LENZ UND SHAKESPEARE.

EIN BEITRAG
ZUR
SHAKESPEAREOMANIE DER STURM- UND DRANGPERIODE.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE
DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
ALBERT - LUDWIGS - UNIVERSITÄT ZU FREIBURG i. B.
AM 5. JULI 1892

VORGELEGT
VON
HERMAN RAUCH
AUS BERLIN.

Bibliotheca universitatis Jurievensis.

BERLIN
BUCHDRUCKEREI VON J. S. PREUSS
LEIPZIGERSTRASSE 31/32.

Meinen Eltern!

Begeisterungfähige, edlem Streben nach hohen idealen Zielen stürmisch sich hingebende Jugend wird nie verfehlen, Teilnahme zu erregen, selbst wenn das wirklich Erreichte dem glühenden, jugendfreudigen Wähnen und Wollen kaum entspricht. Es wird daher die gährende Zeit des Sturmes und Dranges, es werden die wildschönen Tage des Zusammenwirkens eines Lenz, Klinger und Goethe immer und immer ihren eigentümlichen, bestrickenden Zauber ausüben. Dem so frisch, so keck auftretenden Selbstvertrauen, das sich so wohlthuend von der ängstlichen pedantischen Scheu des Zeitgeistes abhebt, dem kindlichen, naiven Glauben an die eigene Schöpferkraft, der in so schönen Gegensatz zu dem gedankenlosen, nervenschwachen Nachäffen falscher Muster, fremden Wesens tritt, kann man nicht gut grollen und zürnen. Es liegt etwas Berauschendes in dem Sein und Walten dieser tollen, freiheitgierigen Jugend! Man glaubt den betäubenden Hauch maisonniger Frühlingstage, den Werdedrang der neuerwachenden Natur zu spüren.

Diese jungen Geister verstanden in der in Schablone und äusseren Mache völlig erstickten Zeit den Weckruf Lessings; sie wussten und fühlten mit ihm, was der stubensiechen, naturfliehenden deutschen Muse

notthat. Neues Leben, frischere freiere Regung, tieferen gesünderen Gehalt hiess es der marklosen, blutarmen Dichtung jetzt einzuflössen. Stürmisch und mit drängendem Jugendmut, in fanatischem Glauben an ihre heilbringenden Idole gingen sie vor und führten den Kampf, den der Hamburger Dramaturg mit kühner aber kaltblütiger Strategie begonnen, hitzig und oft planlos ungestümen Sinnes fort. Unter Rousseaus und Shakespeares Fahnen fochten sie gegen das Erstarrte, Konventionelle, Mittelmässige, für das Natürliche, Frische und Ursprüngliche, für das Genie gegen die Schablone, für die Kunst gegen die Künstelei! Das germanische Kunstideal, auf das Lessing hingewiesen, galt es zur Geltung zu bringen, zum Siege über die Macht des bis dahin allgemein anerkannten fränkischen Musters.

Gingen nun auch die jungen Dichter in ihrer Begeisterung, in ihrem Schlachtmut oft zu wild, zu zerstörend vor, verfielen sie auch selbst in den von ihnen gerügten Fehler sklavischer Nachahmung, so kann doch selbst das Tadelnswerte, das das Zügellose ihrer Umschwungsbewegung hervorbrachte, den regen und warmen Anteil nicht eindämmen und das, was diese litterarische Revolution an wirklich Gutem gebracht hatte, nicht verkennen machen.

Hat sich auch nicht jedes der jungen Genies, wie es der titanische Wolfgang vermochte, aus dem wüsten Wust emporarbeiten, sich reinigen und klären können, zeitigte diese einzig dastehende Epoche deutscher Litteratur auch nicht viel Bleibendes, nur wenige Meisterwerke, so wird dennoch manch einer gern an den stets eigenartigen Schöpfungen dieser Dichter stehen bleiben. Sie sind besondere Blüten, die sich im Sturm und Drang des ersten Frühlingswehens, vor dessen Macht das starre Eis der französischen Knecht-

schaft schmolz und das einen fruchtreichen Sommer kündete, entfaltet haben.

Sie sind die Vorberge, die zu wolkenragenden Höhen deutscher Dichtung führen. Einem Reisenden gleich, der nicht nur die grossen Bergesriesen mit einem weltumfassenden Weitblick aufsucht, wird sich mancher auch dieser kleineren Höhen erfreuen, bieten sie doch eine zwar enger begrenzte, nicht immer ungetrübte, aber keineswegs uninteressante und unlohnende Aussicht.

Das richtige Prototyp dieser zügellosen, jedem Zwange einengender Regeln und Einschränkung feindlichen, allen inneren wie äusseren Fesseln spottenden Geistesströmung, in deren Strudeln der weniger Willensstarke und nicht völlig Geistessichere unrettbar sich verlieren musste, ist Jacob Michael Reinhold Lenz[1]), der nicht nur den beschränkteren Augen seiner Zeitgenossen, sondern auch dem scharfen und weitsichtigen Blicke von Männern wie Herder und Wieland als in gleicher Höhe mit Goethe stehend erschienen war[2]). In einer schwankenden, an Gegensätzen so vollen Zeit ist auch diese problematische Natur innerlich schwankend und reich an unerklärlichen Widersprüchen. Wie sich in seinem jeden Einflusse zugänglichen Charakter die Fehler und Schwächen dieser Uebergangszeit bis zum Pathologischen zugespitzt zeigen, so spiegeln sich in seinen Werken in gleichem Masse deutlich und leicht erkennbar, aber forcierter und unzarter, alle die schimmernden Sterne, die am Himmel des Sturmes und Dranges als Leitende und Führende leuchteten. Lenz konnte den Glanz dieser Sterne, die einen Goethe zu den höchsten Gipfeln der Kunst führten, nicht ertragen; sie blendeten und verwirrten ihn[3]). Er suchte ihrem Scheine treu zu folgen und wurde dadurch von seinem richtigen Wege abgelenkt und in

den Sumpf gelockt, aus dem ihn, der die Welt im Fluge erobern zu können einstens träumte, seines Genius matte Flügel nimmer heraus zu tragen vermochten[4]).

Will man nun genau und gerecht die verschiedenen Anregungen und Eindrücke blosslegen und festsetzen, die diese junge, heissblütige Dichterwelt von ihren angebeteten Vorbildern empfangen und denen sie sich in kritikloser Bewunderung hingegeben hat, so wird man stets bei den Geisteskindern des jungen Livländers halt machen müssen. Will man insonderheit den Einfluss des grossen Stratforders auf die Stürmer und Dränger darstellen, so kann und darf man nicht an dem vorübergehen, der fanatisch, wie kaum ein andrer seiner Genossen das Evangelium Shakespeares verkündigte, der der Mitwelt selbst als ein deutscher Shakespeare erschien[5]) und von dem ein Goethe noch nach Jahren sagte, dass keiner so wie Lenz der Mann war, Shakespeare zu verstehen und Bahn zu brechen für die Wiedergabe dessen, was damals für unübersetzlich galt[6]).

Die Beziehungen Lenzens zu dem britischen Meister sind dreifacher Natur. Als Dramaturg untersucht der Stürmer und Dränger die Technik und das Wesen des Shakespeareschen Dramas, um sich dann als ein Uebersetzer desselben in „Amor vincit omnia“[7]) und „Coriolan“[8]) zu zeigen. Als des grössten germanischen Dichters folgsamer und gelehriger Schüler, im Sinne jener wilden Zeit, entpuppt er sich in seinen eigenen Werken dann.

Lenzens Kenntnis fremder Sprachen, seine Bekanntschaft mit Shakespeare. Seine Urteile über Shakespeare.

Als Lenz in den Strassburger Kreis eintrat, der ganz in Shakespeare und dessen Cultus aufging, war ihm englische Sprache und englisches Schrifttum nichts Fremdes mehr. Kurz vorher war er als Uebersetzer eines grösseren englischen Werkes aufgetreten und hatte in Berlin im Anfang des Jahres 1771 seine Uebersetzung, die Popes Essay on criticism in dem Gewande des steifen Alexandriners brachte, vergebens an den Mann zu bringen versucht[9]). Mit Shakespeare war er vielleicht schon während seiner Jugendzeit in Dorpat bekannt geworden. Falk[10]) will ja unter Familienpapieren eine Verdeutschung des bekannten Sonetts aus Love's Labour's Lost „so sweet a kiss the golden sun gives not“[11]), die an die Venus Dorpatensis gerichtet ist, gefunden haben. In Strassburg selbst erwies sich Lenz bereits so des Englischen mächtig[12]), dass er sich als Lehrer desselben ausgeben und Unterricht darin erteilen konnte[13]). Er galt auch bei seinen Dichtgenossen und Freunden als derjenige, der vielleicht am besten von ihnen, dem übermütigen, geist- und witzreichen Humor Shakespeares den richtigen Ausdruck zu verleihen und den oft seltsam klingenden

Ton, auf den des Meisters Komik zuweilen gestimmt ist, zu treffen verstand[14]).

Während der Schulzeit schon, in der sich Lenz durch eine nicht ungewöhnliche Begabung auszeichnete, war das grosse Talent des Knaben für fremde Sprachen hervorgetreten[15]). Als er zur Universität abging, soll er nicht weniger denn in zehn Sprachen bewandert gewesen sein[16]). Deutsch, Schwedisch, Russisch und Ehstnisch zu lernen oder zu üben, war ihm in Dorpat, wo sein Vater seit 1758 wohnte, und das sich damals eines ziemlich lebhaften Handelsverkehrs erfreute, genug Gelegenheit geboten. In der lateinischen Stadtschule, die unter dem Rectorate Martin Hehns[17]), eines bekannten Sprachforschers und esthnischen Dichters, blühte, empfing er die Kenntnis des Lateinischen, Griechischen und Hebräischen. Und wie es scheint, in sehr anregender und gediegener Weise; denn die Begeisterung, die er da für die Klassiker einsog, verrauchte nachher bei ihm keineswegs. Seinen Horaz oder seinen getreuen Homer[18]) hat er stets und leicht bei der Hand. Petrarkas formvollendete Sonette lässt er mit demselben Enthusiasmus auf sich wirken, wie die Plautinischen Lustspiele, die seinen für Komik so empfänglichen Sinn zum Uebersetzen reizen.

Ausserhalb der Schule hatte der regsame Geist des frühreifen und ruhig lebenden Knaben, der „am liebsten seinen Faden für sich fortspann", die Erlernung der französischen, italienischen und englischen Sprache getrieben.

Von gewaltigem Einfluss auf sein Gemüt wie auf seine Poesie waren Rousseau und auch Diderot[19]). Rousseau ist ihm wohl neben Shakespeare der mächtigste Anreger und Lenker seiner Talente. Die Héloise nennt er das beste Buch, das jemals in französischen Lettern gedruckt worden ist[20]). Von den englischen

Dichtern und Schriftstellern war er mit den damals bekanntesten und populärsten vertraut[21]). Sein Lieblingsdichter ist ihm jedoch Shakespeare; dieser hat ihn förmlich bezaubert. Er liest dessen Werke mit solcher Innigkeit, dass ihm unwillkürlich bei verschiedenen Anlässen die Poesie derselben plastisch vor Augen tritt. Bei der Betrachtung der alten Hochburger Schlossruinen[22]) im Schwarzwalde fällt ihm Shakespeares gigantische Schöpfung „König Lear“ ein. Die alten vom Sturm zerzausten Gemäuer erinnern ihn in ihrer Ehrwürdigkeit und Erhabenheit an den alten, unglücklichen König, wie dieser im Donner und Blitz, in Wind und Wetter auf öder Haide steht. Die Wildheit und grause Stimmung einer Landschaft glaubt er nicht besser characterisieren zu können, als indem er sie eine Macbethische nennt[23]). Wie ihn die Lectüre der Shakespeare'schen Dramen aufs tiefste bewegt und an seinem Herzen reisst, zeigt ein Brief an Herder[24]). „Es ist, als ob Coriolan“, schreibt Lenz an seinen Freund, „bei jedem Worte, das er widers Volk sagte, auf mich schimpfte — und doch kann ich ihn ganz fühlen und all' seinen Grundsätzen entgegenhandeln“.

Ein Citat aus irgend einer Shakespeareschen Dichtung drängt sich ihm zuweilen auf, das er zur besseren Schilderung und Characteristik verwendet. So in dem phantastischen Roman[25]). „Ich erinnere mich“ — heisst es da — „der Zeit noch wohl, da ich Tiefen des Genies in meiner geliebten C. zu entdecken glaubte — wie wohl war mir dabei, alle meine Kräfte arbeiteten, wie Shakespeare sagt, meiner Narrheit das Aussehen der Vernunft zu geben und zu jeder ihrer unbedeutendsten Handlungen einen Schlüssel aufzusuchen“.

Wie sehr ihm Shakespeare als das Ideal vor-

schwebt, wie sehr er sich in den Gedanken hineinträumt, ihm einst ähnlich zu werden, zeigen die stolzgeschwellten Worte am rechten Rande des Manuskripts von „Die Kleinen“. „Shakespeare, Shakespeare, dass ich nicht stolz werde“, steht dort zu lesen[26]). Shakespeare ist ihm, wie den anderen Stürmern und Drängern, der wahre Messias der Dichtkunst, der grösste germanische Dichter, den er in einem Atem mit den andern Geistesgewaltigen der Vergangenheit nennt. In dem Gedicht: „Die deutsche Dichtkunst“[27]) ruft er begeistert aus:

„O Homer, o Ossian,
O Shakespeare, o Dante, o Ariosto,
O Petrarka, o Sophokles, o Milton . . .
Und jeder Name ist ein kühner Gedanke —
Ein Gedanke — tausend Gedanken —
Unsrer heutigen Dichter wert“.

Und am Schlusse dieses Gedichtes bittet er seinen Genius, sein einsames Grab zu schützen, damit sich nicht:

„Ein Blick aus dem Reiche der Seligen
Von Shakespeares brennendem Auge,
Oder dem düster leuchtenden Auge Ossians,
Oder dem rotblickenden Auge Homers
Sich auf dasselbe verirre,
Damit sich meine Asche im Grabe nicht empöre
Für Scham, dass auch ich einst wagte zu dichten“.

Shakespeare, der jeden, wie Lenz in dem Gedichte an Frau Schlosser[28]) sagt, dessen Geist er umfängt, in die Mysterien des Schicksals einweiht, gilt dem jungen Dichter auch als der besten Erzieher einer. Shakespeare, der „toll gewordene wilde Brite“, dem Gottsched[29]) so viel Niederträchtiges vorwirft, dass ihn keiner ohne Ekel lesen kann, ein Erzieher!! Er wirkt auf das höchste zur Besserung der Menschheit,

zur Hebung der Sittlichkeit. Mehr als die Ermahnungen der Kanzel, mehr als die Lehren des Katheders wirken die Worte des gottbegnadeten Dichters, der in seinen Gemälden die Welt schildert.

In dem Fragment „Was ist Satire?“ fragt Lenz[30]):

„Ich bitte denn doch mir zu sagen,
Ob die Moral, so vorgetragen
Wie Shakespeare sie sinnlich macht:
Ob Väter, die durch ihre frommen
Herzlieben Söhnchen in der Nacht
Des Alters und der Not zuletzt um alles kommen,
Ob Ehrgeiz, der mit Menschenblut geschmiert,
Von einer Klippe zu der andern
Und endlich zum Schaffot durch Zaubereien führt,
Durch welche wir erziehn — ob Regeln ohne Zahl
Auf Pult und Kanzeln hergeschrieen
Ein junges Herz zu feinerer Moral
Und besseren Entschlüssen erziehen:
Als auf der hohen See von wirklichem Geschick
Nicht blossen Träumereien — von Shakespeare ein Stück!“

Lenz lässt Shakespeare selbst zweimal in seinen Dichtungen persönlich auftreten. Das eine Mal erscheint des grössten Briten Geist im Theater zu London, auf dessen Bühne von Garrik, dem meisterhaften Shakespearedarsteller, und von anderen Mimen die Geisterscene aus Hamlet gespielt wird[31]):

„Hamlet vor mir! (ruft der Geist aus) —
Realisiert, was ich in unvergesslichen Stunden
Durchgezittert, durchempfunden
In meiner Seele aufgeführt“.

Inbrünstigen Dankes voll, begrüsst er dann die Zuhörer, nennt sie seine Shakespeares, seine lieben Kinder, seine Wiederhalle, lieben Ichs und — lenkt dann zu Gott, mit dem er das beseligende Gefühl, den Urquell aller Gaben, sich Menschen mitzuteilen, geteilt

hat, seinen Flug zurück. In der dramatischen Skizze „Pandaemonium“ tritt Shakespeare zum zweiten Male auf[32]). Er erscheint auf Herder gelehnt, der den seligen Geist aus seinen Himmelshöhen hergerufen hatte. Bei seinem Erscheinen schleicht Weisse zum Tempel hinaus, und sein Anhang folgt ihm. Jedermann drängt zu, Shakespeare zu sehen, einige fallen auf ihr Angesicht. Klopstock, den Shakespeare zur Freundschaft auffordert, umarmt ihn inbrünstig.

Die glühende Liebe zu dem englischen Meister tritt jedoch am hellsten und schärfsten in den dramaturgischen Schriften, in den Anmerkungen über das Theater[33]) im Hochburger Schloss[34]) und in dem Aufsatze „Ueber die Veränderung des Theaters im Shakespeare“[35]) hervor. Diese bilden einen glänzenden Hymnus auf den alleinseligmachenden Shakespeare, sie zeigen, was Shakespeare für Lenz, was er seinen Genossen ist. In dieser Hingebung, diesem Shakespeare-Cultus sind alle Dichter des Sturmes und Dranges einig; dieselbe begeisterunggeborene Melodie klingt bei allen fast ohne jede Variation. Und durch diese Einmütigkeit, durch das gegenseitige Nähren und Stärken wächst diese Shakespeareliebe immer mehr und mehr[36]). Sie beten den Stratforder förmlich an, ihr Glaube artet bei manchen aus, sie wähnen nur dann etwas Gutes geschaffen zu haben, wenn es den Stempel des Meisters trägt.

Lenzens Schriften sind nun das klare Spiegelbild der Gesinnungen dieses Kreises, er ist das Organ der extremsten wie gemässigsten Ansichten seiner Genossen. Er versucht es, die Forderungen seiner Freunde in Formeln zu setzen und das dramatische Programm der litterarischen Revolutionäre zu fixieren[37]).

Lenzens dramaturgische Schriften.

Die Dramaturgie der Sturm- und Drangperiode geht von Lessing aus. Dieser hatte zuerst die Freiheit des dichterischen Schaffens betont, hatte als erster versucht, die deutsche Muse aus der Knechtschaft der Franzosen zu befreien. Mit der alles durchdringenden Sonde seines scharfen Verstandes hatte der grosse Litteraturreformator die Regeln der dramatischen Produktion untersucht. Was von den Forderungen des Aristoteles, des ersten strengen Festsetzers dramatischer Vorschriften immer gelten wird, für die Kunst aller Nationen und Zeiten, hatte er von dem getrennt, was veraltet, widerlegt oder in falscher Auffassung und irrtümlichen Streben verstanden und ausgelegt worden ist. Er hatte die Opposition gegen die starre Regelmässigkeit des französischen Dramas, das auf falschem Begreifen der Aristotelischen Poetik fusste, ins Leben gerufen[38]). Er hatte zuerst auf das urkräftige dramatische Können Shakespeares nachhaltig hingewiesen und ihn in Gegensatz zu den Franzosen gebracht.

Wohl waren schon vorher hie und da Stimmen laut geworden, doch nie so eindringlich und laut, nie aus so voller, überzeugungstreuer, verständnishegender Brust stammend. Diese beiden Momente der Lessingschen Dramaturgie, die ästhetische Würdigung Shakespeares und die Opposition gegen das französiche Drama treten nun schärfer und übertriebener in den Schriften des Sturmes und Dranges zu Tage. Die jungen Dichter gehen um ein Bedeutendes über Lessing hinaus und dadurch auch in andrer Hinsicht um vieles zurück. Sie stempelten Lessings massvolle

Kritik zur blöden Verneinung und warfen den ganzen Aristoteles in die Rumpelkammer. Ihre Shakespeareliebe, die sie im grossen Gegensatze zu dem Hamburger Dramaturgen, der gerecht und scharfen Auges den grossen Briten und sein Wirken betrachtete, völlig blind und parteiisch machte, liessen die Extremsten der Genossen, trotz allem Freiheitbestreben und Regelfeindschaft, Shakespeare und seine Dichtungen sogar als Kanon, als heiliges Muster für das Drama festsetzen. Anstatt Lessings Worte „Shakespeare will studirt, nicht geplündert sein“ [39]) zu beherzigen und sich an des Meisters Schöpfungen zu bilden, kamen sie dazu, Shakespeare-Verständnis mit Nachäffung seiner Dichtungsart und Weise zu verwechseln und dem Meister abzugucken, wie er sich räuspert und wie er spuckt.

Wie die jungen Dichter über Shakespeare dachten, zeigen Herders Aufsatz, in „Von deutscher Art und Kunst„ [40]), Goethes Shakespearerede, Gerstenbergs [41]) und Lenzens dramaturgische Schriften. Während Herder nur die Schönheit der Shakespeareschen Poesie erklären wollte, Shakespeare nur als Dichter im allgemeinen offenbarte, suchte Lenz — und dies ist ein grosser Schritt vorwärts — Shakespeare nur als dramatischen Dichter zu erfassen, die Gesetze seines dramatischen Schaffens bloszulegen. Er will das Recept der Shakespeareschen Stücke geben, kommt aber durch seine eigenartige Auffassung nur dazu, das Recept zu den scheinbaren shakespearesierenden à la Götz und Hofmeister zu entwickeln. In seinen dramaturgischen Schriften, zu denen man „die Anmerkungen über Theater“, den Hauptteil seiner Dramaturgie, das Hochburger Schloss“ und „die Veränderung des Theaters im Shakespeare“ rechnen muss, stellt er, ebenso wie es Gerstenberg in verhüllterer Weise gethan

hatte[42]), die kühne Forderung, Shakespeares Technik, Shakespeares Dramatik, als die einzig zu befolgende hinzunehmen und anzuerkennen. Vor Goethes Shakespearerede und vor dem Götz will er die Anerkennungen schon verfasst haben, eine Behauptung, die, wie von kritischer, unbefangener Seite nachgewiesen worden ist, mit der Wahrheit nicht übereinstimmt[43]).

