaa von Einfluß gewesen sein“? oder „In dem Drama Hamlet ist die Selbstthätigkeit der Vernunft — als Entelechia und *τὸ εἶναι* — als das Sein, das sich selbst Zweck ist und als das dem Besondern Immanente sich selbst hervorbringt und in dem Geschaffenen das mit sich Identische ist — der ideelle Vorwurf“, während der Herbartianer R. Zimmermann im Hamlet der Moralität eine sehr untergeordnete Rolle anweist und des Helden Gemüthsverfassung aus der „psychologischen Macht der Gewohnheit“ ableitet; oder wenn J. Meißner (Schaf. Jahrbuch 1870) äußert: „Die Grundidee im „Sturm“ ist die realistische Weltanschauung selber. Shakespeare hat seine eigene Lebensweisheit und Wahrheit, das hohe Mysterium, welches er predigt, den Augen der Menge und sonderlich seiner noch von Vorurtheilen befangenen Zeitgenossen entzogen durch den Schein des Wunderbaren, welchen er darüber ausbreitet; und es gehört ein gründliches Studium dazu, den Schlüssel zu finden für die bunten Symbole seiner Geheimschrift!“

abweist? Oder knüpft nicht vielmehr Shakespeare, hier wie anderwärts sein wunderbares Gewebe nur an den Faden des alten und in seinen Tagen noch keineswegs erloschenen Aberglaubens? Denn daß der Glaube an jene Unholde, welche die Phantasie einer heidnischen Zeit geschaffen und die Kirche in den Umfang des Geisterreiches, wenn auch nicht ohne mehr oder minder erhebliche Umwandlungen, zu übernehmen nicht verschmäht hatte, die *tria fata* der römisch-keltischen Mythologie, die Nornen des Nordens, Deutschlands drei Schwestern, Holinshed's und Shakespeare's *weird sisters* (Simrock die Quellen Shakespeare's II., 260.), daß der Glaube an sie und das verwandte Gelichter von Dämonen, Elfen, Kobolden u. dergl. in des Dichters Tage noch lebendig war, darf als zweifellose Thatsache gelten. Nicht bloß, daß selber der König auf dem Throne von England, der schottische Jacob, ein eigenes ernsthaftes Werk über das Hexenwesen (*Demonology*) schreiben und Unglauben in diesem Punkte für eine ebenso schwere Kezerei, wie das Ausüben der Zauberei selber erklären konnte: der Glaube an Gespenster, wiederkehrende Todte, Hexen u. a. m. trieb, als traditioneller Rest heidnisch-germanischer Religionsanschauungen, in den untern Volksschichten, wie in Theologie und Jurisprudenz sein Unwesen. (Tschischwitz, Hamlet.) So durfte denn freilich Shakespeare derlei Irrationalitäten ohne alles Bedenken gebrauchen; in der Empfindung auch seiner gebildeten Zeitgenossen, wie G. Freitag (*Die Technik des Drama's* 51 ff.) treffend bemerkt, wurde der Zusammenhang mit der Geisterwelt weit anders, als von uns, aufgefaßt. „Auch die psychologischen Prozesse eines unter schwerer Last ringenden Menschen waren nicht nur im Volke, selbst bei Anspruchsvollen anders beschaffen. Bei aufgeregter Furcht, Gewissenszweifeln, Reue stellte die Phantasie das Bild des Furchtbaren noch als ein Aeußeres gegenüber: der Mörder sah den Ermordeten als Geist vor sich aufsteigen, er sah die Waffe, womit er die Unthat geübt, er hörte die Stimme seiner Opfer in sein Ohr dringen“. Diese letzte Bemerkung leitet denn auch zur Beantwortung der weitem Frage: Sind denn nun jene Erscheinungen, da sie einmal bloße Visionen nicht sein können, eben nichts mehr und nichts weniger als Unbequemung der dichterischen Phantasie an jenen Volksaberglauben? Als den ideellen Kern möchte ich nämlich Shakespeare's tiefsinnige Auffassung vom Bösen an sich betrachten, vom Bösen, insofern es unsrer höhern Natur schlechthin fremdartig und feindselig ist. Wie dies der Schlüssel für den Hexen- und Dämonenglauben überhaupt, so giebt es auch dem Dichter die Berechtigung, hier anzuknüpfen, um uns innere Vorgänge, man möchte sagen, bis zur Greifbarkeit, zu veranschaulichen, welche an sich zu sehr nur pathologischer Natur sind, um aus sich die erforderliche dramatische Triebkraft zu entfalten. In diesem Sinne erscheinen uns, wie dem Macbeth selber der verhängnißvolle Dold (von dem er sagt: „*There is no such thing: it is the bloody business which informs thus to mine eyes.*“), die Hexen als die sinnfälligen Gebilde einer lebhaften Phantasie, die nach außen projizirten Gestaltungen an sich rein innerlicher Vorgänge. Nicht sind sie, darin die Kehrseite der Gumeniden (Schlegel), die Rächer nach der That, sie sind die Versucher, recht eigentlich die Kuppler der Sünde, „versuchende Höllenmächte, welche trüglisch weissagen“ (Balleske Schiller 2, 477.). Prädestinirende Mächte, wie J. Schmidt sie einmal nennt, welche eine zwingende Gewalt über Macbeth hätten, sind sie nicht: sie prophezeien, aber — was sie prophezeien, wird eintreffen oder ausbleiben, jenachdem Macbeth's Entscheidung fällt — nicht mit ihm gegenüberstehenden Dämonen, mit den Dämonen seines Innern hat er zu ringen. Sie versinnlichen nur die dem Bösen zugängliche und hingeneigte Seite seines Wesens: die Vorspiegelungen eines schrankenlosen Ehrgeizes