Die Anmerkungen, die, ebenso wie „das Hochburger Schloss“ auf eine Verherrlichung des Stratforder Meisters hinauslaufen, tragen alle die bekannten Züge einer Schrift aus der Sturm- und Drangperiode. In stilistischer Hinsicht stimmen ja alle Stürmer überein[44]), und so sind auch die Lenzschen Schriften in dem bekannten begeistert unruhigen Herderschen Dityrambenstil geschrieben, der die Sätze nicht ausklingen lässt, mit kurzen, abgebrochenen Einwürfen und jähen Wendungen herumwirft und seltsame Bilder mannigfacher Art in eigenartiger Beleuchtung bringt. Die zwei leitenden Momente der Dramaturgie der Genieperiode, die Verachtung des französischen Theaters und des Aristoteles einerseits und die enthusiastische Liebe und Würdigung Shakespeares andererseits lassen sich auch bei Lenz erkennen. Alle die Ansichten vom „Genie“[45]), vom Dichterberuf, mit denen sich diese Epoche so scharf von der vorhergehenden abhebt, macht auch der junge Livländer geltend, der zum ersten Male, bestimmter und klarer, als fast alle seine Genossen, die Theorie des Dramas, wie sie in den Köpfen der jungen Dichter sich gebildet hatte, ausspricht und so sich nicht nur als negierender Kritiker, sondern auch als aufbauender und schöpferischer Aesthetiker zeigt. Ob das Gebäude seiner Theorien von Festigkeit war und auf richtigem Fundamente beruhte, ist allerdings eine andere Frage.

Die Anerkennungen beginnen mit einem, in grossen

Zügen entworfenen und schnellgezeichneten Bilde von der Entwickelung des Theaters. Herders Vorgange folgend lässt auch Lenz das griechische Drama aus den Bacchanalien entstanden sein und seinen tiefen Grund in den religiösen Sitten und Anschauungen haben. Aus demselben Grunde leitet er auch gleich Herder die Verschiedenheit zwischen dem alten und dem neuen Theater ab. Sechs Departements oder Kammern werden geöffnet, um einen Einblick in das Getriebe und Wesen der dramatischen Kunst aller Zeiten zu gewähren. Das fünfte Departement, das er in schroffen Gegensatz zu der von ihm mit scharfem Spott gezeigten vierten Kammer stellt, enthält das Theater während der Regierung der jungfräulichen Königin: Liebe, Leidenschaft wird da gezeigt und mutterfadennackte Natur, nicht höfisch geschminkte Galanterie, thränenfeuchte, verstandgeborene Phrase und feinfrisierte, durch Reifrock und seidene Strümpfe alles Menschlichen beraubte Puppen. Der Hohn, mit dem er gleich Lessing und Herder die Franzosen und ihr Theater „mit dem tötenden Wohlstand“ übergiesst, zeigt sich auch, sobald er auf deren vermeintlichen Lehrmeister zu sprechen kommt, auf Aristoteles, „den Herrn mit dem grossen Bart, den Meister der poetischen Reitkunst“. Selbst wenn er sich auf ihn bezieht, teilweise einer Meinung mit ihm ist, wenn er der Entstehung des griechischen Theaters und demnach dem Standpunkt des griechischen Philosophen gerecht zu werden sucht, klingt doch der wohlfeile Spott durch. Er vermag eben nie den richtigen Gesichtspunkt, den Lessing und nach ihm Herder in der Gegenüberstellung des griechischen und des englischen, des shakespeareschen Dramas aufgestellt hat, inne zu halten, immer verwechselt er das französische mit dem griechischen Theater, und um jenes zu treffen,

lässt er seinem Hange zur Satire gegen Aristoteles die Zügel schiessen und hält, wie es ja auch Gerstenberg nicht vermochte, den wahren und den französischen Aristoteles nicht auseinander.

In solchen stürmischen, übereilten Urteilen und Folgerungen weicht er von der Weise Herders sehr ab. Darin tritt der gewaltige Einfluss Herders, der für Lenz ebenso wie für seine Genossen ein Lehrer und Anreger und oft der geistige Vater ihrer Gesinnungen und Schriften ist, nicht zum Vorschein, wiewohl sonst die Anmerkungen viel Herderisches an sich haben. So ist es beim Erklären der Poesie und des dichterischen Schaffens, die Lenz immer in wohlzuverstehender Beziehung auf Shakespeare, selbst wenn er ihn nicht offen erwähnt, bringt, als ob man Herder hört. An die Herderschen Worte[46]): „Genie ist eigentlich mehr, als Philosophie, und Schöpfer ein ander Ding, als Zergliederer", klingt der folgende Lenzsche Satz sehr an: „Diese Köpfe, die alles, was ihnen vorkommt, gleich durchdringen, durch und durchschauen, die Köpfe werden nun zwar vortreffliche Weltweise, was weiss ich, Zergliederer, Kritiker — alle ers — auch vortreffliche Leser von Gedichten abgeben, allein es muss noch was dazu kommen, ehe sie selbst welche machen, versteh' mich wohl, nicht nachmachen. Die Folie, was Horaz: „vivida vis ingenii" und wir Begeisterung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen oder lieber gar nicht nennen".

Ehe Lenz zum Fundament des Shakespeareschen Prinzips, wie er sich ausdrückt, übergeht, will er noch die Ursache anzeigen, warum die neue Dichterwelt so halsstarrig ist, nicht auf der Basis des Aristotelischen kunstrichterlichen Gebäudes fortzubauen. Gleichzeitig sucht er die Forderungen des griechischen Philosophen zu widerlegen.

Bestimmt und offen sagt Lenz im Gegensatz zu Aristoteles und den Franzosen, dass schöne Natur verfehlte Natur sei, denn das Schauspiel sei Nachahmung der Wirklickeit. Den Gegenstand zurükspiegeln, sei der Knoten, die nota diacritica des poetischen Genies. Allerdings müsse die Idee der Schönheit[47]) des Dichters ganzes Wesen durchdrungen haben, „denn fort mit dem rohen Nachahmer, der nie an diesem Strahl sich gewärmt hat, auf Thespis Karre". Aber nie darf die Schönheit des Dichters Hand führen oder zurückhalten, sonst wird der Dichter alles, nur nicht Dichter, Schöpfer. Ja, und Schöpfer muss der Dichter sein, ist das Verlangen des jungen Orignalgenies und seiner Gefährten!

„Der Weltenschöpfer sieht auf den wahren Dichter hinab, wie auf die kleinen Götter, die mit seinen Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiele gemäss eine kleine Welt erhalten".

Und solch' ein Schöpfer ist, obwohl er es nicht ausspricht, nach Lenzens Meinung, Shakespeare, dessen Sphäre, wie Gerstenberg ja sagt, der Mensch, die Welt sei[48]).

Bei Shakespeare schauen wir — ruft ganz begeistert Herder — eine Welt dramatischer Gedichte, gross und tief wie die Natur, aber der „Schöpfer" gibt uns Auge und Gesichtspunkt, so gross und tief zu sehen, bei Shakespeare rufen Zeiten und Ortswechsel, über die der Dichter schaltet, am lautesten: „Hier ist kein Dichter, ist Schöpfer". So ist auch für Herder Shakespeare ein Schöpfer von Geschichte und Weltseele. Den Will of all Wills als Schöpfer zu betrachten und ihn so zu bezeichnen, ist in der Sturm- und Drangperiode gang und gäbe. Auch Goethe vergleicht ihn in seiner Rede mit Prome-

theus, gleich dem er Menschen kolossalischer Grösse schafft[49]).

Und Menschen zu schaffen nach ihrem Bilde auf der Welt, ist Sache, Ziel und Zweck des Dramas, sagt Lenz[50]), nicht, wie Aristoteles Erklärung lautet, Nachahmung einer Handlung, deren etwaigen Grund und Ursache wir vielleicht nicht einmal einsehen und verstehen und die uns so auch nicht begeistern kann. Schilderung des Menschen oder seines Schicksals, das ist nach Lenz der grosse Unterschied zwischen dem griechischen alias dem französischen Theater und den Schauspielen der älteren Engländer. Was nützt dem Dichter die Philosophie, fragt der junge Dramaturg, grosse allgemeine Menschenkenntnis, Kenntnis der Gesetze der menschlichen Seele, wenn er nicht wirkliche individuelle Erdenkinder mit ihrem Guten und ihren Schwächen, mit ihren Leidenschaften und Sinnen darzustellen weiss, wenn er das Besondere, das Individuelle vernachlässigt.

Die Betonung des Charakteristischen, des Individuellen ist ein Hauptmoment in der Aesthetik der Genieperiode. Lenz geht sogar darin soweit, die Karrikatur, das Uebertriebene und Verzerrte des Charakteristischen höher zu schätzen, als ein abgezirkeltes Ideal der Schönheit, das doch nur in dem Hirn des hervorbringenden Künstlers ein solches sei. Der Dichter steht für Lenz am höchsten, der es versteht, Charaktere, wie sie leben und sind, in aller Wahrheit zu schildern. Charakterdrama, nicht Fabeldrama, heisst ja die Forderung des Sturmes und Dranges[51]).

Naturgetreue Charaktere zu geben, die sich ihre Begebenheit selbst schaffen, nicht Bilder und Marionettenpuppen, Menschen zu bilden ist die Aufgabe des neueren Dramatikers. Doch gehört dazu Gesichtspunkt, Blick der Gottheit in die Welt, ein

Blick, wie ihn Shakespeare hatte, der freilich vom Aristoteles nichts wusste[52]). Gottlob, er wusste weder vom Aristoteles, noch von dessen Fundamentalgesetz, der so schrecklichen, jämmerlich berühmten Bulle von den drei Einheiten, diesem, wie Gerstenberg in echtem Stürmerstolz[53]), der diese Verspottung des griechischen Philosophen zum guten Ton machte, sagt, diesem „ziemlich oben hin oder wenigstens nach sehr prekären Prämissen überdachten Werk“[54]). Wozu Regeln und Gesetze, fragte die freiheitsvolle Jugend, die befreiend und erlösend zu wirken trachtete, und denen das Freie, Individuelle und Originelle als die Haupttendenz ihres Strebens galt. „Folg' deinem Feuer, du kommst weiter damit, als mit Regeln“, befiehlt Mercier Was können dich Aristoteles, Vida, Horaz, Boileau lehren? Gemeinwörter, abgedroschene Wahrheiten — das Geheimnis der Komposition gewiss nicht. Es steckt in dir, es ist dein, wenn du es zu entwickeln weisst[55]).

Was heissen auch die drei Einheiten — fragt Lenz, ist es nicht nur die eine, die wir bei allen Gegenständen der Erkenntnis suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt giebt, aus dem wir das ganze empfangen und überschauen können? Hundert Einheiten will er nennen, die alle doch immer die eine bleiben, und wie Gott nur eins in allen seinen Werken ist, so muss es der Dichter auch sein, wie gross oder klein auch immer sein Wirkungskreis sein mag.

Und wie es für Mercier nur die eine Einheit, die des Interesses giebt[56]), so giebt es auch für Lenz nur eine Einheit. Auch ihm ist, wie er in „über die Ver-Aenderung des Theaters in Shakespeare“ sagt, das Interesse der Hauptzweck. Einheit des Raumes, des Ortes zu verlangen und wie die Franzosen sich ängstlich darnach zu richten, wie beschränkt, wie klein-

lich![57]) Als ob es nicht ein grösseres und göttliches Vergnügen sei, die Bewegung einer Welt, als eines Hauses zu sehen! Welch eine Wohlthat des Genies, von der Höhe eine Schlacht mit all ihrem Getümmel, Jammern und Grausen sehen zu lassen, als nur immer das winzige, elende Getriebe in der Enge einer Familienstube.

Eine ebenso abgeschmackte Forderung ist es, die Einheit der Handlung zu gebieten. Bei uns, deduziert Lenz, ist es die Reihe der Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen, eine die andere stützen und heben, in ein grosses Ganzes zusammenfliessen müssen, das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervortritt. Demnach verändert Lenz den Aristotelischen Satz: „Fabula est una, non ut aliqui putant, si circa unum sit" in „fabula est una si circa unum sit"; eine Formel, die wieder die Berechtigung des Charakterdramas gegenüber dem Fabeldrama ausdrückt. Ein Ganzes will er haben, das sich um den Hauptheldeu dreht und Menschen, nicht wie die Griechen, nur das unwandelbare Schicksal mit seinen geheimen, unerklärlichen Einflüssen.

Hier begegnen wir wieder einem Hauptvorzuge von Lenzens Auseinandersetzungen, der darin besteht, dass Lenz versucht, den Begriff der modernen Tragik gegenüber der antiken zu bestimmen[58]).

Mit den beiden Forderungen der Einheit des Ortes und der Einheit der Handlung, mit deren Hilfe Aristoteles den Unterschied zwichen Epos und Drama fortsetzt, verwirft er natürlich auch die Einheit der Zeit und macht den Gegensatz zwischen Drama und Epos mit ganz anderen Gründen klar. Bei der etwas oberflächlichen Unterscheidung spricht der Stürmer,

der auch glaubte, dass nur durch das Drama dem deutschen Volke das Heil kommen würde[59]), dem Schauspieldichter den grössten Einfluss zu. Der gottbegnadete Dichter wirkt oft mehr und nachhaltiger, als das Schicksal selbst, sieht man doch im Drama sogleich das Ganze und seine Wirkung. Caesar ist in Rom nie so bedauert worden, als unter den Händen Shakespeares.

So haut Lenz wild und mutig den gordischen Knoten der Zeitquästionen durch, Herder folgend, der vorher schon die lästigen Fesseln der Einheiten gesprengt hatte. Während Herder aber gerecht vorgeht, dem griechischen Theater und Aristoteles frei und ungetrübten Blickes gegenübersteht und nur wie Lessing das Unkraut des Falschverstandenen ausjätet, schlägt Lenz blindlings zu und vertilgt oft neben den Auswüchsen auch die guten Triebe. Diese Freude am Zerstören und Herunterreissen zeigt sich deutlich und dem Ziele entsprechend in gutem Lichte, wenn es gegen die Franzosen geht. Dann sucht er den scharfen Spott Lessings zu überbieten, gleichsam als wenn er dadurch ein Lächeln der Zufriedenheit von dem strengen Meister der Kritik verdienen will, dem es sonst wahrlich keine Freude sein konnte, von solchen Angriffen auf seinen verehrten Aristoteles hören zu müssen. Mit Sturm rückt Lenz — nachdem es schon vorher einige Plänkeleien zwischen ihnen gegeben hatte, auf das französische Gebäude vor. Es ist eine Lust zu sehen, wie er in den Anmerkungen hier und in dem „Hochburger Schloss“ die Franzosen behandelt und verspottet. Er nennt die französischen Dichter „Primaner aus den Jesuiten-Kollegien“[60]), die die Welt und das Drama nur durch die für ihre Augen doch nicht geschaffene griechische Brille ansehen und alles Shakespearesche und Klopstocksche dramatische

Schaffen für Unsinn halten. Von den Franzosen kann man eigentlich den Ausdruck Meister nicht gebrauchen, denn ihr Genie schwitzt, ihre Schauspiele gleichen sich — wie Goethe sagt — wie Schuhe einander[61]). Sie sind Handwerker nur, nicht Künstler, da sie nur zu grübeln und zu klügeln verstehen. Das Handwerk ist einfach, die Natur dagegen mannigfaltig. Das Ganze der französischen Kunst ist ohne Natur, ist abenteuerlich, ist ekel. Um die Natur zu schildern, wie sie es verdient, dass alle Herzen gefangen, die Köpfe bezaubert werden, dazu gehört Genie. Eine Comödie, wie sie einstmals das französische Theater brachte, und die sich nur um ein einziges Wortspiel drehte, „such trifles light as air", wirksam, natürlich und unterhaltend zu schreiben, dazu gehört der unerschöpfliche Witz eines Shakespeare, der freilich mit der Wünschelrute des Genies begabt ist, der seinen Bogen, wie Lenz im „Hochburger Schloss" sagt, gewaltig wie kein Andrer spannen kann.

Bei diesen Angriffen auf die französische Bühne versetzt Lenz, wenn auch nicht offen und ohne Nennung des Namens, dem grossen Molière, den er nicht zu würdigen scheint, einen ziemlich groben Hieb[62]). Er spricht da von Lustspielen mit einzelnen Carricaturzügen, personificierten Gemeinplätzen über den Geiz, Characterstücken, bei denen er nur so viel Aehnlichkeit mit der Natur fand, als bei den Charactermasken auf einem Ball. Es zeigt dies, wie sich Lenz in seinem Hasse gegen die Franzosen nicht genug thun kann, und wie ihn die Shakespeareliebe völlig blind macht. Er vergisst, dass bei einigen Stücken gegen Shakespeare derselbe Vorwurf erhoben werden kann[63]). Kommen doch in einigen, in der „Comödie der Irrungen", „Der Widerspenstigen Zäh-

mung“, im „Sommernachtstraum“ Scenen vor, die geradezu an die farces enfarinées erinnern, die Boileau Molière vorwirft. Es wird auch hier der Hauptvertreter der Handlung zum Vertreter geistiger Abstractionen gemacht. Dieser Vorwurf gegen Molière verliert auch in Lenzens Munde seine Berechtigung, wenn man nachher sieht, wie gering seine Anforderungen an ein Lustspiel sind. Das französische Lustspiel, wie das Drama aus der bürgerlichen Sphäre, das Drama eines Diderot, ist etwas ganz Anderes, als die starre, marmorkalte Tragödie der Racine und Corneille. Dem Einfluss dieser französischen Dichtungsart kann sogar Lenz in seinem Schaffen sich nicht entziehen, wenn er auch in seiner Ungerechtigkeit dies nicht verlauten lassen will. Lenz geht hier in seinem Zorn wieder weiter als Lessing, der den Verdiensten der Franzosen, wie er es an Diderot beweist, wohl gerecht zu werden versteht[64]).

Bei den Franzosen — fahren die Anmerkungen fort — sind die Helden nur Spiegelbilder des Dichters. So sind Voltaires Helden tolerante Freigeister, Corneilles lauter Senekas. Diese Behauptung erinnert fast wörtlich an das Herdersche: „Glaubt denn wohl Jemand, dass ein Held des grossen Corneille ein römischer oder französischer Held sei! Spanisch-Senekaische Helden“. Die Franzosen haben keine Charactere, die Helden alle ein Gesicht, eine Art zu denken, also auch eine grosse Einförmigkeit in den Handlungen. Um diese Beschuldigungen nun zu beweisen, zieht Lenz einen Vergleich zwischen Voltaire und Shakespeare in der Behandlung desselben Stoffes, zwischen „Mort de César“ und „Julius Cäsar“. Diese Parallelisierung erinnert in vieler Hinsicht an die berühmte Lessingsche Gegenüberstellung von „Othello“ und „Zaire“[65]). Der höhnische Ton gegen Voltaire,

den auch Lenz anschlägt, ist bei den Genies allgemein, verkörperte doch für sie dieser Franzose so recht die seichte und gefühllose Aufklärung, zu der sie in schroffer Opposition standen[66]).

Die beiden Scenen, die Lenz in Beziehung bringt, der Monolog des Brutus und die Zusammenkunft der Verschworenen, lassen die Wagschale des französischen Dichters furchtbar in die Höhe schnellen und zeigen sein leichtes Machwerk im grellen Lichte seines dichterischen Unwertes gegen die gewaltige, geniegeborene Tragödie des englischen Meisters. In begeisterter, feuriger Rede predigt bei dieser Gelegenheit Lenz seinen Shakespeare, zeigt dessen grosse Schönheiten, die freilich hier in wirksamster Beleuchtung durch den dunklen Hintergrund, durch Voltaires Werk stehen. Man merkt überall an jedem Buchstaben, wie wahre Liebe ihm die Feder führt, wie die Worte schier unerschöpflich ihm zuströmen wollen.

Der eigenartigste Teil der Lenz'schen Anmerkungen ist nun seine Definition der Tragödie und des Lustspiels. Diese Theorien bilden gewissermassen den positiven Teil seiner Ausführungen. Dem Volksgeschmacke entsprechend, der beim Trauerspiel oder der Staatsaction ausruft: Das ist ein Kerl, das sind Kerle, meint auch Lenz, dass die Hauptempfindung in der Tragödie die Person ist, die der Schöpfer ihrer Begebenheiten sein muss. Das Trauerspiel war nie bei uns, wie bei den Griechen, das Mittel, merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen, sondern merkwürdige Personen. Fabula est una, si circa unum sit; in Trauerspielen sind die Handlungen um der Person willen da, denn der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen. Lenz sucht die Richtigkeit dieser seiner Erklärung von der Tragödie an der Griseldis von Hans Sachs, die in einem Acte freit,

heiratet, schwanger wird und gebärt, und an den Characterstücken Shakespeares, wie er dessen historische Stücke nennt, zu beweisen. Den Ausdruck Characterstück gebraucht schon vor Lenz Gerstenberg, der gesagt hat, Characterstück und nicht tragische Fabel sei Lear. Dass Lenz, wie wir schon oben sahen, die Einheit der Person setzt, bringt ihn in grossen Gegensatz zu Herder, der durchaus die Einheit der Handlung, der Begebenheit im Shakespeare betont. Am Othello wie am Lear sucht Herder zu beweisen, dass zu der einheitlichen Darstellung die verschiedensten Charaktere, ebenso wie in dem grossen Ganzen der Geschichte zusammenwirken.

„Shakespeare fand den Göttergriff, eine ganze Welt der disparatesten Auftritte zu Einer Begebenheit zu erfassen".

In der Comödie ist nach Lenz „die Hauptempfindung, die der Begebenheit". Hier handelt es sich um eine Sache, nicht um eine Person, und deshalb soll nach ihm, irgend eine Missheirat, ein Findling irgend eine Grille eines seltsamen Kopfes, der uns garnicht weiter bekannt sein braucht, der Stoff des Lustspiels sein. Die Personen sind für die Handlungen da, von den Handlungen gehe ich, sagt Lenz, in der Comödie aus und lasse Personen daran teilnehmen, welche ich will. In diesem Sinne hält auch Lenz die Shakespeareschen Comödien geschrieben und alle Comödien, die geschrieben sind und noch geschrieben werden können!

Diese Ideen über das Lustspiel und über die Tragödie, die in vieler Hinsicht die Hamburger Dramaturgie auf den Kopf zu stellen drohen und besonders das Lustspiel, das schon eine Minna von Barnhelm, dieses fein abgetönte Bild aus dem Leben, unter seinen Reihen zählen durfte, zur elendesten Posse, zur blödsinnigen Hanswurstiade ohne jede Lebenswahrheit

und tieferen geistigen Gehalt herabziehen, beschliessen die Anmerkungen übers Theater. Der letzte kleine Abschnitt, der die Uebersetzung von Amor vincit omnia einleitet, enthält nur noch eine begeisterte Apostrophe an Shakespeare.

„Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu dem ihm zuströmenden Gedanken zu finden — Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater für's ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder sehen, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte vom obersten bis zum untersten".

Der vorhin schon gegebene Unterschied zwischen französischer Dramatik und der des britischen Meisters wird nochmals flüchtig berührt und damit ein neues Blatt dem Ruhmeskranze Shakespeares zugefügt[67]).

Auf die leidige Frage der Einheiten kommt Lenz nochmals in dem kleineren Aufsatz „Ueber die Veränderung des Theaters im Shakespeare" zurück. Diese kurze Schrift ist einige Jahre später als die Anmerkungen übers Theater geschrieben. Während Lenz sich in den Anmerkungen und auch in dem „Hochburger Schloss", das sogar für scheinbar Shakespearesche Stücke eine Lanze bricht, bilderstürmerisch und shakespearefanatisch zeigt, ist der Ton dieses Aufsatzes bei weitem ruhiger und massvoller. Der Einfluss Lessings wie auch der Dramaturgie des Sturmes und Dranges tritt naturgemäss auch hierin zu Tage. Besonders in Herders Sinne ist die Schrift wohl verfasst, ohne jede Uebertreibung und Ueberstürzung, deren sich sonst Lenz gern schuldig macht.

Wie er schon in den Anmerkungen und im „Hochburger Schloss" gethan, versucht er auch hier Shakespeare gegen den Vorwurf der Unregelmässigkeit[68]),

der allzu grossen Freiheiten, die sich dieser grösste aller neueren dramatischen Dichter genommen haben soll, zu verteidigen. Er beruft sich auf die Alten, auf Aristophanes, der die Scene auch des öfteren verändert hat, obwohl es des Chores wegen weit schwerer wurde.

Ja, sogar die Franzosen, — Voltaire führt er ins Gefecht, ohne dabei wie früher in Aeusserungen seines alten Hasses zu verfallen. Shakespeare habe die Veränderung der Scene auch nur als Ausnahme von der Regel angebracht, ist Lenzens Behauptung und nur um der höheren Vorteile willen die Einheit aufgeopfert. Deshalb warnt er auch, er, sonst der zügelloseste der Stürmer und Dränger, einem Prediger gleich, der nicht nach seinen eigenen Worten handelt, die jungen Dichter, die einen grossen Mann nur in seinen Sonderbarkeiten nachahmen, vor dem ad libitum Herumschweifen von einem Ort zum andern, vor dem falschen Glauben, als ob Shakespeares Schönheiten nur in seiner Unregelmässigkeit beständen.

Das Interesse bloss, das stets der grosse Hauptzweck des Dichters ist, fordert die Ausmalung gewisser Charactere und damit die unausbleibliche und unumgängliche Veränderung des Ortes und der Zeit, welche „Einheiten“ der Teilnahme wegen nur aufgeopfert werden. Der Meister kann und muss die Form zerbrechen, wenn es die Kunst befiehlt, denn der grosse hauptsächliche Wert einer dramatischen Ausarbeitung besteht immer in der Erregung des Interesses, der Ausmalung grosser und wahrer Charactere und Leidenschaften, und um diese richtig zu zeichnen, um den Zielen und Zwecken seiner Kunst zu genügen, darf der Dichter mit Fug und Recht sich über alle Ungerechtigkeiten, über alle Schranken der Zeit und des Ortes hinwegsetzen.

Ein gutes und höchst lehrreiches Beispiel gewährt der Hamlet. Die kurze und scheinbar störende Episode der Reise nach England ist durchaus nötig, um den Character des Dänen-Prinzen in ein volles und wahres Licht zu stellen . . .

Im Anhang zu diesem kurzen Excurs bespricht Lenz, in Bezug auf ein französisches Stück „Der tugendhafte Verbrecher", den Nutzen und Vorteil, den ein Dichter hat, wenn er sich nicht allzusehr, allzu pedantisch um die Einheiten bekümmert. Besser ist's stets, der Dichter stellt selbst auf die Gefahr hin der zu häufigen Veränderung der Scene mehr dar, als dass er erzählt. Das Theater ist ein Schauspiel der Sinne, nicht des Gedächtnisses, und nur das wird den Zuschauer fesseln, ihn rühren, was er sieht, woran er Teilnehmer ist. Nicht das Erzählte und Berichtete wird ihn so packen, nicht das, was er in langen, geschraubten und gewundenen Erzählungen hört, wird ein Bild in der Seele zurücklassen.

Den etwaigen Einwand, dass durch die vielen Scenenveränderungen das Stück zu lang wird, beantwortet Lenz durch folgende, richtig gefühlte Bemerkung, dass, wenn Mass, Ziel und Verhältnis nicht in der Seele des Dichters ist, die drei Einheiten es auch nicht hineinbringen werden.

„Hier eben ruhen", ruft der junge Dramaturg aus, „die Geheimnisse der Kunst, die zu entschleiern keine verwegne Kunstlehrerhand vermögend ist".

Ein Pendant zum Goetheschen:

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!"

und im Sinne des Schlosserschen:

„Nur eine Regel giebt's: fühl, was du fühlen machen willst — und diese Regel lehrt keine Aesthetik[69]).

Lenz als Shakespeare-Uebersetzer.

Im Jahre 1766[70]) hatte der sonst in frömmeren Sphären wandelnde Wieland die grosse und für seinen engbrüstigen Geschmack doppelt schwere Aufgabe der Uebersetzung der Shakespeareschen Stücke vollendet. Und er hat dies trotz weibischer Scheu, die ihn vieles unberechtigter- und geschmackloserweise abschwächen und Genialgrosses nicht beachten liess, nicht ohne Geschick und mit einer gewissen Dolmetscherkunst vollbracht, die ihn sogar des kritischen Lessing Lob einbrachte[71]). Wieland war nun für die „reine Natur" verlangenden jungen Geister der wahre Antichrist[72]), und es kam ihnen deshalb wie eine Entheiligung vor, dass gerade er mit seinem furchtsamen, mildernden Mund ihren Herrn und Meister predigen wollte. In seiner ganzen eigenartigen, oft wildscheinenden Grösse, sollte sich ihr Kunstmessias zeigen, nicht zahm und im Gesellschaftskleide. Und so wurde es ihnen ein Herzensbedürfnis, eine heilige Pflicht, den Stratforder Propheten so zu offenbaren, wie sie es nur in ihrer schwärmerischen Begeisterung und blinden Hingabe zu können glaubten. Allen voran in diesem Streben war Lenz. Zwei Werke, das eine vollständig, das andere ein Bruchstück, geben Zeugnis von seiner thatkräftigen Shakespeare-Liebe. Es sind dies Love's Labour's Lost und der uns leider nur im Fragment überlieferte Coriolan. Beide Werke waren, auch so verschieden sie sind, bei den Stürmern und Drängern beliebt und ihnen Muster in ihrer Art.

„Love's Labour's Lost" und „Amor vincit omnia."

Love's Labour's Lost, das mit seiner bunten Fülle von ironisierendem Witz und karikierender Komik,

seinem Reichtum an Humor, seiner Vorliebe für graziöse und übertriebene Reimspielerei ein geistvolles und lustiges Bild der höfisch überfeinerten Gesellschaft unter Elisabeth giebt, wurde, wie später auch von den Romantikern[73]), so auch von den Stürmern und Drängern mit entzücktem Behagen genossen[74]). Die Neigung zum Volkstümlichen und Natürlichen, die den für Rousseau begeisterten Kreis so sehr erfüllte, fand hier volle Befriedigung. Hier trieb der Born des Witzes und des ergötzlichsten Spasses sein munteres, erfrischendes Spiel, und der Humor des Volkes einerseits, wie der Esprit des Vornehmen andererseits offenbarten sich sowohl in feiner, als auch in derber, ungeschminkter Weise. Hier zeigte sich der Meister in seiner Jugendfrische, in toller, übermütiger Laune, mit der er, ihnen wie aus der Seele geschrieben, Etikettenzwang, pedantische Scheingelehrsamkeit mit ihrem scholastischen Hochmut in gleichtreffender Weise wie degenklirrendes Gespreize verhöhnt und die Eide und Versprechen brechende Gewalt der natürlichen Triebe, der nie einzudämmenden Natur zeigt.

1774 erschien Lenzens Uebersetzung. Mit den Anmerkungen übers Theater überreicht er denen, die noch gesunde Augen und einen gesunden Magen haben, seine Verdeutschung unter dem Titel:

„Amor vincit omnia".

Das Original „Love's Labour's Lost" ist fast durchwegs in rythmischer Form gehalten, in dem nur durch einige prosaische Bestände und selten durch ein anderes Versmass unterbrochenen gewöhnlichen Blankvers. Lenz wählte dagegen zu seiner Uebertragung die ungebundene Rede, sehr zum Nachteil der Dichtung[75]), deren eigentümlicher Reiz in der geradezu verblüffenden Verstechnik, in dem wechsel-

reichen, vielfarbigen Spiel mit dem Reim besteht. Durch die Prosa wird dem Werke eigentlich der Schmelz geraubt. Dass Lenz die poetische Form nicht beibehalten, mag seinen Grund in derselben Ansicht vom Uebersetzen fremder Dichter haben, die auch Goethe hegte und in Dichtung und Wahrheit offenbart, nämlich, dass eine prosaische Uebertragung den Dichter mehr in seiner Eigenart wiedergeben könne[76]).

Und rein und unverfälscht in seiner nackten, natürlichen Schönheit sollte sich sein Shakespeare den Deutschen darstellen, nicht in dem mehr oder minder geflickten Gewande, das eine strenge Uebersetzung, die grossen Wert auf die äussere Form setzt, stets um des fremden Dichters Geschöpf legen wird. Und Lenz wollte nur ehrlich und schlicht den tiefen, unvergänglichen, geistigen Gehalt wiedergeben, „seinen" Shakespeare treu und gründlich verdeutschen, nicht bearbeiten.

Nur die Sonette und einige kleine Gedichte werden in poetischer Form dargeboten, die uns zeigen, dass Lenz auch die äussere Form, den Vers und den Reim, künstlerisch beherrschen kann, sobald es nur seinen Absichten und Zwecken entspricht. Die Acteinteilung ist dieselbe geblieben, wie auch die Scenenfolge nur wenig und selten verschoben wird. Der Kürze halber sind einige, die Handlung durchaus nicht weiter bringende Auftritte oder wenigstens Teile derselben gestrichen. So ist im II. Act ziemlich viel von der zweiten Hälfte der Scene, die nach des Königs von Navarra Abgang spielt, und im Anfange des III. Actes bei der hochkomischen Unterhaltung zwischen Costard, Amade und Motte (Moth) ausgelassen. Im Beginn des IV. Actes lässt Lenz das durch das derbe Benehmen des Clown einerseits und durch die Wortspiele der Prinzessin anderseits gewürzte Ge-

spräch unübersetzt, wie er auch den Schluss dieser Scene stark zusammenstreicht.

Während Love's Labour's Lost mit dem Wiederauftreten Don Armados und den Gesängen des Frühlings und Winters schliesst, wird in „Amor vincit omnia" dies alles weggelassen. Die Uebersetzung endigt also mit der Auferlegung der ein Jahr langen Busse, die die französischen Damen von dem kläglich gescheiterten Tugendbunde verlangen, und mit folgender kurzer Wechselrede Byrons und des Königs:

Byron: Unsere Freude endigt wenigstens nicht wie eine Comödie, Hans heiratet nicht sein Gretchen — so ähnlich auch sonst alles einer Comödie sah.

König: Es fehlen nur noch 12 Monate und 1 Tag, so wird's eine.

Byron: Das ist zu lang für ein Schauspiel.

(Schluss.)

Die Wahl der Prosa bringt es auch mit sich, dass manches von dem üppig rankenden Beiwerk, das, durch Vers und Reim genährt, oft die Handlung überwuchert, beseitigt wird.

Die Entwickelung der Begebenheit schreitet dadurch rascher fort. Leider bekommen wir aber auch oft nur das Gerippe zu sehen, befreit von dem blühenden Fleisch. Lenz gelingt es auf diese Weise und durch seine Fähigkeit, oft den knappsten treffend deutschen Ausdruck finden zu können, die Uebersetzung nicht länger, sondern im Gegenteil, was bei Auflösungen in Prosa selten der Fall sein wird, kürzer als es der Urtext ist, zu gestalten. Er zieht sehr zusammen, lässt hie und da etwas nicht ganz unumgänglich Notwendiges weg und vermeidet so viel als möglich die allzu ermüdende Häufung von Witzen, zumal wenn es specifisch englische Wortwitze sind,

und von floskelhaften Redensarten, in denen sich das Original nicht selten allzu sehr gefällt[77]). Diese Wortspielereien waren damals als Verspottung und Parodierung des Euphuismus von actueller Bedeutung und Wirkung, zu Lenzens Zeit hätten sie nur ermüdend wirken können.

Ein gutes Beispiel, das anschaulich zeigt, wie er zusammenzieht, ist die Rede Rosalinens, die in Love's Labour's Lost durch den Ueberschwang an Wortspielen und Wortzierereien sich auszeichnet. Dem englischen Texte sei neben der Lenz'schen Uebersetzung noch die Tiek'sche zugesellt! Man kann so interessante Vergleiche ziehen und wird an Vielem sehen, wie gut er zuweilen dieser mustergültigen vorgearbeitet hat, wie er sie sogar mitunter, wenn auch nur in sehr Wenigem, übertrifft.

Rosaline (V, 2):

They are worse fools to purchase mocking so
That same Biron I'll torture ere I go:
O, that I knew he were but in by the week!
How I would make him fawn, and beg, and seek
And wait the season, and observe the times
And spend his prodigal wits in bootless rhymes,
And shape his service wholly to my hests,
And make him proud to make me proud that jests!
So potent like would Jo'ersway his state,
That he should be my fool, and I his fate.

Tiek:

(Und erzdumm, so zu kaufen diesen Hohn!
Vor unsrer Reise foltre ich noch Biron.
O hätt ich auf acht Tag ihn nur gefangen,
Er sollte kriechen, wedeln, betteln, bangen.
Nach Stund und Zeit und Wink sich drehn und wenden,

In leeren Reimen seinen Witz verschwenden,
Mir Sclavendienste thun aus aller Macht,
Stolz, dass er stolz mich Höhnende gemacht.
Dann auf ihm läge meine Herrschaft schwer,
Dass er der Narr und ich sein Schicksal wär!)

Dagegen lese man nun die Lenz'sche Stelle, die kurz und doch genau den Sinn wiedergiebt:

Rosaline: „Und sie recht einfältig. Wenn ich nur den Biron recht quälen könnte, ehe wir reisen. In einer Woche hätte ich ihn unter den Füssen".

Folgendes Beispiel, das in derselben Scene steht, ist ebenso anschaulich:

Rosaline:

Good madam, if by me you'll be advis'd,
Let'smock them still, as well known asdisguis'd:
Let us complain to them what fools were here,
Disquis'd like Muscovites, in shapeless gear;
And wonder what they wonder, and to what end
Their shallov shows, and prologue vilely penn'd,
And their rough carriage so ridiculous,
Should be presented at our tent to us.

Tiek:

(Folgt meinem Rat, o Fürstin, und ihr Schönen,
Lasst uns erkannt, wie unerkannt sie höhnen.
Wir klagen, welch ein Spuk uns heimgesucht,
Den Moscowiter albern hier versucht,
Fremd thun wir fragen, wer die Narr'n gewesen,
Die all den schaalen Wortkram auserlesen;
So schlechten Prologus, so garst'ge Tracht,
Als Fastnachtsspiel vor unser Zelt gebracht.)

Sehen wir, wie kurz und knapp sich in „Amor vincit omnia" Rosaline ausdrückt:

„Und gnädige Frau! zehnmal ärgeres Spiel sollen

sie haben, als vorhin unter ihren Masken. Wir wollen ihnen ganz unschuldig alles haarklein erzählen, was uns mit verkleideten Moskowitern hier begegnet wäre".

Diese Prägnanz des Ausdrucks und Knappheit der Diction vergröbert allerdings die Dichtung oft, und so erscheint uns Manches in „Amor vincit omnia" als eine Verwässerung, als eine Abschwächung des Originals. Wortspiele, Pointen, die den Dialog als glitzernde Facetten und schimmernde Prismen schmücken und leuchten machen, Aeusserungen, die zur feineren Characteristik dienen, bleiben unberücksichtigt und manch wirklich wirkungsvolle Pointe lässt Lenz sich entgehen; sie fällt seinen unbarmherzigen Streichungen zum Opfer. Oft wird er dazu direkt gezwungen, denn manche Bemerkung wäre nur durch das jetzt fehlende Vorhergehende verständlich, und anderseits lässt dies Ausmerzen wieder die Weglassung von etwas Folgendem nicht merken. Dies zeigt sich deutlich in der 1. Scene des III. Actes, wo die an das „Steckenpferd", einen Ausdruck, den der rücksichtsvolle Moth von der Geliebten seines Gebieters gebraucht, geknüpften Bemerkungen vom Uebersetzer garnicht wiedergegeben werden:

„Bald hättet Ihr Eure Liebste vergessen", sagt der Knabe zu dem Spanier, der ihn darauf ruhig zum Schäfer gehen heisst. Bei Shakespeare und demgemäss auch bei Tiek lautet dies Gespräch:

Motte: The hobby horse is forgot.
Armado: Callest thou my love hobby — horse?
Motte: No master u. s. w.

Tiek:

Motte: Vergessen ist das Steckenpferd.
Armado: Nennst du meine Huldin Steckenpferd?
Motte: Nein, Herr, das Steckenpferd u. s. w.

Und nun folgen Schlag auf Schlag noch naseweise Scherze des vorlauten Pagen, mit denen uns „Amor vincit omnia“ verschont.

Verwässert und abgeschwächt ist das sehr, wenn Lenz die Antwort Mottes „by penny of observation“ auf Armados Frage, woher er denn die Erfahrung hätte, durch das nüchterne „von mir selber“ übersetzt, oder wenn er den so recht verschroben klingenden, für den Mann so charakteristischen Ruf des Holofernes „a soul feminine saluteth us“ durch „eine Weibsperson grüsst uns“ wiedergiebt.

„And go we lords to put in practice
that Which each to other has so strongly sworn“.

sagt der König bei Shakespeare, bei Lenz:

„Und wir wollen an unsere Arbeit gehen“.

„Alter Vater“ nur steht in „Amor vincit omnia“ für das Shakespearesche „her de cript, sick and bedrid father“.

Wenn in Love's Labour's Lost Byron von Armado sagt:

„Armado is a most illustrions wight
A man of fire new words, fashion's own knight.“

Tiek:

Armado ist der Mod' erlauchter Hort
Und funkelneu vor Phras' und seltnem Wort“.

so spricht der Lenz'sche Byron ganz trocken und einfach: „O Armado ist ein Mann von Wichtigkeit“. Das sorted-consorted, dem das Tieksche „gesellt und gesellschaftet“ vorzüglich entspricht, heisst bei unserm Uebersetzer nicht falsch aber recht alltäglich: „zugesellt“.

Den Euphuismus, jene Modethorheit in Schrift und Sprache, die durch Lilys Roman „Euphue“ entstanden ist und sich in der Spielerei mit überschwänglichen Worten und Gleichnissen der grotesken

Art wohlgefällt, grell zu karikieren, zu geisseln, darauf hat es Shakespeare in Love's Labour's Lost besonders abgesehen[78]). Das wunderliche Gemisch von seltsamen Redeblumen und ausgesuchten Phrasen, von den merkwürdigsten und lächerlichsten Vergleichen, die Shakespeare Lily und seine Schule parodierend zu Tage bringt, musste von Lenz, wie wir schon oft sahen, unberücksichtigt bleiben resp. konnte nicht gut übersetzt werden. Doch durfte Lenz nicht darunter die Charakteristik leiden lassen, wie es mitunter geschieht. Dem geschraubten Stil Armados in dem Briefe an den König, der die Anklage gegen den Clown enthält, wird so sein Recht nicht gewährt und z. B. „for thy more sweet understanding" durch „um sich deutlicher auszudrücken" verdeutscht. Aehnlich ist es mit den Uebertragungen von „by a familiar demonstration of the working" (Tiek: durch eine fassliche Demonstration ihrer Wirkungen) in das wäss'rige „ich unterscheide sie" von it fitheth the spirit of a tapster, von they are both the varnish of a complete man, die bei Tiek wörtlich lauten: „es ziemt dem Geiste eines Bierzapfers" und „beides ist der Firniss eines vollendeten Mannes", in das alles Anschauliche und Reale vernichtende: „das ist eine Wissenschaft für schleehte Leute und das geht nicht zu meinem Stande".

Wenn diese Verwässerung, Vereinfachung auch ihren Hauptgrund zumeist in der immer vergröbernden Prosa hat, so beruht sie doch mitunter ebensosehr in der Freiheit und Ungenauigkeit der Uebersetzung, die hie und da trotz Lenzens Streben nach genauer Wiedergabe zum Durchbruch kommt. Nicht immer gelingt es ihm, den richtigen, deutschen Ausdruck zu finden, zuweilen reicht sein Wortschatz, den er oft auf das glücklichste durch seine burschikose und derbe Dia-

lektsprache bereichert, nicht aus, und er sieht sich gezwungen, nur dem Sinne nach ins Deutsche zu übertragen. Meistens gelingt es ihm, und er übersetzt mit grosser Freiheit dennoch richtig. Ein oder das andere Mal wird aber trotzdem etwas von ihm falsch verstanden. Falsch ist es entschieden, wenn er den Holofernes vor dem Vortrage des bekannten Hirschquibbel die Worte; „die Wissenschaft zu retten, hem, hem“ vorausschicken lässt, während doch bei Shakespeare der aufgeblasene Tropf nur die eitlen Worte spricht: „ I will something affect the letter, for it argues facility (Tiek: Ich werde die Alliteration in etwas vorlauten lassen, denn das zeugt von Leichtigkeit).

Wie falsch, wie geradezu etwas anderes sagend, ist das Lenzsche: „Ich ersuche dich, rüste deinen Verstand“ für die renommierende Behauptung Armados, dass der König stets ihn auffordere: „I beseech thee apparel thy head“. (Tiek: Ich bitte dich, lass dein Haupt nur bedeckt.) Einen ganz anderen höchst gezwungenen Sinn, der auf keinen Fall in die Rede, in diese Szene passt, giebt doch diese Stelle in „Amor vincit omnia“.

Der Ausruf der Prinzessin, als ihr das Nahen der Ritter gemeldet wird: „St. Denis to St. Cupido“ übersetzt der junge Livländer höchst flüchtig mit einem: „Heiliger Dionys und heiliger Cupido steh uns bei“.

Dagegen zeigt nun wieder manche sinnreiche und treffende Wiedergabe die feinfühlige, gleichsam nachdichtende Geschicklichkeit Lenzens, wie er es versteht, die schwersten Dinge zu übersetzen, ungezwungen, frei und doch richtig. Dass er dabei mitunter derber als Shakespeare ist, darf man ihm, als einem Kinde seiner Zeit, gewiss nicht zum Vorwurf machen. Ueberzeugend zeigt die Richtigkeit dieser Behauptung die folgende Szene:

Shakespeare:

Armado: Chirrah

Holofernes: Quare „chirrah“ not sirrah?