sind es, welche einen allerwege thatbereiten Willen, einen bis dahin unbefleckten Charakter versuchen; oder, um mit unserm Schiller zu reden, „sie streuen in die Brust die böse Saat — Aber dem Menschen gehört die That!“ Läßt man aus diesem Boden also die furchtbaren Gestalten emporsteigen, so darf man nicht fürchten, den Dichter in seiner Gedankenarbeit, wie in seiner Absicht mißzuverstehn. Mag auch einem Realisten, wie Kümelin, nicht jeder Einzelzug mit dieser Auffassung zu stimmen scheinen, so wird doch selbst er zugeben müssen, daß „der Dichter nichts andres erfunden hat als was der sagenbildende germanische Volksgeist an seiner Stelle erzählt haben könnte“ (Tschischwitz, Hamlet p. 88), und daß er in bewunderungswürdiger Weise mit einer Methode, welche nur die Erfahrungswissenschaft, keineswegs aber Volksvorstellung oder Kunst abzulehnen veranlaßt ist, es verstanden hat, hier ein tiefes psychologisches und ethisches Problem zu versinnlichen, so daß es dem schlichtesten Verstande zugänglich, der trügsten Einbildung anschaulich wird.

Wir wenden uns nunmehr zu der Betrachtung der beiden Hauptcharaktere, Macbeth's und seiner Gemahlin. Göthe vergleicht einmal die Durchsichtigkeit der Shakespeare'schen Charaktere mit Uhrwerken unter Glas. Daß damit eine mechanische Vorstellung auf ein rein Ideelles übertragen wird, worüber B. Goltz sich so ereifert, möchte noch hingehen, wenn man nur im einzelnen Falle, je mehr Ausleger man abhört, nicht desto zweifelhafter über die thatsächliche Richtigkeit des Vergleiches würde. Denn da ist kaum Einer, der in seiner Zergliederung eines nur halbwegs „problematischen Charakters“ nicht irgend ein Häkchen ausfindig zu machen wüßte, daran seine absonderlichen Entdeckungen anzuzetteln; womit denn, über allerlei Feinheiten des Details, nicht selten die festen charaktervollen Grundlinien der Physiognomie verloren gehen, jene entscheidenden Conturen und Lineamente, auf welche es doch im Grunde zunächst — und zuletzt ankommt.