Armado: Men of peace, well encountered

Holofernes: Most military sir, salutation.

Moth (to Costara): They have been at a great feast of languages and stolen the scraps.

Costard: O they have lived long on the alms-basket of words. I marvel thy master has not eaten thee for a word, for thou art not so long by the head as honorificabilitudinitatibus; thou art easier swallowed thaw a flap dragon.

Moth: Peace. than the peal begins.

Armado (to Holofernes): Monsieur, are you not lettered?

Moth: Yes, yes; he teaches boys the horn-book. What is a, b spelt backward, with the horn on his head.

Holofernes: Ba, pueritia, with a horn added

Moth: Ba, most silly sheep, with a horn. — You hear his learnig.

Tiek:

Armado: Bursch!

Holofernes: Quare Bursch? warum nicht Pursch?

Armado: Männer des Friedens, willkommen.

Holofernes: Höchst kriegerischer Herr, Salutem.

Moth: Sie sind auf einem grossen Schmaus von Sprachen gewesen und haben sich die Brocken gestohlen.

Schädel: O, sie zehren schon lange aus dem Almosenkorbe der Worte. Mich wundert, dass dein Herr dich nicht schon als ein Wort aufgegessen hat; denn du bist von Kopf zu Fuss noch nicht so lang als honorificabilitudinitatibus; man schlingt dich leichter hinunter als ein Mandelschiffchen.

Moth: Still, das Läuten fängt an.

Armado: Monsieur, seid ihr kein Literatus?

Moth: Ja, ja, er erklärt den Buben die Fiebel. — Was reimt sich auf Graf und trägt Hörner auf dem Kopf?

Holofernes: Auf Graf, pueritia?

Moth: Ihr selbst, o einfältiges Schaf mit euren Hörnern. Da höret Ihr nun seine Gelehrsamkeit!

Lenz:

Armado: Ts

Holofernes: Quare „ts“ warum nicht bisst!

Armado: Willkommen! Männer des Friedens!

Holofernes: Salve, Mann des Krieges, he, he, he!

Moth: Sie sind auf einem grossen Banket von Sprachen gesessen und haben die übergebliebenen Brocken eingesteckt.

Costara: Nei, sie han aus dem Almosen der Worte gegessen. Mich wundert, dass dein Herr dich noch nicht in Gedanken für ein Wort aufgegessen hat, denn du bist mit Haut und Haar noch nicht so lang, als honorificabili tudinitatibus.

(Hier fehlt bei Lenz etwas, cf. Shakespeare oben).

Moth: Still, das Glockenspiel geht wieder!

Armado: Habt ihr studiert?

Moth: I freilich, er lehrt den Buben A, B, C. Sagt, wie buchstabiert ihr Asch rückwärts mit einem Kreuze vorn?

Holofernes: S ch a, pueritia und ein Kreuz.

Moth: Schaf — Ihr einfältiges Schaf, könnt ihr euren Namen nicht aussprechen?

Der Unterschied zwischen dem metrischen Original und einer prosaischen Uebersetzung, die alles einfacher gestalten wird, die an Stelle der feineren Schattierungen, grobe, auffallende Striche und Linien zeigt, die aufträgt, wo der Urtext nur andeutet,

die, wie wir oben gesehen haben, aus missverstandenem Shakespear zu Alltäglichem, Trivialem zusammenzieht und zum Allgemeinen vereinfacht, wo die Dichtung im Besonderen schwelgt; dieser durchgreifende Unterschied tritt so klar, so scharf nirgends hervor, als in der grossen Rede Byrons im V. Akt.

„Neither of either — I remit both twain. —
I see the trick on't: — here was a consent,
Knowing aforehand of our merriment,
To dash it like a Christmas comedy:
Some carry-tale, some please-man, some slight zany
Some mumble-news, some trencher-knight, some Dick,—
That smiles his cheek in years, and knows-the trick
To make my lady laugh when she's dispos'd, —
Told our intents before; which once disclos'd,
The ladies did change favours; and then we,
Following the signs, wos'd but the sign of she.
Now, to our perjury to add more terror,
We are again forsworn, — in will and error.
Much upon this it is: — and might not you
Forestall our sport, to make us thus untrue?
Do not you know my lady's foot by the squire,
And laugh upon the apple of her eye?
And stand between her back, sir, and the fire,
Holding a trencher, jesting merrily?
Your but our page out; go you are allow'd;
Die when you will a smock shall be your shroud!
You leer upon me do you? there's an eye
Wounds like a leaden sword.

Tiek:

Von beiden keins; fahrt hin mit günst'gem Winde! —
Nun wird mir's klar: ihr hattet ausgeheckt,
Nachdem man euch verriet, was wir versteckt,
Uns auszupfeifen wie 'ne Christnachtsposse,
Ein Geck indess, ein Fant, ein Klatschgenosse,

Ein Tellerjunker, Witzbold, Charlatan,
Ein Harlekin, ein schneid'ger Gliedermann,
Der sein Gesicht in Falten alt gelächelt,
Der, wenn sie winkt, der gnädigen Dame fächelt,
Und jede lust'ge Frau zu lachen macht,
Er lauscht es ab und hat es ausgebracht:
Die Damen tauschten die Geschenke, und wir,
Getäuscht von Zeichen, huldigten der Zier.
Nun schreckt uns neuen Meineids grause Irrung
Vorsätzlich erst, und diesmal durch Verwirrung.

(Zu Boyet)

Wer uns den Spass verdarb, ihr ward's allein,
Der uns verführt, noch einmal falsch zu sein.
Ihr seid der Schönen ew'ger Blumenstreuer,
Messt ihren Fuss, singt ihrer Augen Stern
Steht zwischen ihrem Stuhl und dem Kamin.
Und reicht mit Scherzen ihr die Teller hin.
Geht, Hofnarr! Wer als ihr stört unsern Knaben?
Geht, lasst im Weiberhemd euch einst begraben! —
Noch immer grinst ihr? eures Auges Schielen
Trifft wie ein bleiern Schwert!

Wie sieht nun die Lenz'sche Stelle dagegen aus, wie prosaisch und wäss'rig!

Byron: O gnädigste Prinzessin — ich merke alles, Lord Boyet hat uns unsern Spass voraufgegekauft, um ein Fastnachtsspiel aus unserer Maskerade zu machen. Gesteht es nur, habt Ihr nicht eben jetzt Rosalinen auf den Fuss getreten und in ihren Augapfel hineingelacht, dass sie Euch nicht verraten sollte. Darauf haben sie die Präsente verwechselt, geht, Ihr habt unsern Pagen ausgestrichen, sterbt, wenn es Euch beliebt, — und eine Dame sei Euer Grab!

Man sieht auch an dieser Uebersetzung, dass manch augenfälliger Fehler, manche sinnstörende Flüchtigkeit mit unterläuft und dass vieles mehr Lenzisch als Shakespearisch ist. Die ganze Stelle vom „auf den Fusstreten“ und „in den Augapfel hineinlachen“ kann als ein neuer Beleg zu den oben angeführten Falschheiten erscheinen. Dass er trotz grosser Freiheit den Sinn gut, vielleicht anschaulicher ein paar Mal, als das Original wiederzugeben versteht, lehrt dagegen der kluge sprüchwortartige Satz:
„Im Land der Hinkenden ist Hinken keine Sünde“.

Bei Shakespeare steht:
„Would from my forhead wipe a perjur'd note;
For none offend, where all alike dodote“.

Ehrlich und fast wörtlich, wie eigentlich das Meiste des Urtextes übersetzt, sind folgende Stellen, z. B.:

„A man of good repute, carriage, bearing and estimation“ lautet bei Lenz richtig: ein Mann von gutem Ruf, Führung und Betragen.

„Most power to do harm least knowing ill“ (Tiek: Viel Gewalt, viel Schaden anzurichten, doch kein Herz dazu) heisst bei Lenz ganz vorzüglich:

„Zu Schaden kräftig, doch dem Bösen feind“.

Obwohl Lenzen, wie wir gesehen haben, beinahe rücksichtslos das Streben nach Kürze beseelt, sieht er sich doch einige Male gezwungen, einiges hinzuzufügen, teils um manches verständlicher zu machen und besser ins Licht zu rücken, teils um die von ihm gemachten grossen Lücken nicht allzusehr empfinden zu lassen. Naturgemäss ist das Hinzugefügte bedeutend weniger als das Ausgelassene, und es lässt sich nur Geringes anführen. Bei der Frage Armados:

„Weisst du keine Ballade von einem König und einer Bettlerin“ steht noch die Bemerkung in Amor

vincit omnia: „mich dünkt, ich habe so etwas von dir gehört", und im IV. Akt lässt Lenz den Byron, bevor er seine grosse Verteidigungsrede beginnt, noch ausrufen: „Still, das brauchen wir alles nicht!"

Zum näheren Verständniss werden dem Holofernes auf die Schmeichelei vom Schaf, die der allerliebste Motte ihm an den Kopf wirft, noch die Gewissheit verlangende Frage in den Mund gelegt: „Quis, quis du Consonante wer ist ein Schaf?" Auch die Sprachverbesserungsversuche bei den Wörtern: „Gnade" und „Genade" würden wir vergebens bei Shakespeare suchen. Den Worten der französischen feingebildeten Prinzessin, die sie beim Abzug der verkleideten Liebesschwärmer spricht, glaubt der Uebersetzer folgenden gerade nicht sehr zart und liebenswürdig klingenden Abschiedsruf hinzufügen zu müssen: „Zwanzig Lebewohl, ihr frostigen Moskowiter! Lohnte sich das der Mühe, so weit herzukommen, um Euren verrauchten Spiritus herzubringen".

Die Bemerkung Longavilles auf die Charakterisierung Boyets durch Byron „die Briefe auf und zu machen, das ist gar nicht zu verzeihen" steht ebenso wenig in Love's Labour's Lost, wie die Stichelei Rosalinens gegen Byron: „Warum nehmt Ihr Euch der Leute an! Wollt Ihr etwa beweisen, dass Ihr weise und reich seid".

Die beruhigende Versicherung Don Armados vor dem Rüpelspiel: „Es geht alles gut, mein honigsüsser König", die Aufforderung Byron's: „Wir wollen sie irre machen" und die Worte des Monarchen: „Es scheint, Byron thut sich an Rache was zu gut" sind alles drei Zusätze aus der Feder des Uebersetzers. Von grosser komischer Wirkung ist die drollige, treuherzige Erwiderung Costards auf den Befehl Byrons, den Darsteller des Alexander, den Na-

thanael, fortzuschaffen. „Es ist ja unser Herr Pfarr", spricht der muntre Kerl erklärend; ein Satz, der nicht aus dem Original stammt.

Eine der lobenswertesten und besten Eigenschaften der Uebersetzung ist ihr Streben nach Anschaulichkeit, der Zug nach dem Volkstümlichen hin. Dies erklärt sich leicht aus der ganzen Zeitströmung, aus den Tendenzen des Sturmes und Dranges. Lenz ist seiner ganzen Gestaltungskraft nach naturalistisch[79]), und dies tritt nicht wenig in „Amor vincit omnia" zu Tage. Vielfach sahen wir es ja, dass er derber, gröber als Shakespeare ist, dass er oft seinen Meister übershakespearet. Nicht selten muss man die ihm eigene Fähigkeit loben, manches, was verschwommen und ätherisch in dem Original ist, zur Realität herabzuziehen. Nicht sehr häufig, aber doch einige Male wird das Herabziehen zur Realität ein Herabziehen zur Trivialität, zum Platten und Gemeinen. Der burschikose Ton der Stürmer und Dränger, die kraftgenialischen Flüche, die himmelstürmenden und überschwänglichen Beteuerungen, alles dieses kommt mehr oder minder in der Uebersetzung dieses eigenartigsten und verzerrtesten „Originalgenies" zum Vorschein. Aus der Fülle, dem Reichtum der Belege seien einige auf's Geradewohl herausgegriffen. „To talk" übersetzt Lenz mit „schwatzen", „boy", dem Sinne entsprechend, mit „Gassenjunge" oder mit „Bube", „man" mit „Kerl", „woman" mit „Frauenzimmer" oder „Weibsbild", „Weibsperson". „Unsinn" sagt er lakonisch für „what you first did sworn", „Scherz bei Seite" für „now to plain dealing lay these glozes by"; „zur Sache" für das längere „to task the tasker". Verdeutschungen, die echt stürmer- und drängerhaft sind, sind: „to hard to keep" (was Tiek mit: „o allzu schwere Lasten" übersetzt) durch „der

Henker halte das aus", und „to give a name to a star" (Stern benennen) durch das recht burschikose „einem Stern den Namen an den Hals werfen". — „Ihr überschüttet ja die Leute mit einem Berg von Lobeserhebung", giebt das Shakespearesche:

hath garnished
with much bedecking ornaments of praise.

Tiek:

„mit solchem Farbenaufwand prächtigen Lobes" wieder. „To meet" mit „in den Wurf kommen", „slave" mit „Kohlkopf", „bastard" mit „Hurenkind" und „to complain" mit „haarklein erzählen" zu verdeutschen, ist echt Lenzisch.

„He will look sad" wird durch „er wird sauer sehen" vertieten, und wenn in Love's Labour's Lost steht: „Else your memory is bad", so lautet natürlich die Stelle der Uebersetzung: „Euer Gedächtnis müsste rasend schwach sein".

Lobt der Shakespeare'sche Byron seine Rosaline mit den schönen Worten: „when tongues speak sweetly, then they name her name", so sagt der Lenz'sche Cavalier: „dass man Concert macht, wenn man ihren Namen ausspricht".

Steht in „Verlorne Liebesmüh" „Sumpf und Wasser", so steht in „Amor vincit omnia" „Koth und Pfütze"; heisst es dort: „this is the liver vein", so lautet es hier gleich „verhenkerte Ader". Das englische „cox comb", dem ein Tiek'sches „o Tropf" entspricht, entspricht bei dem Livländer das volkstümliche „Hasenfuss", und dem einfachen „worms" meint der Uebersetzer besser mit „arme verliebte Würmlein" gerecht zu werden. „Yet since love's argument was first on foot" soll gleich sein dem Lenz'schen „da einmal der heilige Handel der Liebe unter uns auf dem Tapet war", ebenso wie „Pompejus steht ohne

Futter da“ für „Pompey is uncasing for the combat“ stehen soll.

Um wie vieles derber ist es, wenn Rosaline statt „This pert Byron was out of contenance quite“ sagt „der naseweise Byron, wie er die Nase hängen liess“.

Sehr fein realistisch ist „Trödlerwaaren“ für „the things of sale“ gesetzt. Recht volkstümlich und naturalistisch ist der Versuch Lenzens, die Sprechart der niederen ungebildeten Leute wiederzugeben. Er lässt diese, wie sie es ja im Leben thatsächlich vielfach thun, Silben und besonders den Schluss eines Wortes verschlucken. Costards: „Herr Pfarr“ und „Nei sie han“ wie „Don Arme“ für „Don Armado“ sind Beweise dafür.

Etwas Ausserordentliches leistet der Uebersetzer in der Wiedergabe der Bejahungen der Ausrufe: „Nothing but this“ wird durch „Ei freilich“ ersetzt, „by yea and nay“ durch „beim Henker“. Selbst wo in Love's Labour's Lost nichts steht, erscheint oft in „Amor vincit omnia“ ein Satz, ein „dass dich das“ und „jawohl, jawohl“. Das ruhige „be still drum“ verwandelt sich in das grobe „halts Maul, Trommel“, so dass man zuweilen ein Originalstück aus jener wilden Zeit vor sich zu haben glauben könnte[80]).

Und in der That, wie sehr sich auch der Jünger bemüht, seinen Meister, wie er in seinem Werke ist, den Deutschen darzustellen, immer wieder und wieder bricht das Ureigne des Uebersetzers hervor, und die Uebersetzung macht, wie wir es ja an Vielem gesehen haben, oft mehr den Eindruck, ein Kind Lenz'scher Muse zu sein, als dem Geiste des grossen Stratforders zu entstammen.

Zu wild, zu selbständig ist die eigne Schöpferkraft, zu gährend und ungezügelt der promethëische

Drang in seinen Adern, der oft den ruhigen und suchenden Blick des Uebersetzers trübt.

Wie wörtlich auch immer Lenz zu sein sich bebemüht, das Eigentümliche der Shakespeareschen Sprache wird vollkommen von ihm verwischt, nicht immer, nicht in den komischen derben Scenen, aber wenigstens in dem mehr ernsteren Teile der Dichtung[81]). Wo bleibt das Feine, Höfische und Zierliche der Sprache, wo die Eleganz und Zartheit der Shakespeare'schen Rede? Nichts, fast nichts davon! Nicht allein die Prosa macht es, sondern da finden wir auch alle die sprachlichen Eigenheiten der Genieperiode, die oft in Unarten ausarten, wieder, die abgerissenen, unvollendeten Sätze der Sturm- und Drangdichter, die Manieriertheit des Stils, in der sich diese stürmende Zeit allzu sehr gefällt, und die so grell, so scharf von der Ebenmässigkeit und Schönheit der Shakespeareschen Diction in Love's Labour's Lost absticht. Selbst an den metrischen Uebersetzungen zeigt es sich. Das Sonett „So sweet a kiss the golden sun gives not", so weit es eben Lenz in Versen wiedergiebt, — löst er doch den letzten Teil in Prosa auf, — ist ein kleines Cabinetsstück feinfühliger Verdeutschung. Aber sonst wird das Besondere, Charakteristische und Individuelle der Personen, deren Empfindungen die Verse wiederspiegeln, nicht beachtet und wird leicht verwischt[82]). Des jungen Originalgenies beste Kraft und Fähigkeit zum Shakespeare-Dolmetscher tritt doch nur eigentlich in den Volksscenen, wenn man will, in dem Wort- und Witzspielereien gröberer Art, in dem Reden und Sprechen des Clowns u. s. w. zu Tage[83]). Da fühlt sich Lenz in seinem Element, da trifft sein Humor und seine Komik eine gleiche, die ihn anfeuert zum preiswerten Wettlaufe, da kann er seine Liebe und sein Können bewähren und zeigen.

TRÜ Raamatukogu

und da sehen und geniessen wir auch das Beste der ersten stets merkwürdigen Uebersetzung von Love's Labour's Lost, von „Amor vincit omnia".

Coriolan.

Dass der „Coriolan" bei den Stürmern und Drängern beliebt war, kann man wohl verstehen. Hier können die jungen, die freie, ungehemmte Individualität und das männlich stolze Selbstbewusstsein so liebenden und aufs höchste preisenden Genies aus vollem Herzen und in wahrer Berechtigung ausrufen: „Das ist ein Kerl, ein Sakermentskerl"[84]). Kein anderes Stück Shakespeares entspricht auch so den Anforderungen, die die junge Dichterwelt an eine Tragödie stellt, wie „Coriolan". In diesem Drama dreht sich alles um den Helden. Welch ein glänzendes Zeugnis für Lenzens Forderung: „fabula est una si circa unum sit"! Was Wunder, wenn der junge Uebersetzer Shakespeares Werk noch weiter nach seiner Theorie zurechtschneidet und nur höchst flüchtig die Scenen behandelt, in denen der Volskersieger nicht auftritt. So in die Schnürbrust der absurden Forderung eingepresst, kann das Drama wohl mit einigem Recht Charakterstück genannt werden, mit welchem Namen Lenz ja Shakespeares historische Dramen belegt.

Lenzens Uebersetzung stammt aus dem Jahre 1776. Sie ist Manuskript geblieben. Die einzige uns überlieferte Niederschrift, die seiner Zeit Lenz Sr. Durchlaucht dem Herzoge unterthänigst widmete, ruht im Goethe - Schiller - Archiv zu Weimar. Das Titelblatt derselben trägt eine Zeichnung von Lenzens Hand: ein Zelt unter Baumwipfeln; vor demselben Coriolan mit Gefolge die bittenden Frauen und den Knaben empfangend. Die Uebersetzung, die den bei

Shakespeare vorherrschenden fünffüssigen Jambus in Prosa auflöst, ist Fragment, d. h. eigentlich eine nur durch flüchtige Zwischenerzählung verbundene Auswahl aus Coriolan. Der 3. Akt ist z. B. fast vollständig eine fortlaufende Erzählung der Ereignisse, sogar derjenigen, bei denen auf der Bühne Coriolan thätig eingreift. Auch in den anderen Akten verbindet indirekte Rede oft ganze Scenen. Die Botenberichte werden nie direkt von den Boten selbst mitgeteilt. Der Drang nach Kürze beseelt auch hier den Verdeutscher, wie in Amor vincit omnia. Prägnante Beispiele, wie Lenz das Drama durch Zwischenerzählung unterbricht, sind folgende Stellen: Die berühmte bühnenwirksame Rede des Menenius giebt er so wieder: — „Hierauf erzählt ihnen Menenius mit sehr vieler Gelassenheit die Fabel vom Magen, gegen den sich nun die andern Glieder des Körpers empört hatten, weil er so ruhig schien, und ihm doch alle Speisen zugeführt werden müssten, der sich aber verantwortete, dass er es sei, der dagegen den Nahrungssaft daraus dem ganzen Körper mitteile. Hieran macht er die Mitteilung auf den Röm. Staat und nennt einen der kecksten Bürger den grossen Zeh . . . . u. s. w.“ — Wie nun Coriolan kommt, tritt natürlich das Drama in sein Recht.

Der Besuch der Valeria, der bei Shakespeare I 3 eine lange Scene bildet, wird kurz abgethan.

Lenz — (Valeria kommt):

Valeria: Ich wünsche meinen beiden Ladies einen schönen Tag.

Volumnia (aufstehend): Willkommen, angenehme Lady.

Jetzt geht die Conversation fort, wo Valeria von Virgiliens kleinem Sohn viel Lebens macht, wie er die Schmetterlinge haschte etc.

Zuweilen giebt der Uebersetzer gleich eine Er-

klärung mit. Den Worten Menenius': „das heisst etwas so grosses, als es das Ohr ertragen kann: kommt, wir wollen nicht weinen" fügt Lenz folgende Erläuterung zu: Diese Hyperbel mahlt das Enthusiastische der Freundschaft des Menenius in einem trefflichen Lichte, das in der Folge bey einer andern Scene eine grosse komische Wirkung thut.