Welches sind nun jene Grundlinien in Macbeth's Porträt? Zwischen seinem Ausgange und seinem Anfange liegt gewissermaßen eine Kluft. Wer sonst als ein hartgesottner Höllensohn vermag von sich zu sagen, wie Macbeth, als ihm Macduff's Mord im Sinn liegt: „Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen — daß, wollt' ich nun im Waten stille stehn, Rückkehr so schwierig wär', als durchzugehn“. („For mine own good All causes shall give way; J am in blood Stept in so far that, should J wade no more Returning were as tedious as go o'er . . .“)? Wer anders dürfte geschildert werden, wie Macduff ihn schildert: „Not in the legions of horrid hell, can come a devil more damn'd In evils, to top Macbeth?“ oder wie Malcolm ihn prädisirt: „I grant him bloody, Luxurious, avaricious, false, deceitful, Sudden, malicious, smacking of every sin That has a name . . .“? Und derselbe Mann, auf welchen sich jetzt Fluch und Verwünschung eines ganzen unglücklichen Volkes häuft — wie hebt er an? Lehnherr und Vasallen preisen ihn aus Einem Munde als brave, noble, valiant, worthy, als Valour's minion, Bellona's bridegroom; noch später stellt Malcolm selber ihm das Zeugniß aus, daß einstmal er für redlich galt. Wie denn haben wir einen Charakter zu verstehen, an welchem unversehens ein so schreiender Widerspruch zwischen Einst und Jetzt hervorbrechen kann? — König Duncan's Regiment leitete vielleicht freundlich ein Zeitalter fortschreitender Menschenbildung ein, in welches Macbeth wie der Epigone einer zu Grabe gehenden Heroenzeit hineinragt, reckenhaft vollkräftig, während ringsum eine schöne Aera sanfterer Sitten, helleren Denkens aufzublühen beginnt. So wenigstens zeichnet Gerwinus die allgemeine Lage der Dinge, wenn schon Kreißig's abweichende