Ein treffendes Beispiel, wie er zusammenkürzt und zusammenzieht, giebt die erste Scene des 2. Aktes, soweit sie übersetzt worden ist. Es sei hier nur die Antwort des Menenius herausgegriffen:

Shakespeare:

I am known to be a humorous patrician, and one that loves a cup of hot wine with not a drop of allaying Tiber in't, said to be something imperfect in favouring the first complaint, hasty and tinder-like upon too trivial motion; one that converses more with the buttock of the night than with the forehead of the morning: what I think I utter, and spend my malice in my breath. Meeting two such wealsmen as you are — I cannot call you Lycurguses, — if the drink you give me touch my palate adversely, I make a crooked face at it. I cannot say your worships have delivered the matter well, when I find the ass in compound with the major part of your syllables: and though I must be content to bear with those that say you are reverend grave men, yet they lie deadly that tell you you have good faces. If you see this in the map of my microcosm, follows it that I am known well enough too? what harm can your bisson conspectuities glean out of this character if I be known wellenough too? —

Lenz:

Man kennt mich auch genug, als einen ehrlichen lustigen Patrizier, der eine Schaale glühend Wein

liebt, ohne ein Tröpfchen aus der Tyber dazu, ein wenig zu schnell und zunderartig bey jeder Lumperey, alles was ich im Herzen habe, das ist auch auf der Zunge, was für Böses kann Eure Staubbesen Herrlichkeit an dem Charakter sehen, man kennt mich auch genug —

Was die Sprache anbetrifft, so ist dasselbe darüber zu sagen, wie oben in „Amor vincit omnia.“ Der verdeutschte Coriolan gleicht in sprachlicher Beziehung einem Sturm- und Drang-Drama, nur fällt der Gegensatz zum Original naturgemäss nicht so auf, als bei dem vers- und reimschönen „Love's Labour's Lost.“ Alle die kennzeichnenden Momente Lenzischer Uebersetzungskunst, die wir beim Vergleich zwischen „Amor vincit omnia“ hervortreten gesehen haben, treten auch im Coriolanfragment zu Tage. Da bemerkt man auch die Sicherheit und Prägnanz des Ausdrucks, die Knappheit und wohlthuende Kürze der Diktion, da schaut man aber auch oft die Verwässerung der Shakespeareschen Bilder und Vergleiche, da nimmt man wieder wahr, dass der Uebersetzer naturalistischer ist als das Original. Diese Uebertragung ist auch wieder eine ungleichmässige, es steht in derselben, wie Erich Schmidt sagt, der des Näheren das Verhältnis des Fragmentes zum Original beleuchtet[85]), „das Steife dicht neben dem frei Gelungenen, das eilfertige Missverständnis neben trefflichen Paraphrasen, neben Proben feinfühliger Treue“. Für die damalige Zeit betrachtet, ist auch diese Uebersetzung ein schönes und erfreuliches Zeugnis für Lenzens Thätigkeit, Shakespeare seinen Deutschen deutsch zu geben, zumal, wenn man sieht, wie schwächlich und klein sich Wielands Dollmetschkunst dagegen ausnimmt. Als Uebersetzer, als Shakespeare-Uebersetzer war Lenz eben der Be-

rufenen Einer und noch dazu ein Auserwählter. Dies zeigt sowohl „Amor vincit omnia“, wie in nicht geringerem Masse sein „Coriolan“.

Shakespeares Einfluss auf Lenzens Technik.

Die drei Einheiten.

Wie Lenz über die Drei-Einheitenfrage denkt, sahen wir. Bilderstürmerisch[86]), radical zeigt er sich in seinen Anmerkungen über's Theater, als massvoll, und konservativer als seine Genossen entpuppt er sich in dem kleinen Aufsatze: „Die Veränderung des Theaters im Shakespeare“. So zwiespältig, so verschieden wie seine Theorie, seine Worte sind, sind auch seine Thaten, seine Praxis. Das grosse künstlerische Gewissen Shakespeares weiss er ebenso wenig wie die andern Stürmer und Dränger zu entdecken, und des grossen Briten bewusstes Compositionstalent vermag er durchaus nicht zu erkennen und zu schätzen. Er sieht es nicht ein, dass die Regellosigkeit der Shakespeareschen Dramen aus der Zeit, aus dem Milieu der damaligen englischen Bühne zu erklären sei. Keck und kritiklos wendet er Shakespearesche Form auf seine Stücke an, obwohl diese mit einer Ausnahme nur enger begrenzte Stoffe, Stoffe ganz anderer Art behandeln. In Shakespearescher Prägung überreicht er uns Diderotsche, Holbergsche Werte.[87]) Als ein merkwürdiger, die Ironie beinahe herausfordernder Umstand erscheint es nun, wenn gerade das einzige voll und fertig ausgeführte historische Drama Lenzens, das am ehesten dem Inhalt, dem Stoffe nach die Bearbeitung nach Shakespeares

Art vertrüge, im Sinne seiner gemässigten Idee über die dramatische Form verfasst ist[88]). In der „Sizilianischen Vesper“ befolgt der Stürmer und Dränger pedantisch genau das, was er in dem Aufsatze: „Ueber die Veränderung des Theaters im Shakespeare“[89]) im Hinweis auf die wilde Formlosigkeit der Klingerschen und andern Dramen ausgesprochen hat, nämlich, dass nur dann die Veränderung der Scene zulässig sei, wenn das Interesse sie unausbleiblich und unumgänglich fordere. In der „Sizilianischen Vesper“, einem historischen Gemälde, wie Lenz es nennt, fällt die ziemliche Innehaltung der Aristotelischen und französischen Tragödienformel merklich auf. Hier ist Lenz gewissenhafter Beobachter der französisch Lessingschen Technik[90]).

In 5 Acten mit 18 Scenen sind nur 5 Verwandlungen, und jede Verwandlung deckt sich, getreu Lessings Forderung folgend, mit einem Akt. Hier hätte Lenz doch gerade Shakespeareaner sein können, hier hätte die Goethe-Lenzsche Manier[91]) mit einem Schein des Rechts angewandt werden können!

In seinen Comödien dagegen, die das Leben aus seiner Gegenwart schildern, zeigt er sich ganz anders. In diesen, die er in einem Briefe[92]) als Gemälde ohne Stil sehr wild aufeinandergeklekst bezeichnet, herrscht die wildeste shakespearesierende Technik, und die Regellosigkeit, die Verhöhnung der Aristotelischen Forderung, die Lenz anscheinend bei seinem Meister und Muster fand, feiert in bezug auf Einheit des Ortes und der Zeit wilde Orgien. Ohne Rücksicht auf die Bühne scheinen sie geschrieben zu sein, und in der That, in einem Briefe an Gotter[93]) schreibt er, dass es ihn nicht bekümmere, ob seine Stücke spielbar seien. Lenz handelt in diesen Stücken anders, als er in dem Aufsatze über die Veränderung des Theaters in Shake-

speare predigt, und misshandelt die Einheit des Ortes aufs gröblichste. Im Hofmeister[94]), der 5 Akte mit 35 Scenen hat, kommen 30 Verwandlungen vor. „Die Soldaten“[95]), die gleichfalls in 5 Akte mit 35 Scenen eingeteilt sind, zeigen 34 mal andere Dekorationen. Auch der neue Menoza[96]) bringt bei 5 Akten und 36 Scenen 34 mal den Ort verändert.

Zu diesem wilden Herumschweifen lässt sich Lenz durch Shakespeare nur verleiten. König Lear zeigt z. B. im I. Akte bei 5 Scenen 3 Verwandlungen, im II. Akte bei 4 Scenen auch 3 Verwandlungen, während der III. und IV. Akt je 7 Scenen und 7 Verwandlungen aufweist, und im V. Akte bei 3 Scenen sich 2 mal die Scene verändert. In 5 Akten mit 26 Scenen sind also 22 Verwandlungen.

Die Einheit der Zeit zu beachten fällt Lenz ebenso wenig ein. Wie Hans Sachs, auf den er sich in den Anmerkungen bezieht[97]), mit seiner Genovefa verfährt, so lässt auch Lenz in ähnlicher Weise z. B. in dem „Hofmeister“ sein Gustchen verführt, schwanger werden, gebären und freien. Bei Shakespeare findet ja das junge Originalgenie die Einheit der Zeit auch nicht gewahrt, sondern in jedem Stücke grobe Verstösse gegen die französierte Forderung des griechischen Philosophen. „Die Soldaten“, „die Freunde machen den Philosophen“,[98]) „die Kleinen“ u. a. m. zeigen die Nichtachtung des Aristotelischen Postulats in grellem Lichte. Nur „die Sizilianische Vesper“ ist wieder eine regelgehorchende Ausnahme.

Etwas anders steht es mit der Einheit der Handlung bei Lenz. Doch lässt sich nicht behaupten, dass er diese allzu streng und gewissenhaft durchführt. Im „Hofmeister“ sind die Pätus-Scenen durchaus kein notwendiger Bestandteil der Haupthandlung. Auch in den anderen Dramen lassen sich meistens Neben-

handlungen resp. Scenen finden, durch die die Haupthandlung nicht vorwärts schreitet, oder die unumgänglich nötig sind. Im „neuen Menoza“ sind dies z. B. die Zierau-Scenen. (Akt I_7 Akt II_6 Akt $V_{2.3}$). Es ist dies ebenfalls ein Zeichen der Abhängigkeit von Shakespeare, laufen doch bei diesem zur besseren Beleuchtung und zur tieferen Charakteristik Nebenhandlungen zur Haupthandlung parallel. (Im Lear die Glosterscenen.) Den innigen Zusammenhang zwischen Neben- und Hauptscenen bei Shakespeare weiss Lenz wohl herauszufühlen, und auch er strebt darnach, Haupt- und Nebenhandlung zu einem Ganzen zu verquicken. Ihn hält seine Theorie, seine Forderung: fabula est una, si circa unum sit, in vieler Hinsicht zur Innehaltung der Einheit der Handlung an. Wenn sich alles um die Hauptperson, den Helden, dreht und drehen muss, bleibt für eine Nebenhandlung wenig übrig. „Die Freunde machen den Philosophen“, „der Engländer“[99]), wie auch die Fragmente der „Catharina von Siena“[100]) zeigen die Verwirklichung und Ausführung von Lenzens Theorie in deutlicher Weise. In „die Freunde machen den Philosophen“ kommt in 2 Scenen (Akt II_2 Akt III_2) der Held Strephon nicht vor; aber selbst in diesen Scenen bildet Strephon den Stoff des Gesprächs und der Handlung. In dem „Engländer“ tritt nur in der ersten Scene Akt I der Held Robert nicht auf, und in dieser Scene wird über sein Schicksal zwischen der Prinzessin und dem Major verhandelt. Auch in den „Soldaten“ kann man nur wenig Nebenhandlung entdecken, der Soldatenstand wird darin in seinen verschiedenen Typen dargestellt und ist der eigentliche Held des Stückes. Wenn auch die Haupthandlung nun durch die Judenscene (Akt III), die Scene zwischen Rammler und Mad. Bischoff nicht gerade weiter geführt wird, so sind doch diese Episoden zur Charakteristik, zum plastischen

Herausarbeiten des Soldatenlebens nötig und das Milieu des Stückes bedingt diese Verbreiterung. Die Tendenz des Dramas wird auch hier scharf und eindringlich gepredigt.

Shakespeares Historienstil.

Lenz vermischt in seinen Comödien zwei Stilgattungen[101]). Auf die bürgerlichen Stücke, die der comédie larmoyante oder dem drame sérieux angehören, wendet er den Historienstil Shakespeares in seiner Zerrissenheit und stossweissen Scenenfortführung an[102]). Statt sicher und rasch lässt er in wildestem Durcheinander der Scenenfolge, in kurzen Auftritten, die immer bei anderen Dekorationen spielen, die Handlung fortschreiten. Als eine Karikierung des Shakespeareschen Stils erscheint dieser Raritätenkasten zuweilen. Ganz kleine, gar zu kurze Scenen, allzuhäufige unnötige Verwandlung, Monologe von wenigen Worten finden sich bei dem jungen Kraftgenie als Nachahmung der Dramatik des britischen Meisters. Dies zeigt so recht die kritiklose ins Aeusserliche ausartende Abhängigkeit der Stürmer und Dränger von ihrem Idol, von Shakespeare. Solche knappen, wortkargen Monologe sind Akt IV_4 u. $_5$ in den „Soldaten“, in dem „neuen Menoza“ in der 6. Szene des I. Aktes und in „die Freunde machen den Philosophen“ Akt I_6. Ueber die Häufigkeit der Verwandlung und, dass die Genies Dekoration und neue Scene förmlich identificierten, wurde vorhin gehandelt.

Durch Shakespeare veranlasst ist auch die grosse Anzahl der spielenden Personen. Eine Unmenge von Leuten, die oft nichts oder wenig zu thun haben, findet sich in den Lenzeschen Stücken. Im „Hofmeister“ zeigt sich dies weniger, als in den „Soldaten“ und in der „Sizilianischen Vesper.“ Auch im „neuen Menoza“ und

in der fragmentarischen „Catharina von Siena“ ist dies z. B. der Fall. Diese vielen verschiedenen Personen sucht nun Lenz, wie es ihm die geniale Kunst Shakespeares vorleuchtend zeigte, zu charakterisieren und jedem, nach Stand und Beruf, eigne Färbung zu verleihen. Die Sprache ist ihm das beste und deutlichste Mittel dazu. Die typische Darstellung strebt er nun auch mit individueller Schattierung zu beleben. Nicht immer gelingt ihm dies und er lässt sich zuweilen durch dieses Streben nach naturgetreuer Wiedergabe der Welt und Menschen zur Uebertreibung verleiten.

Streben nach Natur.

Was die naturbegierige und naturfordernde, Rousseaubegeisterte Jugend zu Shakespeare so hinzog und unwiderstehlich an ihn fesselte, dass sie ihm blindlings folgen musste und auch gern zu folgen trachtete, war der Geist der Natur, der aus des grossen Briten Werken weht und sich in den Schöpfungen seiner Kunst so gewaltig und unermesslich, wie die ewige im steten Wechsel schaffende Natur selbst, offenbart. Lenz, der einen äusserst empfänglichen Sinn für das Natürliche hatte, einen Sinn, der ihn sogar die karikierte Natur der unwahr idealisierten und allzu verklärten vorziehen liess[103]), suchte nun dieses Geistes einen Hauch zu spüren und den Producten seines Genius den Stempel der Natur aufzudrücken. Doch fasste er den Begriff „Natur“ wohl etwas anders auf, als sein Meister. Er versteht unter Natur die gemeine Wirklichkeit, „alle die Dinge, die wir um uns hören und sehen, die durch die fünf Thore unserer Seele in dieselbe hineindringen und nach Massgabe des Raumes stärkere oder schwächere Besatzung hineinlegen[104])“. Das Wesen der Poesie und insonderheit des Dramas ist nach ihm die Nachahmung dieser Natur. Hamlets

Worte[105]): „der Zweck des Schauspiels war und ist der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eignen Züge u. s. w.“ sind für Lenz eine Aufforderung, die Natur einfach nachzuahmen, sie mutterfadennackt darzustellen, nicht sie zur Erkenntnis ihrer selbst, den Menschen zur Erkenntnis seiner Natur zuführen[106]). Shakespeares Nachahmung des Ewig-Wahren wird bei Lenz zur Nachahmung der platten Wirklichkeit, der lebenswahre, kunstverklärte Realismus des Meisters beim Schüler leicht zum Cynismus[107]), die rücksichtslose Derbheit und Frische der Shakespeareschen Muse zur plumpen Grobheit, zur niederdrückenden Rohheit. Die Liebe zur Wahrheit, die er mit der Wirklichkeit verwechselt, lässt Lenz im Hässlichen schwelgen, lässt ihn das Hässliche auch hässlich darstellen. Die Sonne des Humors, die gerade bei Shakespeare im Schmutze so leuchtend und wärmend sich zeigt, ist bei Lenz oft strahlenlos, und im trüben, dumpfen Lichte erscheint das Betrübende, mitunter sogar in pikanter Beleuchtung[108]). Er scheut sich nicht, findet er doch bei Shakespeare genug anregende Beispiele dafür, das Gröbste darzustellen, aber er thut das mit einer gewissen Liebe, einem merklichen Behagen; dünkte sich doch das junge Dichtergeschlecht desto kräftiger, je mehr es in den Wunden der Zeit wühlte, und ist doch Lenzens Poesie reine Tendenzdichtung[109]). Die Neigung zum Hässlichen, das bei Shakespeare als zum Characterisieren notwendig und in wohl abgetönter Weise erscheint und vollendet characteristisch dargestellt wird, lässt Lenz die Charakteristik sogar schwächen.

Wie schon vorhin betont wurde, ist ihm die Sprache das beste Mittel zum Characterisieren. Er sucht sie nach Shakespeares Art in Einklang mit Charakter, Stand, Beruf und Bildung der betreffenden

Person zu bringen. Der derben, ungeschminkten Ausdrucksweise des Volkes giebt er, getreu Shakespeares Vorgang folgend, ihr volles Recht. Es entspricht dies sowohl den Tendenzen seiner Zeit und seiner Genossen[110]), als auch ganz besonders seiner eignen inneren Ueberzeugung. Sein Aufsatz: „Ueber die Bearbeitung der deutschen Sprache im Elsass, Breisgau und den benachbarten Gegenden“[111]) offenbart diese in begeisterter Weise. Lenz ringt zum Zwecke lebendiger Shakespearescher Charakteristik nach natürlichem Ausdruck, sucht den Bewegungen und Empfindungen des Gemütes in jeder Schattierung und in allen Graden lautphysiologisch gerecht zu werden und so die Sprache zur adaequaten Offenbarung des Innern zu gebrauchen. In nackter Natürlichkeit, wie es ihm die Wirklichkeit lehrte, wie es ihm Shakespeare vorbildlich zeigt, enthüllen seine Menschen, was in ihren Herzen vorgeht, was sie bewegt und beseelt. Diese Sucht, die Wirklichkeit getreu zu konterfeien, führt ihn nun leicht zur Uebertreibung. Im „Hofmeister“ spricht z. B. der Major, sonst eine vorzügliche Charakterzeichnung im echt Shakespeare'schen Sinne, ebenso roh und in so vielen Flüchen und Kernwörtern, wie Frau Blitzer. Der Herr von Biederling und Donna Diana im „Neuen Menoza“ stimmen gleichfalls den bekannten kraftgenialischen bombastischen Ton an[112]). Die Ausdrucksweise der spanischen Dame, eines Zerrbildes der Lessing'schen Orsina, riecht mehr nach dem Fuseldunst der Fuhrmannsschenken, als nach dem Odeur eines aristokratischen Boudoirs. Gerade der feine Unterschied, den Shakespeare zwischen den sogenannten besseren und niederen Ständen macht, verwischt sich bei Lenz, der allzu sehr den Spracheigentümlichkeiten der Sturm- und Drangperiode Rechnung trägt. Was für eine rohe, gemeine

Sprache sprechen viele der Officiere in den Soldaten; und auch hier glaubt Lenz zu shakespearesieren, glaubt auch darin seinem Leitstern zu folgen.

Lenz sieht wohl zuweilen selbst ein, dass er in manchem in der Ausmalung von hässlichen, jedes feinere Gefühl verletzenden Scenen zu weit geht. So schreibt er in einem Briefe an Herder[113]) über den „neuen Menoza:" „Ich Schwein, wie konnt ich auch die Scene in der Hochzeitsnacht malen". Die Scenen in den „Soldaten" (Act III), die Pätusscene im „Hofmeister" zeigen, wie weit ihn Missverständnis des Shakespeareschen Humors zuweilen führt. Es sind dies Erzeugnisse der Lenz'schen Muse, die manch einem harten Urteile, wie dem jenes unbekannten Kritikers, der Lenz und Genossen mit den Gergesener Säuen vergleicht, einiges Recht geben[114]). Lenz widerspricht sich selbst durch solche Scenen, verlangt er doch in seinen Anmerkungen, dass beim Dichter stets die Idee der Schönheit durchdringen müsse, mag er die Natur noch so genau malen und in seinen Werken abspiegeln. Lenz vergisst diese seine Forderung und übersieht, dass dies bei Shakespeare der Fall ist, dass Schönheit und Natur bei diesem in inniger Harmonie sich geeint haben.

Die Shakespeare'sche Art, Tragik und Humor abwechseln, die Sphäre der Heiterkeit mit tragischer Stimmung und umgekehrt unterbrechen zu lassen, nimmt sich auch Lenz zum Muster. Er macht den Versuch, die komischen und sentimentalen Teile seiner Stücke in Zusammenhang zu bringen und sich der Compositionsweise Shakespeares anzuempfinden, jenem Gesetz der geistigen Einheit, dessen meisterhafter Durchführung die Shakespeare'schen Dramen einen grossen Teil des ihnen ganz eigentümlichen Reizes verdanken[115]). Das Leben ist ja wechselfarbig, viel-

gestaltig, muss es nicht auch das Drama, der Spiegel des Lebens, sein?! In Shakespeares Heinrich IV. sehen wir soeben den edlen Heisssporn den Heldentod sterben, betrauert und gepriesen von seinem Ueberwinder, dem Prinzen Heinrich, um gleich darauf den feisten Falstaff seine sectatmenden Scherze treiben zu sehen (Heinrich IV. I 5). In Love's Labour's Lost kommt mitten in die Heiterkeit des Rüpelspiels, das zu Ehren der französischen Prinzessin und ihrer Damen gegeben wird, wie ein Blitz aus hellem Himmel die Trauerkunde von dem Tode des Vaters der Prinzessin. Ein greller Contrast fürwahr! Und dieser die Spannung hebende und belebende Contrast in den Scenen ist etwas, was Shakespeare die jungen Dichter, was er Lenz gelehrt hat. In dessen Comödie „Die Soldaten" sucht (Act III 7) der arme verzweifelte Vater seine entlaufene Tochter, während gleich darauf (Scene 8) der Jäger des Desportes ein frivol-witziges Selbstgespräch hält und Scene 9 in das ausgelassene, weintolle Treiben eines Festes der Officiere führt. Was Karl Lessing über Wagners „Kindermörderin" sagt, die mit den Lenzschen Stücken viel Aehnliches hat, kann füglich auch von Lenz gelten. „Es herrscht daher in solchen Stücken ein disparater Ton, und man empfindet es ohne Erinnerung, dass der Verfasser bald lustig, bald traurig gewesen, ob er gleich nach dem Bedürfnis des Inhalts ganz etwas anderes sein sollte. Dies heissen die Deutschen jetzt shakespearisieren[116])".