Auffassung, wonach der Dichter gar kein bestimmtes Zeitalter mit geschichtlichen Voraussetzungen im Sinne habe, objektiv vielleicht genauer ist. Auf seiner königlichen Herkunft und auf seiner jugendlichen Heldenstärke beruht das kräftige Vollgefühl seines persönlichen Werthes — und in dieser Beziehung steht Macbeth von vornherein am andern Pole zu einer so fein und reich in Kopf und Herz organisirten Natur, wie Hamlet. In jenem Hoch- und Vollgeföhle läßt er denn auch die hochfliegenden Entwürfe seines Mannesstolzes, ungezügelt durch feinere sittliche Erwägungen, nur zu nachsichtig in sich großwachsen. Aus solchen Entwürfen indeß, die er zuerst vielleicht kaum zu denken wagt, werden gefährliche Versucher, sobald Glück und Gelegenheit sich die Hand bieten, seinen sittlichen Menschen auf die Probe zu stellen. Wie Wallenstein hat er eben „mit dem argen Gedanken so lange gespielt, das Herz genährt mit sündlichem Traume, sich an dem Gaukelbild der königlichen Hoffnung ergötzt, bis die Umkehr nicht mehr offen ist“ und die Schicksalsschwester finden, woran sie ihre Versuchung knüpfen können. Nur zu bald kommt dieser Moment: Malcolm's überraschende Ernennung zum Thronfolger, Macbeth's nicht minder überraschende Standeserhöhung zum Than von Glamis und von Cawdor — dies zusammen giebt seinem Ehrgeiz einen neuen Stachel, der königliche Besuch in Inverness aber eine nicht unwillkommene Handhabe, jetzt Alles zu wagen, um Alles zu gewinnen. „Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister — Sie liegen wartend unter dünner Decke — Und leise hörend, stürmen sie herauf“ (Schiller, Jungfr. I., 2.). Jetzt bedarf es wohl kaum noch der Zauberschwestern, Macbeth wird fallen auch ohne sie: die Saat des Bösen ist auf ein fruchtbar Land gefallen, und ein Wunder, wenn sie nicht bald üppig aufschießt. Denn zwischen diesem nordisch derben Heroismus von Macbeth's Schlage, dessen eigentlichster Lebensodem die resolute Selbstsucht ist, und echter rechter Verbrecherkühnheit ist eben eine Gränzlinie kaum da, der Uebergang oft überraschend schnell. Zu Anfang freilich scheinen bei Macbeth Gut und Böse wie in gleicher Wage gewogen: soll er den Anfall der Krone erwarten, soll er ihn erzwingen? Weder ein Barbar, noch ein gefühlloser Virtuose des Verbrechens, bietet von vornherein sein durch keine sanftere Tugend geläuterter Mannestrog, sein durch keine sittliche Controle gezügelter Ehrgeiz, that vaulting ambition, welche, wenn wir ihm selber glauben dürfen, das Urmotiv seiner ersten furchtbaren That ist — sie bieten dem bösen Feinde immerhin eine schlimmerwundbare Stelle, denn „Hochmuth war's, durch den auch Engel fielen — Woran der Höllegeist den Menschen faßt“ (Schiller, Jungfr. ebenda). Man sollte nur in der Schätzung des ursprünglichen Wesensstandes des Macbeth auch nach der andern Seite nicht zu weit gehen; wozu selbst Kreißig zu Anfang seiner Porträtirung Macbeth's (II., 361) stark hinneigt. Denn ihm „das feinere Rechtsgefühl eines durchaus edel angelegten Charakters“, ihm „jene innere Wahrhaftigkeit, welche die schönste Mitgabe und das sicherste Merkzeichen einer gesund angelegten Natur ist“ beilegen zu wollen — und was sich sonst noch aus des Dichters Worten für eine Apologie des ursprünglichen Macbeth gewinnen läßt, möchte doch ohne erhebliche Modificationen, welche den Werth des Lobes ebenso erheblich wieder herabdrücken würden, kaum angehn. Kreißig dämpft denn auch wirklich, im weiteren Verlaufe seiner Analyse, jene lichtereren Züge der Macbeth'schen Physiognomie durch ziemlich starken Schatten: „seine Sittlichkeit“, sagt er, „ist von vornherein mehr die der Gewohnheit und des Geföhls, als des Gedankens und des Willens. Wo er aus dem Strudel der bloßen Empfindung, des unbestimmten Schauders vor dem Gräßlichen zu klaren Vorstellungen sich erhebt, da sind es nicht moralische Scrupel, sondern

Erwägungen der Zweckmäßigkeit, die ihn beschäftigen. Sein Ehrgefühl weit mehr, als sein Rechtsbewußtsein schaudert zurück vor der That. . .“ (p. 375.) Ganz recht! Eben darum ist auch, sobald einmal das Fleisch in ihm ernstlich gelüftet wider den Geist, der Kampf weder zu langwierig noch zu schwer. Als vollends sich der Satan verstellt zum Engel des Lichtes, als die Genossin seiner Größe, die seine Schwäche zum Guten wie zum Bösen kennt — denn nicht anders, dünkt mich, ist ihr „too full of the milk of human kindness“ (I., 5.) zu deuten — ihn an jenem Einen verwundbarsten Punkte greift: Da verstummt bald genug die Stimme seines Gewissens vor dem lauterem Zureden seines Mannestrogenes. Schon während der That freilich erwacht die Stimme der Natur, die Stimme des Gewissens — er müßte eben kein Mensch sein, wenn es anders wäre. Aber wozu erwacht sie? etwa, um ihn zu reumüthiger Einkehr in sich, zur Hinwendung an die göttliche Barmherzigkeit zu wecken? Nein, vielmehr nur, um mit dem vollen Bewußtsein von dem Fluchwürdigen seiner Unthat ihn um alle erhoffte Frucht derselben zu bringen. In Gegenwart und Zukunft Nichts mehr — als Noth und Elend, absolute Friedlosigkeit. Und nun gebiert die böse That fortzeugend neues Böse: während Lady Macbeth nach der That wie gelähmt stille steht, fängt er recht eigentlich erst an, seine verwegenen Schritte zu gehen. (Nur als Curiosum möchte ich gelegentlich erwähnen, daß ein Allan Park Paton, der sich grade mit „Macbeth“ viel beschäftigt, auch die Frage aufwirft, ob Macbeth nicht gar selber der „dritte Mörder“ bei Banquo's Tode (III., 3.) gewesen.). Das Schuldigsein, das Hegel „die Ehre der großen Charaktere“ nennt, trifft, wenn auch in besonderem Sinne, Macbeth in vollstem Maaße. Bald ist er in der That „so weit in Blut gewatet“, daß keine Furcht ihn mehr erreicht. Auch darin mit Richard III. seelenverwandt, wächst sein Trost mit seiner Schuld. Ein zweiter Hagen von Tronje, bricht er unter den Streichen des Schicksals zusammen noch in seiner vollen Heroengröße, umleuchtet von dem Wetterscheine eines dämonischen Heldenthums — auch dann noch der Typus des überstarken, so leidenschaftlichen wie rücksichtslosen Naturmenschen. Wie im Hamlet, so schlägt auch im Macbeth, nach Gervinus' treffender Bemerkung, eine große Natur in einer großen Aufgabe um — beide gehen an ihrem Zuviel zu Grunde. —

Verhältnißmäßig einfach scheint Lady Macbeth's Prozeß zu liegen; und doch — ihre Akten sehen viel verwickelter aus. Einstimmig würde eine Jury aus schlichten Laien ihr Verdict auf „Schuldig“ abgeben, ohne Milderungsumstände zuzulassen; aus den Seufzern und Klagen der geängsteten Nachtwandlerin klingt ja, vernehmlich genug, Jedem das Schriftwort entgegen: „Irrt euch nicht, Gott läßt sich nicht spotten.“ Fragt man indeß die gelehrten Richter, so ist auch ihr Fall complizirter, als es den Anschein hat, und noch keineswegs spruchreif.

Wort und That der Lady Macbeth, wie gleich die Eröffnungsszenen sie darstellen, stimmen zusammen, um uns ein dunkles Bild auf dunklem Grunde zu zeichnen. Was sie ist, das ist sie gleich zu Anfang voll und ganz: sie stellt sich uns sofort als ein Gegebenes vor, nicht als ein werdendes — eine monströse Verzerrung der weiblichen Natur, vor der wir schauern, ohne sie in ihrem Werden und Wachsen zu begreifen. Ihre Entwicklung verläuft gleichsam in einer fallenden Linie, die Macbeth's in einer aufsteigenden. Wie die Lady uns zuerst entgegentritt, so ist das ausschließlich leitende Prinzip ihres Denkens und Handelns — die zügellose Ehrsucht, nicht sowohl für ihre Person, als für den Gemahl, dessen Größe sie theilt und theilen wird. So vergleicht J. Grimm (Ann. zum Märchen vom Fischer und seiner Frau) sie treffend mit der etruskischen

Tanaquil, während Simrock nicht minder treffend an die wilde, herrschsüchtige Tullia erinnert, Andre an die Fredegunden und Brunhilden aus der Frankengeschichte. Steht sie so in dem Ummaße ihrer Ehrsucht mit ihrem Gemahl mindestens auf gleicher Höhe, so überbietet sie ihn von vornherein an rückhaltloser Entschlossenheit, an verwegener Sicherheit der Ausführung. Man sollte glauben, sie brauchte nicht erst die Diener der Finsterniß herbeizurufen, sie zu entweiblichen, (to unsex her), sie wäre es bereits genug! Vielleicht aber mildert der Fortgang diesen Eindruck? Vergebens wird man danach suchen — ihre „dreifachgestählte Entschlossenheit“ ist durchweg consequent: ihr Motto „Things without remedy Should be without regard. What's done, is done“ scheint jeden Gedanken an Ein- und Umkehr ein für allemal abzuweisen; Malcolm hat Recht, wenn er sie eine „Teufelin“, the fiend-like Queen nennt. Ihr Bild ist demnach durchaus einheitsvoll, das Colorit kräftig und hart, die Zeichnung folgerichtig, in sich und mit den Gesetzen von Psychologie und Logik wohlbeständig.