Dieser disparate Ton, dieser Wechsel der Stimmung herrscht selbst in den einzelnen Scenen, z. B. in „Hofmeister" Act IV, in den „Soldaten" Act II 3. Dass der Mensch ein Product verschiedener Elemente, Kräfte und Eigenschaften ist, dass sich in ihm bald heitere, bald traurige Stimmungen abwechseln, zeigen auch

die Personen in Lenzens Dramen. Er belebt eben mit Shakespeare'schem Blute die Geschöpfe seiner Phantasie, Heinrich IV. scherzt übermütig mit dem Kellnerburschen in der Schenke, um später darauf hochherzige Worte, Worte der edelsten Gesinnung auf dem Schlachtfelde zu sprechen. Er begeht die ausgelassensten Jugendstreiche mit seinen Kneipkumpanen, um einige Scenen weiter Thaten namhaften Heldenmutes uns sehen zu lassen Der Major Berg im „Hofmeister", der Herr von Biederling im „Neuen Menoza", der alte Wesener und Marie in den „Soldaten" sind Beweise, wie diese Kunst Shakespeares auf Lenz gewirkt hat. Der Herr von Biederling, Wesener, der Major sind Beispiele, wie tragische und komische Elemente bei Lenz zu einer Gestalt verschmolzen sind. Lenz zeichnet eben oft, wie es auch Shakespeare gethan hatte, direct nach dem Leben, nimmt sich wirkliche Menschen zum Modell und presst ihr Conterfei in den Rahmen der Bühne. Shakespeares Falstaff, eine lebensgetreue Zeichnung des Henry Cheltle, wie auch die Figur des Holzapfel, zeigen, wie der grosse Dramatiker es verstanden hatte, in das volle Menschenleben hineinzugreifen und Personen seiner Umgebung in ihrem Wesen und Wirken nachschöpferisch wieder zu gestalten[117]). Der Musikus Rehhaar in dem „Hofmeister" ist nach einem Lautenisten in Königsberg von Lenz geschaffen[118]), ein glänzender Beweis, wie auch in dem jungen Dichter etwas von der genialen Kunst Shakespeares ruht, wie auch er es versteht, seine Umgebung mit den Augen eines Shakespeare zu betrachten. Wie Shakespeare versucht es auch Lenz, die typische Darstellung durch individuelle Färbung zu beleben und seinem Meister, der es musterhaft verstanden hat, der scharfen und prägnanten Individualisierung mit einer allgemein

gültigen Bedeutung zu verquicken, die Kunst des Individualisierens abzulauschen[119]). Nicht immer gelingt es ihm, er sieht zu sehr mit eigner Brille, bringt zu individuelle Menschen auf die Bühne, Menschen, die es wohl hie und da geben mag, die vielleicht wirklich vorkommen mögen, deren Charakter man aber schwer verstehen kann in dem engen Verhältnis des Theaters, die der künstlerischen Wahrheit entbehren. Sie sind oft Zusammensetzungen der heterogensten Elemente, sind die rätselhaftesten indefinibelsten Individuen, sind mit einem Worte Lenzisch, sind Lenz selbst. Lenz lässt nicht, wie es Shakespeare thut, die eigene Persönlichkeit hinter der Schöpfung verschwinden, sondern macht seine Gebilde zu Trägern und Gefässen seiner eigenen starken subjectiven Anschauungen, Gedanken und Empfindungen[120]). So trägt Strephon in „Die Freunde machen den Philosophen", trägt Robert im „Engländer" die Züge unseres whimsical Dichters. Es sind Leute, haltlos wie er, von unklarer Phantasie, mit einem Wollen, das zu verwirklichen ihnen Kraft und Stärke fehlt. Sie tragen mehr oder minder die Spuren seiner inneren Zerstörung, seines Wahnsinns in sich.

Sonstige technische Entlehnungen etc.

Wie vielfach Lenz auch Shakespeare in technischer Beziehung missverstanden und nur Oberflächliches, Aeusserliches ihm abgeguckt hat, so findet man doch manche schöne Eigenschaft der Shakespeareschen Dramatik, die der Schüler vom Meister mit Glück und Verständnis gelernt hat. Shakespeares Kunst, Stimmung zu erregen und diese schön und angemessen ausklingen zu lassen, hat Lenz wohl gefühlt und nachgeahmt. Auch ihm ist bei Erreichung derselben ein wirkungsvolles Hilfsmittel die Einstreuung kleiner

Lieder. Der ahnungsvolle Gesang Desdemonas in „Othello“[121]), die Lieder des Narren in „König Lear“, die rührenden Töne der armen Ophelia[122]) sind Lenz vorbildlich. Im „Engländer“ singt Akt II Robert sein trutzig Liedel und das Drama — „die Alten“ klingt sanft und gemütlich mit dem Gesang an die Freude aus. Von gewaltiger Wirkung ist in den „Soldaten“ das Lied der alten Grossmutter. Es ist dies ein einfaches Volkslied vom Rösel aus dem Hennegau. Auch darin sympathisiert Lenz mit Shakespeare, dass sie beide die einfachen bescheidenen Blüten des Volksgesanges zum Schmucke ihrer dramatischen Werke benutzen, dass sie für das Singen und Sagen des Volkes ein empfängliches Gemüt und ein offenes Ohr haben.

Die Vorliebe Shakespeares, gewaltige Begebenheiten, entscheidende Katastrophen im Menschenleben durch parallele Vorgänge in der Natur zu begleiten und zu illustrieren, treibt auch Lenz einige Male dasselbe zu thun. So geht beim Sterben des alten Einsiedlers in den „Kleinen“ der Nordwind heftig und starkes Schneegestöber, so sucht der alte weinende Wesener unter strömendem Regen seine entlaufene Tochter.

Mehrere Male, z. B. im Hamlet, im Sommernachtstraum, wird bei Shakespeare auf dem Theater noch ein Theater errichtet. Auch bei Lenz kommt eine Bühne auf der Bühne vor, und auf derselben lässt der Held ein Stück aufführen, durch dessen Wirkung er endgültig zur Entscheidung kommen will. Diese Episode in „die Freunde machen den Philosophen“ erinnert sehr an die Aufführung im Hamlet.

Shakespeares Einfluss auf Lenzens Sprache.

Wie wir schon gesehen haben, prägt sich der Naturalismus Lenzens besonders in seiner Sprache aus, die er zum adaequaten Ausdruck jeder Bewegung des menschlichen Innern zu gebrauchen bestrebt ist. Shakespeare ist ihm darin vorbildlich, und so finden wir bei Lenz alle dieselben Eigentümlichkeiten und Aeusserlichkeiten, dieselben Wendungen und Formen, die der Sturm und Drang der Shakespeareschen Redekunst abgelauscht zu haben glaubte[123]). Shakespeare gab ihnen ja in seiner Diction, die so grell von der monotonen und steifen Sprache der Gottschedischen und französischen Dramatik absticht, die vollendetste Ausführung ihrer Theorien und Principien. Von ihm und durch ihn lernten sie oder versuchten es wenigstens zu lernen, das Ursprüngliche, Frische und Ungekünstelte der Redeweise des Volkes abzukonterfeien und jedem Grade, jeder Schattierung des Innenlebens den entsprechenden Ausdruck in der Rede zu geben. So finden wir bei Lenz das Stossweise und Abgebrochene, das in den Momenten gewaltiger Leidenschaft, in der Aufregung die Sprache kennzeichnet, die immer und immer wiederholten Worte und Satzformeln, auf die sich alle Gedanken zu konzentrieren und gleichsam festzubeissen scheinen, die Unmasse von Flüchen, Beteuerungen und kernigen Ausdrücken[124]), in denen sich die Stürmer besonders gefallen, kurzum all die Besonderheiten des durch Shakespeare so beeinflussten Stils der Genieperiode.

Lenz zeigt sich in dieser Beziehung in seiner Sprache fast immer massvoll[125]), massvoller wenigstens als viele seiner Genossen, als Klinger zum Beispiel,

wenn auch mitunter einige Ungeheuerlichkeiten in der kraftstrotzenden Art jener Zeit sich zeigen. Lenz hat im Dialog nicht von Shakespeare allein, sondern auch von Lessing gelernt. Doch zeigt er sich weniger kunstvoll, naiver und ungekünstelter, als der verstandesscharfe Dichter der „Minna von Barnhelm". Lenzens Dialogführung ist nicht so reich an Antithesen und Wortspielen, nicht so reich an rhetorischer Kunst, als die des meisterhaften Dialektikers, als Lessings;[126]) Shakespeares Natürlichkeit und Aufnehmen der alltäglichen Gesprächsart ist von grösserer Einwirkung. An vielen Aehnlichkeiten des Lenzschen Stils, die aber durchaus nicht bewusste Entlehnungen zu nennen sind, sieht man, wie das eifrige und liebevolle Vertiefen in die gewaltigen, anregenden Schöpfungen des grossen Briten, wie das Uebersetzen einiger Werke dieses Dichters befruchtend auf des jungen Genies Sprache gewirkt hat. Er ist eben Schüler Shakespeares, und seine Muse trinkt erfrischenden Lebenstrank aus dem so reich und herrlich fliessenden Strome der Poesie seines Meisters.

Wiederholung einzelner Worte.

Beispiele:

Shakespeare:

1) Othello: O, blood, Jago, blood!
III 4

2) Macduff: O horror, horror, horror!
Macbeth II 3

3) Lear: Then kill, kill, kill, kill, kill, kill
IV 6

4) Cassius: How now, my sweet Bianca, how now! how now!
Othello IV 1

5) Macduff: Bleed, bleed, poor country
Macbeth IV 1

6) Queen: So, so: well done, well done —
Cymbeline I 5

7) Lear: Never, never, never, never, never.
V 3

8) Posthumus: Oh, no, no, no!
Cymbel. II 4

9) Wolsey: O Cromwell, Cromwell
Heinrich VIII

10) Richard: A horse, a horse, my kingdom for a horse
Richard III. V 4

11) Catesby: Rescue, my lord of Norfolk, rescue, rescue,
Richard III. V 4

12) Coriolan: What, what, what
Cor. IV 1

13) Nurse: He is dead, he's dead, he's dead
Romeo and Juliet III 2

14) Julia: O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo!
Romeo and Juliet II 2

15) Posthumus: O Imogen! My queen, my life, my wife! O Imogen! Imogen! Imogen!
Cymbeline V 5.

Lenz:

Cato: Meinen Degen, ich sage es dir, meinen Degen, meinen Degen, warum sperrst du das Maul auf, Maulaffe, meinen Degen, meinen Degen.
Dram. Nachlass 293.

Pätus: Schicksal, Schicksal, Schicksal[127])
Hofmeister II 7.

Major: Verbrannt! Verbrannt! Verbrannt![128]).
Hofmeister III 1.

Prinz: Rechenschaft, Rechenschaft, blutige Rechenschaft[129]).

Der neue Menoza II 2.

Strephon: Und la Fare, la Fare, la Fare, der den Freier macht . . . .[130])

Die Freunde machen den Philosophen II 4.

Strephon: Sterben, sterben, — das einzige was, mir übrig bleibt[131])

Die Freunde m. d. Phil. III 2.

Robert: Stirb! Stirb! Stirb! Robert![132])

Der Engländer V 1.

Tognina: Spielend, spielend, spielend überwanden sie ihn[133])

Engländer V 1.

Stolzius: Marie, Marie, Marie![134])

Soldaten V 3.

Gyt: Sonne, Sonne, Dir sei es geklagt, jetzt, jetzt[135]).

Die Sizilianische Vesper 8.

Lieschen: Er ist verbrannt! er ist hin! o weh mir! o weh mir! Hülfe! Hülfe! Feuer! weh mir! Feuer! weh, weh, weh mir! Hülfe! Hülfe! Feuer! weh mir! Feuer! weh, weh, weh mir![36])

Dramatischer Nachlass, Magisterscene.

Wiederholung kurzer Sätze.

Beispiele:

Shakespeare:

Jago: . . . . Put money in thy purse . . . . I say put money in thy purse . . . . put money in thy purse . . . . put but money in thy purse . . . . fill thy purse with money . . . . therefore put money in thy purse.

Othello I 3.

Portia: I grant I am a woman but withal. A woman that Lord Brutus took to wife. I gant I am a woman but with al. A woman well reputed, Catos daugther.

Julius Cäsar II 1.

Juliet: Come night! Come Romeo! Come thou day in night.

Romeo and Juliet III 2.

Bevoolio: Here comes Romeo, here comes Romeo.

Romeo and Juliet II 4.

Lenz:

Pätus: Just mir nicht, der ich ihn am nötigsten brauche, weil ich jetzt keinen habe, just mir nicht! Der Teufel muss dich beissen, er macht Hinz und Kunz auf Kredit und just mir nicht, just mir nicht![137])

Hofmeister II 3.

Pätus: Hanke, Hanke, es soll dir zu Hause kommen! Es soll dir zu Hause kommen![138])

Hofmeister II 3.

Herr von Biederling: Was habe ich gesagt, als du ihn dem Zopf anvertrautest, was habe ich gesagt[139]).

Der neue Menoza I 3.

Gräfin: Glaube mir, glaube mir, ich habe kein härteres Herz als du[140]).

Soldaten III 8.

Graf: Wenn er nur käme, wenn er nur käme, aller Welt Teufel, wenn er nur käme[141]).

Der neue Menoza IV 2.

Irene: O wenn sie wüsste — wenn sie wüsste.

Sizil. Vesper 17.

Angelika: Ich sah ihn, ich sah ihn, seine Arme nach mir ausstrecken, ich sah ihn mit einer Hand seine Thränen abwischen[142])

Die beiden Alten III 3.

Wiederholung mit kleinen Zusätzen oder Modifikationen.

Die Wiederholung mit kleinen Erweiterungen ist bei Lessing besonders beliebt. Wahrscheinlich ist die häufige Anwendung dieser rhetorischen Figur bei Lenz mehr dem Einfluss des deutschen, als dem des britischen Dichters zuzuschreiben.

Beispiele:

Shakespeare:

Othello: And she's obedient, as you say, obedient, very obedient.
IV 1.

Nurse: O woe! O woeful, woeful, woeful day!
Most lamentable day, most woeful day.
Romeo and Juliet IV 5.

Juliet: O swear not by the moon, the inconstant moon.
Romeo and Juliet II 2.

Lenz:

Wiedeburg: Und er that keinen Schritt, keinen einzigen rühmlichen Schritt . . .[143])
Die alte Jungfer.

Procida: Und er blutete — Himmel blutete ungerächt.
Sicil. Vesper S. 11. 26.

Strephon: Ueberall Friede, schändlicher Friede[144]).
Die Freunde m. d. Phil.

Xaver: Ha, in diesem Augenblick sollte ein Feind mich sehen . . . Loria mich sehen . . . Und Loria, Loria bringt dich mir — mich zu bestürmen, mich zu verwirren, mir meine Kleinheit zu weisen.
Sicil. Vesper 27 10.

Prinz: Und wollt trösten, mit solch' einem Herzen trösten[145]).

Der neue Menoza III 11.

b) Beispiele:

Shakespeare:

Jago: Work on my medicine, work!

Othello IV 1.

Othello: Do you triumph Roman? do you triumph?

Othello IV 1.

Nurse: We are undone lady, we are undone.

Romeo and Juliet III 2.

Juliet: Speak good, good, nurse, speak.

Romeo and Juliet II 5.

Imogen: Revenged!
How should I be revenged? If this be true —
As I have such a heart that both mine ears
Must not in haste abused — if it be true,
How should I be revenged?

Cymbeline I 6.

Lenz:

Major: Nicht furchtsam, Herr Läufer, nicht furchtsam[146]).

Hofmeister I 3.

Geheime Rat: Desto schlimmer, wenn er sich's gefallen lässt, desto schlimmer[147]).

Hofmeister II 1.

Herr v. Biederling: Was ist Narre, Miene, was ist[148])

Der neue Menoza I 1.

Doria: Nach Frankreich sind sie gegangen, nach Frankreich[149]).

Die Freunde m. d. Phil. II 2.

Robert: Desto schlimmer, wenn er vollkommen ist, desto schlimmer[150]).

Der Engländer V 1.

Rosaline: Machen Sie, dass wir wegkommen, machen Sie[151]).

Die beiden Alten I 2.

Angelika: Ich komme, heiliges Bild, ich komme[152])

Die beiden Alten III 3.

Wiederholung im Dialog.

Das rhetorische Mittel der Wiederholung gebraucht Lenz auch im Dialog, der aber, wie schon oben betont wurde, sich soweit wie möglich im Rahmen der Umgangssprache bewegt. Die Wiederholung wird in den verschiedenartigsten Nüancierungen je nach ihrem psychologischen Grund gesprochen, bald ist sie eine Bejahung, bald eine Frage, und sie kann zum grössten und bequemsten Hilfsmittel der Dialogführung dadurch werden. Bei Lenz ist die Wiederholung im Dialog verhältnismässig nicht zu häufig und wenig maniriert. Er richtet sich eben mehr nach Shakespeare, als nach Lessing, der die grössten rhetorischen Effecte durch Wiederholung hervorbringt.

Beispiele:

Shakespeare:

Brabantio: I will not have it so
Othello: Nor I
Desdemona: Nor I . . .

Othello II 3.

Othello: Thy husband knew it all
Emilia: My husband?
Othello: Thy husband

V 2.

Queen: Thou know'st t'is common
Hamlet: Ay, madam, it is common.

Hamlet I 2.

Vols: Coriolanus banished?

Rom: Banished, sir.

Coriolan IV 3.

Romeo: What shall I groan and tell thee?

Benvolio: Groan? why no; bud sadly tell me who.

Romeo an Juliet I 1.

Emilia: Fye, fye upon thee, strumpet!

Bianca: I am no strumpet.

Othello V 1.

Lenz:

1) Seraphine: Leben Sie für mich.
Strephon: Für Sie?
Seraphine: Für mich, für mich![153])

Die Freunde m. d. Phil. V. Schluss.

2) Donna: Woran? oder ich bohr Dir das Herz durch, woran?
Babet: An Gift.
Donna: An Gift[154]).

Der neue Menoza II 3.

3) Seraphine: Sie haben mich auf ewig verloren!
Strephon: Auf ewig . . .[155])

Die Freunde m. d. Phil. IV 2.

4) Gustchen: Ich habe gemerkt, Sie wissen nichts.
Läuffer: Haben Sie?[156])

Hofmeister II 2.

5) Läuffer: Was für Lohn haben Sie dafür?
Wenzeslaus: Was für Lohn?
Was für Lohn[157])

Hofmeister III 4.

6) Prinz: Ich hab's Ihnen doch noch nie gesagt, dass ich verliebt in Sie bin.
Wilhelmine: Nie gesagt? Ha ha ha, armer unglücklicher Mann! Nie gesagt, aber doch nur ein wenig gestorben überm Sagen? O, Du gewaltiger Ritter!

Prinz: Nie gesagt, mein Klein-Mienchen[158]).
Der neue Menoza III 3.

7) Herold: . . . Ordre zum Angriff geben.
Loria: Zum Angriff — zum Angriff? Verräter von wem!
Herold: Vom General hier!
Loria: Vom General? Ordre zum Angriff[159])
Sicil. Vesper.

8) Herr v. Biederling: Nach Cumba?
Prinz: Nach Cumba, wieder einmal Atem zu schöpfen[160]).
Der neue Menoza II 4.

9) Irene: Und wenn ihr bei seiner Miene ein einziger Zweifel übrig bleibt,
Constantia: Mienen, Mienen? Weisst Du nicht, dass die Mienen der Franzosen die Hölle selbst mit dem Himmel bedecken möchten?[161])
Sicil. Vesper.

10) Babet: Er ist tot.
Donna: Tot — schweig still[162]).
Der neue Menoza II 3.

Weglassung des Pronomens. Elisionen. Nennen beim eignen Namen.

Die Weglassung des Personalpronomens[163]), die eine seltsame Eigentümlichkeit der Sturm- und Drangperiode ist, findet sich naturgemäss auch bei Lenz, der darin auch Shakespeare als Vorbild konnte gehabt haben.

Beispiel:

Shakespeare lässt Lear (III 2) sagen: Come on, my boy: how dost, my boy? art cold?

Lenz:

Major: Hast Wasser eingeschluckt?
Bist noch mein Gustel[164])?
Hofmeister IV 5.

Gustav: Das ist die Hölle — tanzen herum drin wie die Furien[165]).
Der neue Menoza IV 5.

Prinz: Bin Page worden, dann Leibpage[166]).
Der neue Menoza I 1.

Dem derben und ungezwungenen, jeder Pedanterie feindlichen jungen Dichter mussten die häufigen Abkürzungen und Elisionen Shakespeares besonders gefallen und auf seinen Stil einwirken.

Wie Shakespeare zum Beispiel:

t, s, i', o', th' für it, is, in of, the in setzt und I'll, thou'lt für I will, thou wilt, I'd für I had, you've für you have, you're für you'are, so giebt es auch bei Lenz für verschiedene Elisionen zahlreiche Beispiele:

In Hofmeister IV 6. Hack', Sprach',
in Soldaten I 4. Pfaff',
in Menoza III 7. Kutsch',
in Menoza II 6. all' Augenblick', sie wind't (Menoza II), bild't (Sold. II 1), ohn' ihn zu kennen (Hofmeister III 4). Willstus Maul halten (Soldaten I 3). Wie sich Shakespeares Helden oft und gern beim eignen Namen nennen, so auch Lenzens.

Beispiele:

Shakespeare:

Lear: O Lear, Lear, Lear (I 4).

Othello: Farewell, Othellos occupation 'sgone
(Othello.)

Caesar: Caesar shall forth . . . . . .
(Julius Caesar II 2.)

Brutus: O Rome, I make thee promise
If the redress will follow thou receivest
Thy full petition at the hand of Brutus.
(Julius Caesar II 1.)

Lenz:

Robert: Stirb, stirb, stirb Robert[167]).
(Engländer V 1.)

Strephon: Tod oder Liebe! Strephon, Strephon[168]).
(Die Freunde m. d. Phil. II 3.)

Stolzius: Herein, Stolzius[169]).
(Soldaten IV 11.)

Kraftwörter, stürmische Redensarten und Flüche. Beteuerungen.

Die naturwüchsige Kraft des Shakespeareschen Stils, der einen reichen Schatz von dem im Volke gebrauchten Schimpfwörtern und Flüchen besitzt, wurde von den „Genies“ zuerst und besonders bemerkt. Ihr Streben nach kernigen, derben Ausdrücken liess sie sich in der Nachahmung dieser Seite ihres Meisters förmlich überbieten. Wenn Shakespeare devil, hell, whore, strumpet und Schimpfwörter: dog. villain, rogue, beast gebraucht, so findet dies bei Lenz starken Wiederhall.

Beispiele:

Hol mich der Teufel, lausigter Kerl.
(Hofmeister II 3.)

Der Henker, Schurke, Hundsfott, Narr,
Hofm. I 5.) (Hofm. IV 6.) (Sold. I 2.)

Schweinigel, Flegel, Arschgesicht, Knochen,
(Hofm. I 3. III 4.) (Sold. II 2.) (Sold. V 3.)

Maulaffe, Koth.
(Engländer V.) (Menoza III 4.)

Bilder, Vergleiche.

Shakespeares Bilderreichtum, seine geniale Fähigkeit, mit der er die entlegensten Dinge zum Vergleich heranzieht und die ihn auf das anschaulichste wirken lässt, diese erstaunende Fülle hat den jungen Dichtern nicht wenig imponiert. Wie fein und taktvoll zeigt sich darin der britische Dichter, selbst wenn er zuweilen hart bis an die Grenze des Aesthestischen geht! Den blühenden Stil, den gesunden Pulsschlag des Lebens, der in der Shakespeareschen Diction wogt, wiederzugeben und nachzubilden in ihren Dichtungen, war das Bestreben der Stürmer. Nicht selten verfallen sie durch ihr Verständnis des grossen Engländers missleitet ins Ueberschwängliche, ins Hochtrabende und Bombastisch-Unverständliche.