Gleichwohl hat es nicht an Versuchen gefehlt, den Charakter der Lady zu „retten“, wie man ja neuerdings auch die Tiberius, Messalinen, Lucrezia Borgias, Bianca Capellos und andre dieses Gelichters zu „retten“ sich beflissen zeigt. Unter den Romantikern war in diesem Punkte Meinungsverschiedenheit: Schlegel nennt sie „unter den menschlichen Wesen die schuldigste Theilhaberin am Morde“, sie sterbe mit allen Zeichen der Verwerfung; Tieck dagegen schreibt ihr eine edle, selbst weiche Natur zu, welche nur, wie die schwachen Charaktere so oft, sich in der Leidenschaft überspringe. (?) Allmählich portirte man sich für die schlimm Verkannte in dem Maasse, daß Bodenstedt und Kreißig bereits warnen mußten, doch nun in der Schätzung des weiblichen Gefühles der Lady wieder nicht zu weit zu gehen und damit die Geschlossenheit des Charakters, sein Dämonisches zu beeinträchtigen. Dennoch hat neuerdings der Freiherr von Friesen, Tiecks Freund und Schüler, einer der gelehrtesten und feinsinnigsten Shakespeareforscher das Plaidoyer für Lady Macbeth eifrigst wieder aufgenommen; seine Argumentation muß freilich dem unbefangenen Beurtheiler die Sache als hoffnungslos darstellen. Ob man jene Tiecksche „Weichheit“ noch näher als „reizbare Schwäche“ definiert und meint, man müsse nur die Bravaden der Lady, haarsträubend wie sie klingen, nicht nach dem Buchstaben nehmen; ob man ihre Unthat aus übelverstandner Zärtlichkeit für den verehrten und geliebten Gemahl, aus übermächtigem Zauber, aus der Raserei momentaner Leidenschaft ableitet — es mag dies und Andres reichen Stoff liefern für das Talent der haarspaltenden psychologischen Analyse: die Plastik der dichterischen Gestalt beschädigt es ebenso sicher, und der Dichter würde vielleicht zu all dem Ueberfluß von Geist und Scharfsinn selber den Kopf schütteln. Aus was für concreten Motiven auch das Lebendige sich mische, sein individuelles Charaktergepräge erhält es lediglich von dem durchschlagenden Grundmotive; und welches das in Lady Macbeth sei, sollte von Rechtswegen nicht mehr disputabel sein.

Ein Motiv der Vertheidigung indeß, vielleicht von allen das scheinbarste, darf nicht wohl übergangen werden. Die Einen machen es für Lady Macbeth, die Andern, namentlich Müllin, gegen den Dichter geltend. Wie, sagt man nämlich, soll man es verstehen, daß nicht allzulange nach dem Gelingen der Unthat sie sobald von der Bühne verschwindet, um erst unmittelbar vor der Katastrophe wieder aufzutreten, und dann physisch und moralisch zerrüttet, ein wandelnder Schatten, bis der selbstgewählte Tod sie von den Qualen des diesseitigen Daseins erlöst? So durch das Schuldbewußtsein zerrüttet werden kann doch eben nur eine feiner, höher organisirte Natur; ihre