Bei Lenz glaubt man zuweilen, echt Shakespearesche Bilder, Vergleiche, die aus Shakespeares Feder zu stammen scheinen, vor sich zu haben, so wenn er von einer „Grube selbst gewählten Kummers“[170]) spricht, „von des Mangels kaltem Atem[171]), wenn er den Himmel mit einem Mantel vergleicht[172]). Solche Bilder und Vergleiche klingen ähnlich, wie Shakespeares, „winter of our discontent[173]), the cable of perdurable toughness[174]) u. a. m. Lenz zieht oft in Scenen, die in niederen Kreisen spielen, nach Shakespeares Art im Sinne des dargestellten Volkes Vergleiche aus dem alltäglichen Leben herbei, wie sie eben dem ungebildeten Manne sich von selbst aufwerfen müssen.

Beispiele:

Wahrheit würzt das Gespräch wie Pfeffer den Gurkensalat[175]).

Hofmeister III 4.

(Erinnert an „Salz und Pfeffer in den Zeilen“, um den Sinn zu würzen. — Hamlet II 2.)

Ja, du steckst voll Finten, wie ein alter Pelz voll Läuse[176]).

Soldaten II 2.

Es ist lächerlich, wie die Leute alle um den armen Stolzius herschwärmen, wie Fliegen um den Honigkuchen[177]).

Soldaten II 2.

Seine Haare flogen ihm nach, wie der Schweif an einem Kometen[178]).

Hofmeister II 4.

Antithesen.

Das Herabziehen zur Realität, das Shakespeare so feinfühlend und so meisterhaft offenbart, trifft bei dem naturalistisch gesinnten Lenz auf das schönste Verständnis. Dagegen hält er sich, der einfach und derb in seiner Sprache nur den Ausdruck des Volkes zu wiederspiegeln sucht, von den glänzenden Antithesen und Wortspielen fern, die bei Shakespeare als einem Kinde seiner Zeit so unerschöpflich sprudeln und glitzern. Der dadurch bedingte Gegensatz zu Lessing wurde schon oben erwähnt. Nur wenige Antithesen sind so bei Lenz nachzuweisen, von denen einige einen geringen Anklang an Shakespeare zeigen.

Die Worte Strephons[179]): „Mögen sie mich so schwarz machen wie der Teufel, wenn ich Seraphinen erhalte, bin ich engelrein", erinnern an einen ähnlichen Vergleich zwischen schwarz und engelhaft im Othello (V).

Emilia: O the more angel she and
you the blaker devil!

Ein Wortspiel zwischen Leben und Tod, wie es bei Shakespeare auch in etwas anderem Sinne vorkommt, ist der Ausspruch Robert Hots im Engländer[180]) (II 2).

„Oft ist das Leben ein Tod, Prinzessin, und der Tod ein besseres Leben".

(Shakespeare: (Measure for measure)

To sue to live, I find, I seek to die;
And seeking death, find life.)

Die Antithese zwischen „alt" und „jung" findet sich öfter bei Shakespeare und einmal auch bei Lenz.

Lenz: Du warst jung an Erfahrung,
doch alt in Deinen Entschlüssen[181]).
(Dram. Nachl.)

Die meisten der bei Lenz vorkommenden Antithesen finden sich merkwürdigerweise im Anfang von: „die Freunde machen den Philosophen[182])". „Ich will auch nicht gut mehr sein, wenn ich noch so viel Kraft übrig habe, böse zu scheinen".

„Ich stellte sie auf ihre Füsse, dass sie stehen konnten, und sie traten mich mit Füssen".

„Ich bin allen alles geworden und am Ende nichts".

Die Antithese zwischen „alles und nichts", die Shakespeare anwendet, ist gang und gäbe und braucht nicht erst durch Shakespeares Einfluss bei Lenz bewirkt zu sein.

Im Hofmeister IV 6[183]) findet sie sich auch: „Ein Mädchen, das alles von der Natur empfing, vom Glücke nichts".

Andere Antithesen sind noch z. B.:

Die Furcht, sie zu verlieren, hindert mich, sie zu gewinnen[184]).
Die Freunde m. d. Phil. II 4.

Wie viel habe ich mir vom Leben versprochen, wie wenig hat es gehalten[185]).
Die Alten III 2.

Echt shakespearisch ist es, den Ausdruck „Narr"

zu Vergleichen und Gegenüberstellungen zu verwenden. Auch bei Lenz findet sich dieser Gebrauch:

„Jetzt den Comödianten gemacht oder den Narren auf ewig[186])“.

Die Freunde machen den Philosophen.

Shakespeares Einfluss auf Charakteristik und Motive in Lenzens Dichtungen. Anklänge, Parallelstellen und Reminiscenzen.

Jedes Drama der Sturm- und Drangperiode zeigt mehr oder minder den Einfluss Shakespeares. Bei allen Kindern der deutschen Muse aus der Geniezeit stand der grosse Brite Pate, und seine geistesgewaltigen Schöpfungen wurden als nachzueifernde Muster und Vorbilder betrachtet[187]). Deutsche Shakespeares zu sein[188]), war der jungen Dichter höchster Stolz, zu shakespearisieren in ihren dramatischen Dichtungen ihr eifrigstes Bestreben. Unter „shakespearisieren“ verstanden sie als Ausdruck der Opposition gegen die französische Regelmässigkeit die Aufnahme der Shakespeareschen Technik, die Verarbeitung jedes Stoffes in der äusseren Art der Shakespeareschen Dramatik, verstanden sie das Streben nach Natur, das sich in der Zeichnung der Charactere und in dem Stil kundgiebt und das das Drama zum Spiegelbild der Wirklichkeit machen will.

Je geringer das Talent, die poetische Zeugungskraft und die Originalität des Jüngers ist, desto äusserlicher ist seine Nachahmungssucht, desto breiter seine kritiklose unbedenkliche Empfänglichkeit und desto

mehr beutet der der eignen Productionsfähigkeit Entbehrende und Arme den unermesslichen Schatz des Meisters aus. Doch nicht nur nach der Grösse des Talentes richtet sich das Mehr oder Minder der Einwirkung des britischen Meisters, sondern auch, wie es ja psychologisch leicht zu deuten ist, nach dem Character. Die Vorliebe für die Darstellung gewaltiger Persönlichkeiten und schicksalbestimmender Ereignisse, das Verständnis für Humor und besonders für den eigenartigen, oft specifisch britischen Shakespeares, spielen keine kleine Rolle bei der Wahl des Stoffes und bedingen demgemäss den Grad der Abhängigkeit des deutschen Dichters von seinem Vorbilde in nicht geringer Weise.

Während Klinger Shakespeare oft geradezu zu plündern scheint, aus seinen Werken geradezu entlehnt, ist es bei Lenz schwer, die direkte Einwirkung Shakespeares auf Motive und Charakteristik zu fixieren. Es finden sich meistens nur Reminiscenzen unbedeutenderer Art, Anklänge und Parallelstellen. Der Einfluss Shakespeares auf Lenz ist mehr verarbeitet, ist innerlicher und zeigt sich auch verborgener als bei Klinger. Auch sind Lenzens Dramen, da sie stofflich so grundverschieden von den Schakespeareschen sind, dem dichterischen Einfluss des Briten von Natur schon schwerer zugänglich.

Das tiefe Eingehen auf Shakespeares Kunst, das fleissige Studium seiner Werke, das sich mit dem Uebersetzen derselben paarte, lassen es psychologisch begreifen, dass Lenz manches Mal beim Produzieren an Shakespeare denken, dass sich ihm manches Mal unwillkürlich eine Erinnerung an etwas Aehnliches in Shakespeares Dichtung aufdrängen musste, dass vielfach Anklänge mit unterlaufen. Doch sind allerdings

manche dieser Zeugnisse von Shakespears Einfluss sehr hypothetischer Art und oft vielleicht gar nicht einmal anf den Stratforder zurückzuführen.

Hamlet.

Dass die Figur des bleichen Dänenprinzen mit seiner düsteren Melancholie, seinem zersetzenden Denken auf Lenzens in vieler Hinsicht verwandtes Gemüt einen grossen Eindruck machen musste, ist psychologisch klar. „Auch waren Hamlet und seine Monologe ja Gespenster, die, wie Goethe sagt — durch alle jungen Gemüter damals ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wusste ein jeder auswendig und rezitierte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe ebenso melancholisch sein, als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte[189])“.

So tragen nun auch Lenzens Helden, sein Prinz Tandi, sein Strephon, sein Robert Hot, jenes weltverachtende Hamletgesicht zur Schau und kränkeln ebenso wie ihr Schöpfer an jener Energielosigkeit, jenem Schwanken und Grübeln, das sie wie Hamlet zu keinem Entschlusse kommen lässt. Nur haben sie nicht wie Hamlet das moralische Recht dazu, nur ist ihre Hamletstimmung ohne Grösse und eine Folge ihrer geradezu hysterischen Veranlagung. Den bittren Sarkasmus, den Hamlet in vielen Scenen offenbart, zeigt auch zuweilen einer von Lenzens Helden. So athmen die Worte des Prinzen Tandi denselben scharf geisselnden Unwillen gegen die entartete Welt, mit dem Hamlet sich Ophelia gegenüber über ihr Geschlecht äussert. Hamlet (III):

> „I have heard of your painting too, well enough: God has given you one face and you make yourselves another; you jig, you

amble, and you lisp and nick-name God's creatures, and make your wantonnes your ignorance".

Prinz Tandi:

„Alles, was ihr zusammenstoppelt, bleibt doch auf der Oberfläche eures Verständnisses, wird zur Lust, nicht zur Empfindung, ihr kennt das Wort nicht einmal; was ihr Empfindung nennt, ist verkleisterte Wollust, was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken mit Lästermund und Niederträchtigkeiten ausgestopft, wie ein Fuchsbalg mit Heu; Herz und Eingeweide sucht man vergeblich, die sind schon im zwölften Jahre zu allen Teufeln gegangen[190]).

Hamlets Meinung, dass der Mensch ohne Lebensziel kein Mensch mehr sei, die er im IV 4 so scharf ausdrückt, begegnen wir in einer kleinen Variation, in dem Gespräche des cumbanischen Prinzen mit dem Bakkalaureus und dem Magister Bega.

Hamlet:

„What is a man,
Of his chief good and market of his time
Be but to sleep and feed? a beast, no more.
Sure, he that made us whit such large discourse
Looking before and after, gave us not
That capability and god-leake reason
To fust in us unused".

Tandi:

„Handeln macht glücklicher als Geniessen.
Das Tier geniesst auch . . . . . .
. . . . . wer ohne Zweck lebt, wird sich bald zu Tode leben"[191]).

Der Selbstmordmonolog Hamlet (III 1) klingt verschiedene Male in Lenzens Dramen wieder, stehen doch fast alle Helden Lenzens in ihrer Wertherstimmung vor der Frage, ihrem Leben durch eigne Hand ein Ende zu machen.

An Hamlets:

„To die: to sleep;
To sleep! perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams my come
When we have shuffed off this mortal coil
Must give us pause, there's the respect
That makes calamity of so long life etc."

erinnert

Robert Hots Monolog im „Engländer"[192]):

Robert: Wenn ein Leben nach dem Tode wäre — dies ist das erste Mal, dass mich der Gedanke bei den Haaren fasst und in einen grauenvollen Abgrund hinabschüttelt".

Den Vergleich in diesem Monolog:

„But that the dread of something after death
The un discovered country from" etc.

nimmt Strephon auch auf, wenn er von „dem stillen Land der Toten" redet[193]).

Wie Ophelia in einem Bach das Leben verliert, so stürzt sich auch Gustchen in einen Teich[194]).

Die bekannte Formel:

„Frailty, thy name is woman"

wendet Villiers[195]) (Strephon) ähnlich an:

„Es giebt viele unbeständige Dinge in der Welt; aber das unbeständigste ist ein Frauenzimmer".

Die Freunde m. d. Phil.

Dass in „die Freunde machen den Philosophen“[196] wie im „Hamlet“ ein Theaterstück aufgeführt wird, wurde schon vorhin erwähnt.

Romeo und Juliet.

Nächst Hamlet hat wohl von Shakespeares Trauerspielen „Romeo und Julia“ am meisten auf Lenzens Schöpfungen eingewirkt. Neben dem Hamletischen haben seine Helden viel Romeoartiges an sich. Sie sind solche schwache, unbeständige, fast weibische Männer, die gleich den Kopf hängen lassen, wie der junge Italiener.

Lenz selbst hat viel Aehnlichkeit mit Romeo: wie dieser von der leidenschaftlichen Liebe zur Rosalinde sich gleich zu der Anbetung Julias wenden konnte, so packte auch unsern Lenz, während er noch seiner Strassburger Liebe trauernd nachhing, die unselige Leidenschaft zur Waldner. Lenz war wie Romeo eine Instinktnatur[197] und so sind auch seine Helden, die nur Spiegelbilder seines Ich's sind, derartige Naturen. Die Verachtung der Philosophie, die Romeo ausrufen lässt:

„Hang up philosophy!
Unless philosophy can make a Juliet,
Displant a town, reverse a prince's doom
It helps not, it prevails not: talk no more“.

beseelt auch Strephon, wenn er die Philosophie verwünscht, die ihn zurückgesetzt hat, die ihm die Hand der Seraphine nicht hat verschaffen können![198]

Die Freunde m. d. Phil.

An die herrliche Balkonscene in Romeo und Julia erinnern einige Scenen im Lenz. So die erste Scene des ersten Aktes im „Engländer“[199]:

Robert spaziert vor dem Palast auf und ab. Es ist Nacht. In dem einen Flügel des Palastes schim-

mert hinter einer roten Gardine ein Licht durch. Robert redet seine Geliebte an und wünscht „das Kissen zu sein, das ihre Wange wiegt", was fast genau wie Romeos Wunsch lautet;

„O that I were a glove upon that hand!
That I might touch that cheek[200]).

Auch die Scene in der „Laube" erinnert schon ihrer äusseren Anordnung wegen an Romeo und Julia. Wie Romeo zuerst seine Geliebte beschwört und dann Julia ihre Gedanken in einem Selbstgespräch offenbart, bis sie beide sich von einander belauscht entdecken und gegenseitig ihre Liebe künden, so findet sich auch in der „Laube" zuerst ein Monolog Constantins, dann ein Monolog Henriettens, dann ein Dialog zwischen beiden.

Der Liebesnacht wird in „die Freunde machen den Philosophen"[201]) echt Shakespearesch mit dem Gesange der Nachtigall gedacht. Ebenso wie Juliet ihren Romeo bittet, nicht zu schwören, so ruft auch in dem Fragment „die Kleinen"[202]) das Mädchen dem Jäger zu „O schwöre nicht", als er ihr seine Liebe beteuern will.

Die bittren Worte der Wärterin gegen die Männer wiederholt fast wörtlich Catharina von Siena[203]).

Nurse: „There's no trust
No faith, no honesty in men;
All perjured,
All foresworn, all naught, all dissemblers
(III 2)

Catharina: „Ach glaube mir, die Männer alle sind
Verräter, lieben sich allein, nie uns.
Und sagen sie, sie lieben uns, so suchen sie
Selbst in den Augenblicken aller Trunkenheit
Der Leidenschaft nur ihr, nicht unser Glück".

Dieselbe Rücksichtslosigkeit gegen die antike Sage von Phaëton die Julia beseelt, beweist auch der Graf im neuen Menoza[204]):

Julia: Gallop apace, you firy — footed stelds,
Towards Phoebus! lodging: such a awaggoner
As Phaëton would whip you tho the west
And bring in cloudy night immediatly"
III 2.

Graf: „Der verdammte Kerl, wo er bleibt, wo er bleibt! wo er bleibt! Gleich wollt er zurück sein, wollt fliegen wie Phaëton mit den Sonnenpferden".

An:
„Well death's the end of all"
III 3.

erinnert Robert Hots:
„Mit dem Tode hört alles auf"[205])

an:
„Death, that hath sucked the honey of thy breath"

Roberts: „ihren Athem zu trinken"[206])

Wie Julia die Nacht mit einer Decke, einem Vorhang, vergleicht:

Spead thy close curtain,
love performing night"

so wird auch in „Catharina von Siena" die Nacht angerufen:

„decke mich zu, friedfertige Nacht"[207]).

Eine Reminiscenz an „Romeo and Juliet" ist es, wenn sich das junge Liebespaar, Fritz und Gustchen, im „Hofmeister" mit Romeo und Julia vergleicht[208]), oder Gustchen den Hofmeister mit Romeo anredet und sich mit Julia vergleicht; denn, sagt sie:

„es ist aus einem Trauerspiel, das ich gern recitiere, wenn ich Sorgen habe"[209])

Auch das erinnert leise an Romeo, wenn Robert sagt[210]), dass die Augen seiner Geliebten weit heller als Diamanten strahlen.

Romeo: What if her eyes were there . . . ?
The brightness of her cheeck would shame
those stars
II 2.

King Lear, Othello etc.

Wie im König Lear der Gegensatz zwischen zwei Brüdern hervortritt, so auch in Lenzens „der tugendhafte Taugenichts“[211]). Auch in „die Kleinen“ zeigt sich eine Verschiedenheit zwischen den beiden Brüdern von Bismarck. Die Undankbarkeit des Kindes gegen den alten Vater, die die herzerschütternde Tragödie Shakespeares so ergreifend schildert, zeigt sich in „die Alten“, doch wird auf diese Dichtung Shakespeare kaum eingewirkt haben. In dem letzten Auftritt der „Sizilianischen Vesper“ könnte die Gestalt König Philipps ganz leise an Lear erinnern. Der König, der fast wahnsinnig ist, beklagt den Tod seines Kindes[212]).

Den Namen der Lieblingstochter des greisen Lear, Cordelia, die eine der herrlichsten Frauengestalten des britischen Dichters ist, nimmt Lenz in dem Fragment „Graf Heinrich“ auf[213]). Cordelia heisst dort die Tochter des Königs, der sie auf das Zärtlichste liebt.

An die Shakespeareschen Kraftweiber, an Goneril, Volumnia, Königin Margaretha erinnert Donna Diana und die Königin in der „Sizilianischen Vesper.“ An das Verhältnis zwischen Jago und Rodrigo erinnert die Freundschaft zwischen St. Amand und Valentin in „die Alten“.

Wie Rodrigo von dem Fähnrich, so wird St. Amand von seinem Bedienten als Geldquelle benutzt. Wie Jago dem Rodrigo rät: „put money in thy purse“,

so giebt Valentin dem leichtsinnigen Jüngling den Rat, die Güter zu verkaufen und nach Paris zu ziehen. Beide, Jago und Valentin, machen sich über ihre Opfer lustig: Jago nennt den Rodrigo einen „foul, a snipe“, und Valentin seinen jungen Herrn eine Gans[214]).

An den Ausspruch Rodrigos: „It is silliness to live, when to live is torment“, mit dem er seine Absicht, sich das Leben zu nehmen, verkündigt, klingt des Grafen Camäleon Worte an, durch die er auch die Drohung eines Unglücks andeutet:

„Elendes Leben kann nur für Schurken Reiz haben“[215]).

Othellos liebeglühende Beteuerung bei der Begrüssung seiner Desdemona findet einen ungefähren, trivialeren Wiederhall in den sinnestrunkenen Worten Robert Hots.

Othello: If it were now to die,
Twere now to be most happy: ford fear
My soul hath her content so absolute
That not another comfort like to this
Succe, in unknown fate.

II 1.

Robert Hot: „Freilich hört mit dem Tod alles auf, aber im höchsten Genuss aufhören, heisst tausendfach geniessen“[216]).

Der Engländer.

Strephons: „Mögen sie mich so schwarz machen, wie der Teufel, wenn ich Seraphinen erhalte, bin ich engelrein“[217])

erinnert an Emilias:

„O the more angel she and you the blaker devil“

Macbeths Verherrlichung des Schlafes wird von

Lenz aufgenommen und der Schlaf auch von ihm mit dem Tode verglichen.

Macbeth: „Sleep that knits up the ravelled sleave of care,
The death of each day's life sore labours bath,
Balm of hurd minds, great nature's second course,
Chief nourisher in life's feast".
„Es ist eine süsse Sache um den Schlaf, für die Unglücklichen, weil er so viel Aehnliches, alle Süssigkeit des Todes, ohne seine Schrecken hat"[218]).

Die berühmten Worte Caesars, die er bei seiner Ermordung spricht, als er den Dolch des Brutus auf sich gezückt sieht, werden von Lenz parodiert und zwar in der Bearbeitung eines Plautinischen Stückes.

Julius Cäsar: Et tu Brute! Then fall Caesar!
III 1.

Schlinge: Auch du Ludwig! So sterbe Schlinge[219]).
Der Vater (Schluss).

Auch mit einer Sentenz aus „Cymbeline" lässt sich ein Satz aus Lenz vergleichen: Imogen sagt:

„Society is no comfort to one not sociable".
Cymbeline IV 1.

Denselben Gedanken drückt Wilhelmine im „neuen Menoza" aus:

„Lustige Gesellschaft ist eine Folterbank für Unglückliche"[220]).

Etwas ähnlich sind folgende beide Sätze:

„He that is proud eats up him self".
Troilus & Cressida II 3.

und:

„Hochmut ist die wahre Folterbank der Sterblichen"[221]).
Phantastischer Roman.

Zwei Lenz'sche Citate haben denselben Gedanken, wie zwei aus Shakespeares:

„The rape of Lucrece".

„Schmerz der Unglücklichen einziges höchstes Gut"[222]).

Der neue Menoza.

und:

„der Mensch ist geneigt, sich selber zu betrügen"[223]).

Die Freunde m. d. Phil.

sagen fast dasselbe, wie Shakespeares:

„Pain pays the income of each precious thing"

und:

„Men's faults do seldom to themselves appear".

In echt Shakespeare'scher Weise wird die Schlacht in der „Sicilianischen Vesper" dargestellt. Vor dem Kampfe treten die beiden Heere gegenüber und die Könige reden miteinander von Front zu Front herüber. Die ganze Scenenführung erinnert stark an irgend eine im Shakespeare dargestellte Schlacht.

In Shakespeares Lust- und Trauerspielen kommt es häufig vor, dass ein Mädchen sich in Männertracht oder Knabenkleidung wirft, um unerkannt ihre Pläne zu verfolgen. So Imogen, so Viola („As you like it").

Auch bei Lenz erscheint die Prinzessin von Carignan (der Engländer)[224]) als junger Officier verkleidet, und tritt die Tochter König Philipps („Sicilianische Vesper") als junger Sclave auf.