verbrecherische Leidenschaft war eben ein Taumel, eine Art Verzauberung; sie braucht nur daraus zu erwachen, um zu ihrem bessern Selbst zurückzukehren. Es leuchtet ein, wie sehr diese Annahme den Stand der ganzen Frage verrücken müßte. Mümelin anderseits findet hier einen Fehler der Composition: es fehle der Gestalt an psychologischer Stätigkeit, dem Gewissen werde geradezu eine magische, dämonische Gewalt, die sich allem Begreifen entziehe, beigelegt. Das Gesetz der psychologischen Stätigkeit? Gewiß, kein Dramatiker, der sich sonst leidlich auf seine Kunst versteht, wird das wissentlich verlegen; nur muß man wohl unterscheiden, wovon man spricht. Würde der Vorwurf einer Gestalt, wie Göthe's Tasso oder Schiller's Wallenstein, gemacht, so wäre ihm freilich nicht leicht vorbeizukommen — aber Lady Macbeth? Ist denn nicht eine so ungeheuerliche Unthat, wie sie den Ausgangspunkt des Macbeth bildet, der Königsmord, der zugleich ein himmelschreiender Frevel an dem Verwandten, dem Gaste, dem Wohlthäter ist, an und für sich ein totaler Abbruch von allem Gesetze nicht bloß der psychologischen, sondern auch der moralischen Stätigkeit? Wir thun doch dem Dichter wahrlich keinen Abbruch, wenn wir seine Schöpfungen an den Normen der christlichen Ethik messen. Und ihr gilt alle Sünde als ein Abfall — von der Liebe Gottes; wo aber Abfall ist, da hört auch alle Stätigkeit de facto auf. Was Shakespeare in solchem Falle einzig zu thun hatte, hat er gethan, er hat die ungeheure Umwälzung durch ein gemein-menschliches Motiv zu vermitteln gewußt, wenn wir nur auf die zerstreuten Winke achten. Vernachlässigt von ihrem Gemahl, Tag und Nacht von innern Qualen heimgesucht, ganz auf sich zurückgeworfen — so „lispelt (Malcolm's Worte) der Gram, wo er nicht spricht, dem überladenen Herzen zu — und heißt es brechen“. „Ein andres Antlitz, ehe sie geschehn — Ein andres zeigt die vollbrachte That“ — Lady Macbeth macht diese Erfahrung zu spät, zwischen ihrem Einst und Jetzt liegt gähnend die Kluft, welche ihre naturwidrige Frevelthat gerissen. Heißt es nicht, von des Dichters Kunst das Unmögliche verlangen, wenn sie auch darüber den Steg der „psychologischen Stätigkeit“ herrichten soll?

Ueberhaupt — und das sei das Schlußwort — zeigt sich uns in der Macbethtragödie das ethische und das poetische Moment unlösbar in einander getrieben; jede Trennung der beiden muß zu einer einseitigen Betrachtung führen. Versuchung — Fall — Verdammniß: so gliedert sich die Tragödie wie von selber; und ohne jeden directen Hinweis trifft der Dichter in der Tiefe und Erhabenheit der Auffassung mit der Paulinischen Lehre von der Sünde thatsächlich überein. Die Tragödie selber giebt ein Motto an die Hand, welches ihren religiös-ethischen Kern prägnant heraushebt, ich meine das Wort der Hefate: „Security is mortal's chiefest enemy“, „der eigenständige Trost, die Abgeschlossenheit auf die menschliche Kraft, die Verleugnung des religiösen Abhängigkeitsgefühles sind des Menschen sicherstes Verderben“ — wer aber nach einem Worte der Schrift sucht, wird meinen, es sei die Macbethtragödie eine wunderbar überzeugende Illustration des tief sinnigen Spruches im Briefe Jacobi I, 14. 15. „Sondern ein Jeglicher wird versucht, wenn er von seiner eigenen Lust gereizet und gelockt wird. Darnach, wenn die Lust empfangen hat, gebieret sie die Sünde; die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebieret sie den Tod!“

An der Form, welche der Vortrag ursprünglich hatte, ist nichts Wesentliches geändert. Seine Absicht ist im Verlaufe deutlich genug ausgesprochen: der gelehrte Shakespeareforscher wird nichts erheblich Neues finden, während dem gebildeten Shakespearefreunde eine künzliche Darstellung der Macbethfrage vielleicht nicht unerwünscht ist. Wie der literarische Brauch es mit sich bringt, ist zu den Entlehnungen, überall wo es nöthig erschien, ihre Quelle nachgetragen. —

# Verwendung der Lehrkräfte im Winter 1870—1871.

	Prima.	Ober-Secunda.	Unter-Secunda			Ober-Tertia			Unter-Tertia		Quarta		Quinta.	Ober-Sertia.	Unter-Sertia.	Anzahl der Lehrstunden.
			a.	b.	c.	a.	b.	c.	a.	b.	a.	b.				
1) Director <b>Dr. Holzapfel</b>	Lat. 3 Gesch. 3	Lat. 4														10
2) Oberlehrer <b>Dr. Richter</b>					Relig. 2		Relig. 2	Relig. 2		Frans. 2	Frans. 6	Deutsch 3	Relig. 3			19
3) Oberlehrer <b>Dr. Schreiber</b>	Chem. 2 Physik 2	Chemie 2 Physik 2	Chemie 2 Physik 2	Chemie 2 Physik 2	Chemie 2	Math. 4										22
4) Oberlehrer <b>Dr. Breddin</b>			Frans. 4 Engl. 3		Lat. 4	Lat. 5 Frans. 4										20
5) Oberlehrer <b>Stechert</b>	Frans. 4 Math. 4	Frans. 4 Math. 4	Math. 4													20
6) Oberlehrer <b>Dr. Feusch</b>	Engl. 3	Engl. 3		Deutsch 3 Engl. 3 Frans. 4 Gesch. 3												19
7) <b>Dr. Stephan</b>		Deutsch 3 Lat. 3	Deutsch 3 Gesch. 3				Lat. 5 Frans. 4									22
8) <b>Dr. Klein</b>	Deutsch 3			Lat. 4						Lat. 5 Frans. 2	Lat. 6					20
9) <b>Dr. Vorbrodt</b>		Gesch. 3		Gesch. 3 Frans. 4		Math. 4 Frans. 4		Math. 2	Math. 2							22
10) <b>Wenrich</b>			Relig. 2			Relig. 2			Relig. 2	Relig. 2 G. Gr. 4		Lat. 6 Frans. 5				23
11) <b>Reichert</b>						Deutsch 3 Gr. 2			Frans. 4	Deutsch 3			Lat. 6 Frans. 5			23
12) <b>Dr. Volkmar</b>					Deutsch 3		Lat. 5 G. Gr. 4	Deutsch 3 G. Gr. 4						Lat. 9		24
13) <b>Villienfeld</b>	Zeichn. 3	Zeichn. 2	Zeichn. 2	Zeichn. 2	Zeichn. 2	Zeichn. 2	Zeichn. 2	Zeichn. 2	Zeichn. 2	Zeichn. 2		Zeichn. 2				21
14) <b>Seiler</b>				(Rechnen 1)		Naturg. 2 Rechnen 1	Naturg. 2 Rechnen 1	Naturg. 2		Rechnen 2		Schreib. 2 Rechnen 3		Rechnen 5		24
15) <b>Zimmermann</b>												G. Gr. 4 Math. 3 G. Gr. 4	G. Gr. 3	Schreib. 3 Deutsch 4 Gr. 3		24
16) <b>Glasberger</b>				(Rechn. 1)	Singen 2			Rechnen 1	Rechnen 2			Singen 2 Rechnen 2	Rechnen 4 Singen 1	Relig. 2 Rechnen 5 Singen 1	Singen 1	23
17) <b>Grashoff</b>										Naturg. 2	Rechnen 3 Zeichn. 2	Naturg. 2	Deutsch 4 Zeichn. 2 Deutsch 4	Naturg. 2 Rechnen 5 Deutsch 4	Relig. 3	24
18) <b>Seeglis</b>									Naturg. 2		Math. 3 Deutsch 3 Naturg. 2	Relig. 2	Schreib. 2 Naturg. 2	Zeichn. 2 Gr. 3	Schreib. 3	24
19) <b>Dr. Carlipp</b>					Engl. 3	Engl. 4 Gesch. 2			Engl. 4	Lat. 5 Engl. 4						22
20) Herr Prediger <b>Rehmig</b>	Relig. 2	Relig. 2														4
21) Candidat min. <b>Sager.</b>					Relig. 2			Engl. 4			Engl. 4					10
22) Candidat <b>Wenklaun</b>								Deutsch 3 G. Gr. 4		Deutsch 3 G. Gr. 4				Lat. 9		23
23) Candidat <b>Dr. Stäger</b>					Math. 5	Math. 5 Physik 3				Math. 5	Math. 2	Math. 2				22

Main body of handwritten text, appearing to be a list or a series of entries, though the text is extremely faint and illegible.