Wohl den grössten Einfluss auf Lenzens Production haben die Lustspiele Shakespeares gehabt mit ihrem wechselfarbigen Humor, der allen Lagen des Lebens gerecht wird. Shakespeares reiche Komik und seinen Humor nahm er sich zum Muster und suchte seine komischen Stoffe in Nachahmung Shakespeares zu bearbeiten.

Lenz hatte ja viel Sinn für Humor, für Komik, und verstand, wie wir an „Amor vincit omnia" ge-

sehen haben, Shakespeares Komik in ihren ausgelassensten Sprüngen wiederzugeben.

Wie Shakespeare sucht nun Lenz in seinen Dramen das gemeine Leben im Lichte des Humors zu zeichnen[225]). Er hat viel von Shakespeare gelernt und der Einfluss des Briten tritt hie und da deutlich zu Tage; doch bleibt es immer schwer, genau anzugeben, inwiefern und wie weit irgend eine Shakespeare'sche Figur, irgend eine Shakespeare'sche Situation gewirkt hat. Die scheinbaren Aehnlichkeiten haben oft nur den Wert ganz zweifelhafter Parallelstellen. An dem inneren Wesen der Lenz'schen Komik kann man es nur fühlen, dass er ein begeisterter Lauscher der Shakespeare'schen Kunst ist. Neben Shakespeare machten sich ja auch noch andere Einflüsse auf sein dramatisches Schaffen nach dieser Seite hin geltend. Es braucht nur an Diderot, an Holberg erinnert werden.

Lenzens Neigung zur derberen Ausmalung von komischen Situationen, die ihn oft die Grenze des ästhetisch Erlaubten und dadurch auch des wirklich Wirksamen überschreiten lässt, sein Hang zur Karikatur verwischen den Grad der Wirkung Shakespeares naturgemäss.

Im Hofmeister erinnert der Charakter der Frau Blitzer und ihr Auftreten gegen den Studenten Paetus einigermassen an Frau Hurtig und Falstaff[226]).

Auch an die erste Scene in „Taming of the shrew" erinnert das Verhältnis zwischen Paetus und Frau Blitzer.

Die Figur des Rammler in den „Soldaten" hat einen leisen Anklang an Parolles (All's well that ends well) oder an Malvolio. Er ist ebenso wie diese renommistisch und wird ebenso wie diese von seinen Kameraden getäuscht.

Die Figuren in den Lustspielen nach Plautus haben mehr oder minder Shakespeare'sches Blut in ihren Adern. Die Diener besonders gleichen den lustigen, unverschämten Burschen in den Shakespeareschen Stücken. Sie sind immer flink und dabei frech, ihrem Herrn treu und folgsam. In „Das Väterchen" erinnert Schlinge vielfach an Falstaff. Man sieht, wie diese berühmteste Lustspielgestalt seines Meisters auf den Schüler gewirkt hat. Ebenso feist und feige wie Falstaff ist Schlinge, auch ein ebenso grosser Freund des Trinkens, wie Sir John. Die Scene, wo Schlinge Clärchen auf seinem Schoss hat, giebt das Bild in der Schenke wieder, wo Sir John zu seinem Dortchen zärtlich thut.

Heinrich IV Akt II 4.

Ebenso komisch wie Falstaffs renommistische, immerzu wiederholten Worte: „a plague of all cowards", die doch im geraden Gegensatz zu seinem Verhalten stehen, wirkt die wiederholte Mahnung Schlinges an seinen Sohn: „Bleib in Deinen Schranken". Er selbst rechtfertig ebenso wenig diese seine Worte wie Falstaff.

Eine echt Shakespeare'sche Figur ist der Bakkalaureus im „Väterchen". Er erinnert sehr an Holofernes (Love's Labour's Lost). Diesem gerade aus der Seele gesprochen sind seine Bemerkungen:

„Schlingel, Herr Schlinge — Herr Schlinge,
Herr Schlingel

das war eine oratorische Figur"[227]), — und:

„die Hand Herrn Reichen reichen"[228]).

Eine schwache Aehnlichkeit an Junker Bleichwang (Twelfth-Nigth) hat Junker von Bauchendorf in „Die Buhlschwester"[229]).

Einige Reminiscenzen aus Shakespeares Lustspielen finden sich im „Neuen Menoza"[230]), wo des Prinzen

Ausspruch: „Schmerz des Unglücklichen einziges höchstes Gut“ an die Worte des Herzogs in „As you like it“ erinnern:

„Sweet are the uses of adversity“

II 1.

und in „Die Freunde machen den Philosophen“ wo Strephon dasselbe Bild gebraucht, wie es Shakespeare in „All's well that ends well“ anwendet.

Strephon: [231])„Meine Kräfte sind verbraucht, das Oel ist verzehrt, was wollt ihr mit der stinkenden, verlöschenden Lampe?“

King: „Let me not live' quoth he After my flame lacksoil“ . . .

Wie Lysander im „A Midsummernights' dream“ die Vernunft als Führerin anerkennt,

„reason becomes the marshal of my will“,

so thut dies auch Fritz im „Hofmeister“, der sagt: „Vernunft muss immer am Steuerruder bleiben“[232]).

Einzelne Motive, die vielleicht Lenz vom Shakespeare entlehnt haben könnte, sind z. B. das des Traumes, das er mehrere Male benutzt, und das der Ahnungen. Auch für die Abhängigkeit vom Planeten, die auf den Menschen und sein Leben der Sage nach Einfluss haben, kann Lenz bei Shakespeare viele Belege gefunden haben.

Im „Hofmeister“ erscheint Gustchen im Traum ihr Vater und treibt sie gewissermassen zum Selbstmord[233]). In „Die Alten“ hat der General merkwürdige Ahnungen. Juliet spricht auch:

„O God, I have an ill divining soul“

III 5.

und Helena („All's well that ends well“):

„There's something in More than my fathers skill, which was the of his profession, that is good u. s. w.“

Herr von Zopf[234]) glaubt „unter unglücklichem Planeten geboren zu sein".

In Troilus und Cressida wird den Planeten Einfluss zugeschrieben. (I 3.)

Ulysses: (. . . . but when the planets
In evil mixture to disorder wander
What plagues and what portent's, what unting,

wie auch Scene I Act I in „All's well thad ends well" sich um Planeten und ihre Macht auf den Menschen dreht.

Eine häufige Eigentümlichkeit Shakespeares, die Andeutung und Berufung auf Balladen und volkstümliche Gesänge, findet sich bei Lenz auch.

So in den Soldaten[235]):

Stolzius: „Wie heisst's in dem Liede, Mutter: wenn ein Vögelein von einem Berge alle Jahr ein Körnlein wegtrüge, endlich würde es ihm doch gelingen.

Bei Shakespeare wird auf Balladen und Volkslieder angespielt in: Othello II 3, As you like it III 3 u. s. w.

Aus den angeführten Beziehungen Lenzens zu Shakespeare, die genau und gerecht darzustellen hier versucht worden ist, einen endgültigen Schluss zu ziehen ist schwer, liegt doch in dem Verhältnis Lenzens zu dem britischen Meister etwas Verschwommenes und Unklares und dadurch auch etwas Aeusserliches. Nicht dass etwa die Gesinnung, die Lenz für Shakespeare und seine Werke hegt, keine wahre und tiefe sei! Nein, Lenzens ganzes Sein und Wirken athmet ja hingebende Liebe und inbrünstige Anbetung für den

grössten germanischen Dramatiker. Aber so verschieden die drei leitenden Momente in den Beziehungen untereinander sind, so verschieden stellt sich auch deren Wert und Wirkung für das Schaffen und Wesen des jungen Dichters dar. Die Liebe für Shakespeare lag damals gewissermassen in der Luft, er war die Sonne, die allein die jungen Geister erleuchten konnte und vor der auch Lenz sich anbetend niederwarf. Doch Lenz war ein werkthätiger Frommer. Als Dramaturg, der Shakespeares Kunst nicht genug loben konnte, zeigte er sich, ging er auch noch so tollkühn und zerstörend vor, als einer der eifrigsten und thätigsten Werkmeister[286]), die die neue deutsche Bühne aufschlagen wollten. Hier in der Theorie ist sein Verhältnis zu Shakespeare das eines jugendlich begeisterten, aber thatenkühnen Geistes. Auch als Uebersetzer wird ihm niemand die gebührende Anerkennung versagen können. Er wollte seinem Volke ein Bild, das wahr und doch dem deutschen Geiste nicht fremd sein sollte, von dem grossen Stratforder geben. Hat er nun auch nicht alle Farben auf seiner Palette, um dem Gewaltigen gerecht zu werden, fehlte ihm auch zum Malen des Gigantisch-Grossen, wie des Elegisch-Zarten das Talent, so sind doch seine Uebersetzungen mit etwas groben Skizzen zu vergleichen, denen treffende Aehnlichkeit und Characteristik nicht abzuleugnen ist.

Um des jungen Livländers eignen Dichtens willen ist es dagegen nicht gutzuheissen, dass Shakespeare einen so gewaltigen Einfluss auf ihn gewonnen hat. Seine Fähigkeiten wiesen ihm einen andern Weg, und so musste die Einwirkung der Shakespeareschen Dichtungsart ihm immer etwas Fremdes bleiben. Dass er ihr dennoch so sehr unterlag, zeigt so recht den ausserordentlichen Eindruck, den die junge Dichterwelt damals von Shakespeare empfangen hatte.

Lenz strebt wohl nach Shakespeareschem Wurf[237]), doch bleibt sein Shakespearesieren ein äusserliches und in bezug auf seine eigne Dichterthätigkeit hat Shakespeare mehr verwirrend, als fördernd auf ihn gewirkt. Zügellos kannte er kein Halt und folgte zu seinem und der deutschen Dichtkunst Schaden blindlings seiner Shakespeareliebe, die ihm den Meister oft in falschem Lichte zeigte. Auf Lenz kann man Herders Worte mit Recht beziehen, denn ihn hat Shakespeare verdorben. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als Lenz ein wahrer Dichter war, von Originalität und unerschöpflicher Productivität[238]), ein Poet à triple carillon[239]). So aber trug er Waffen, die für seinen Körper zu schwer waren und fiel als das beklagenswerteste Opfer der Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode![240])

Anmerkungen.

[1]) Sch. Froitzheim: Lenz, Goethe und Cleophe Fibich. Strassburg 1888. S. 17.

[2]) Hettner: Bilder aus der Sturm- u. Drangperiode Westermanns Monatshefte 1867. — Genée: Geschichte der Shakespeare-Dramen in Deutschland S. 128. — E. Walter: Der Einfluss Shakespeares auf die Sturm- und Drangperiode unserer Litteratur im 18. Jahrhundert. Programm Chemnitz Ostern 1890 S. 19. Goethe wird z. B. oft als der Verfasser „des Hofmeisters" gehalten: Bodmer an Meister 28. Dez. 1774. Goethe Jahrbuch V (190). — Schubart: In deutscher Chronik. Deutsche Nat.-Litt. B 80. S. VIII. In einem Spottgedicht (Marionettentheater) Wien, Berlin u. Weimar 1778 lautet eine Stelle:

Da hau ich Euch die grossen Geister
Goethe, Lenz, Wieland zusamm'n.
Sind zwar Virtuosen, grosse Meister
Von denen ich allen, God my dame
Nicht die Schuhriemen lösen kann.

Goethe Jahrb. VI. Bd. 1885. S. 356—357.

[3]) Genée: Gesch. d. Shakespeare-Dramen S. 104.

[4]) In den „Bekenntnissen einer armen Seele" schreibt Lenz: Es war ein schöner Traum, den ich mir einbildete, die Welt im Fluge erobern zu können. D. N. L. Bd. 80. S. 270.

[5]) D. N. L. Bd. 80. S. X. Schubart nennt den Verfasser des „Hofmeisters" „einen Shakespeare" s. 2).

[6]) Goethe: Dichtung u. Wahrheit. Buch 11.

[7]) Ludw. Tieck. Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz. 2. Bd. S. 230.

[8]) Manuscript im Goethe-Archiv zu Weimar.

[9]) Erich Schmidt: Lenz und Klinger, zwei Dichter der Geniezeit. Berlin 1878. S. 6.

[10]) P. Th. Falk: Der Dichter J. M. R. Lenz in Livland. Winterthur 1878 S. 36 und (Certificat 78).

[11]) Akt IV Scene 3.

[12]) Gruppe: Reinhold Lenz, Leben und Werke. Berlin 1861. S. 252.

[13]) Erich Schmidt: Lenz u. Klinger S. 15.

[14]) Goethe: Dichtung u. Wahrheit Buch 11.

[15]) Falk a. a. O. S. 9.

[16]) Froitzheim: (Lenz u. Goethe. Stuttgart 1891. S. 12.) nennt Lenz einen Sprachenkundigen. — ad 16. Ueber Lenz als französischen Briefsteller und Autor. siehe Jegór von Sievers: J. M. R. Lenz. Riga 1879. S. 22 ff.

[17]) Falk a. a. O. S. 8. — Julius Eckardt: Livland im 18. Jahrhundert, Umrisse zu einer livl. Gesch. Bd. I. S. 519.

[18]) August Stöber: Der Dichter Lenz und Friederike von Sessenheim. Strassburg 1842 N. 8. „Meine Lectüre beschränkt sich jetzt auf 3 Bücher. Eine grosse Nürnbergerbibel .... ein dicker Plautus .... und mein getreuer Homer.

[19]) E. Schmidt a. a. O. S. 27. — ad. 19. Dramatischer Nachlass v. J. M. R. Lenz, herausgegeben v. Karl Weinhold. Frankfurt a. M. 1884. S. 240.

[20]) In den Anmerkungen übers Theater. S. 221. Tiek Bd. II.

[21]) C. Pfütze: Die Sprache in J. M. R. Lenzens Dramen. Dissertation. Braunschweig 1890 S. 4 u. 5.

[22]) Tieck: Gesammelte Schriften v. J. M. R. Lenz. Bd. III. S. 192.

[23]) Im Landprediger. Tieck a. a. O. Bd. III S. 128.

[24]) Vom 28. August 1775. Aus Herders Nachlass, herausg. v. Heinr. Düntzer. Frankf. a. M. 1856.

[25]) Goethe Jahrbuch X. 1889. S. 47.

[26]) Dram. Nachl. v. J. M. R. Lenz, herausg. v. Karl Weinhold. Frankf. a. M. 1884 S. 244.

[27]) Tieck a. a. O. Bd. III. S. 254.

[28]) Tieck a. a. O. Bd. III. S. 252.

[29]) Kreissig, Vorlesungen über Shakespeare 3. Aufl. Berlin 1877. S. 143. Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Bd. 8. S. 143 ff. — Koberstein: Vermischte Aufsätze zur Litteraturgeschichte u. Aesthetik. Leipzig, 1858. S. 179.

[30]) Tieck: a. a. O. S. 298. Was ist Satyre? An Herrn Kaufmann, Gelehrten u. Geistlichen zu Moskau.

[31]) Tieck: a. a. O. Bd. III. S. 262.

[32]) Tieck: a. a. O. Bd. III. S. 207. (Pandaemonium germanicum.

[33]) Tieck: a. a. O. Bd. II. S. 199. ff. In den ungedruckten Notizen des Moskauer Predigers Joh. Mich. Zerzemsky, der im Umgang mit Lenz Materialien zu einer Biographie des Dichters gesammelt hat, heisst es: „Anmerkungen übers Theater, von Goethe verstümmelt" —. Es waren 4 Vorträge gegen die Trinitätslehre des Aristoteles als Beitrag zur Dramaturgie Shakespeares. Vorrede vom Herausgeber: Froitzheim: Lenz u. Goethe, 1891. S. 14.

[34]) Tieck: a. a. O. Bd. III. S. 192 ff.

[35]) Tieck: a. a. O. Bd. II. S. 335 ff.

[36]) Jacobowski: Klinger u. Shakespeare. Ein Beitrag zur Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode. Dissertation. Dresden 1891. S. 8.

[37]) Koberstein: II. 35.

[38]) Otto Weddingen: Lessings Theorie der Tragödie. 1876. — Lessing. 17. Litteraturbrief.

[39]) Hamburger Dramaturgie (73. Stück).

[40]) Blätter von deutscher Art und Kunst 1775, in einem Sendschreiben an Gerstenberg, zuerst veröffentlicht von B. Suphan in der Vierteljahresschrift für Litteraturgeschichte. Weimar. II. Bd. 3. Heft. S. 446 ff. S. auch Herders Werke, Berlin bei Hempel. 23. Bd. S. 263 ff. und R. Haym: Herder nach seinem Leben und seinen Werken. Berlin 1880. Bd. 1. S. 437. — Herders Werke, herausg. v. Suphan Bd. V.

[41]) E. Walther; a. a. O. S. 17.

[42]) Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur 1766. Neudruck in B. Seufferts: „Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts. Bd. 29. 14.—18. Brief (Heilbronn 1888).

[43]) E. Schmidt: a. a. O. S. 23. Goethe: Dichtung u. Wahrheit. 14. Buch. Die Sizilianische Vesper, Historisches Gemälde v. J. M. R. Lenz, herausg. von Karl Weinhold. Breslau 1887. S. 57. Anmerkung 3).

[44]) Vergleiche Brahm: Ueber Schmidts, Lenz u. Klinger im Archiv für Litteraturgesch. XI. S. 602.

[45]) Vergleiche Lenzens Ansicht über Schöpfungskraft des Genies Tieck. III. S. 278.

[46]) Herder: „von deutscher Art und Kunst“ Haym S. 437 f. s. 40). — Herder Suphan Bd. V.

[47]) Vergl. Lenzens Wort, dass seine Lieblingsidee die der Schönheit sei. — Stöber: a. a. O. S. 81.

[48]) Haym. Herder Bd. I. S. 429. — Genée a. a. O. — Gerstenberg im 14. Brief. s. Seuffert.

[49]) Genée a. a. O.

[50]) Menschen schaffen will Lenz auch im Pandaemonium germanicum. Tieck III. 227.

[51]) Jacobowski a. a. O. S. 9—10.

[52]) Vergl. damit Wieland im Merkur Bd. III. Weimar 1773. „Welcher Schriftsteller hat jemals so tief in die menschliche Natur gesehen! Ich kenne die Weise der Griechen und Römer, und nicht von gestern her; aber ich kenne keinen, der Shakespeare in Kenntniss des Menschen übertreffe.“

[53]) Schubart nennt die 3 Einheiten „die Krücken für Lahme“. D. N. L. Bd. II. S. VIII.

[54]) 15. Brief. s. Seufferts a. a. O.

[55]) E. Schmidt. Wagner, Jena 1879. S. 57. Mercier's nouvel essai sur l'art dramatique, übers. v. Wagner.

[56]) E. Schmidt. Wagner S. 55.

[57]) Ueber Verspottung der 3 Einheiten und schöne Natur. — Menoza V 2. — Tieck I. 148 ff.

[58]) Walther: a. a. O. S. 20.

[59]) Froitzheim: Lenz, Goethe und Cleophe Fibich. Strassburg 88. S. 10.

[60]) Der Ausdruck „Primaner“ wird im Pandaemonium germanicum (Tieck III S. 226) auch für die Franzosen gebraucht.

[61]) Genée: a. a. O.

[62]) Missachtung Molière's in Gullivers Reisen: Tieck III. 337.

[63]) Kreissig: a. a. O. II. 225.

[64]) Lessing hatte sogar 1760 das Theater des Diderot (der Hausvater. der natürliche Sohn) übersetzt.

[65]) Lessing: Hamburger Dramaturgie 15—16. Stück, zwischen Semiramis u. Hamlet 10.—12. Stück.

[66]) So Wagner. Mercier. (s. E. Schmidt Wagner S. 51). — Goethe: Dichtung und Wahrheit Buch 11.

[67]) Eine Recension über die Anmerkungen findet sich im Frankfurter gel. 1774 S. 96 f. (wahrscheinlich v. Wagner verfasst. E. Schmidt. Wagner S. 54) und im Januarheft 1775 des Merkur geschrieben von Wieland. — Froitzheim: Lenz und Goethe 19.

[68]) Gerstenberg hat vorher schon nachgewiesen, dass es Shakespeare nicht an dramatischer Kunst fehle, wo Kunst erforderlich sei. Shakespeare. Deutsche Rundschau XV. S. 12.

[69]) In einem offnen Sendschreiben, Genée a. a. O. S. 129. Auch Schlossers Wort hat einen Anklang an das Shakespearesche: „Thou canst not speak that thou dost not feel". Romeo and Juliet III. 3.

[70]) Genée a. a. O. S. 87, erster Band erschien 1762, achter Band erschien 1766, er hat 22 Stücke ganz oder teilweise übersetzt in Prosa mit Ausnahme des Sommernachtstraums.

[71]) Hamburger Dramaturgie 15. Stück.

[72]) Genée a. a. O. S. 85 und Gerstenbergs Urteil in Seufferts Denkm. Bd. 29. — Lenz: Menoza I 7. Tieck I 95. Schlegels Urteil über Wieland in Bernays Gesch. d. Schlegel'schen Shakespeare-Uebersetzung.

[73]) Kreissig II 259.

[74]) „ II 260.

[75]) Bernays a. a. O. 111. — Hense: Shakespeare 230. Halle 1884.

[76]) Goethe: Dichtung u. Wahrheit III 11. Buch.

[77]) Kreissig II 261.

[78]) „ II 268.

[79]) Pfütze a. a. O. 69.

[80]) Gruppe a. a. O. Goethe's Urteil, Dichtung u. Wahrheit 11. Buch.

[81]) Hense: Shakespeare 229.

[82]) „ Shakespeare 230.

[83]) Goethe: Dichtung und Wahrheit 11. Buch. — Erich Schmidt: Lenz u. Klinger.

[84]) Deutsch. Nat.-Litteratur. 79. Bd. S. 41.

[85]) Beilage zur Allgem. Zeitung, München. Sonnabend d. 18. October 1884. N. 290.

[86]) Goethe: Dichtung und Wahrheit 11. Buch.

[87]) Hettner: Westermanns Monatshefte E. Schmidt: Lenz u. Klinger S. 26 u. 27.

[88]) Sizilianische Vesper. Weinhold S. 55.

[89]) Tieck: II. S. 336.

[90]) Erich Schmidt: Wagner S. 95.

[91]) Weigands poetisches Handbuch 1776. S. 35.

[92]) Briefe an und von Merk, März 1775, herausg. von K. Wagner, Darmstadt 1835 u. 1838.

[93]) Vom 10. Mai 1775 (Dram. Nachlass 4) „ob meine Stücke

spielbar sind, bekümmert mich nicht, so hoch ich ein spielbares Stück schätze, wenn es gut geraten ist".

[94]) Eine Komödie 1774. Tieck I 1 ff.

[95]) „ „ 1776. Tieck I 257.

[96]) „ „ 1774. Tieck I 85.

[97]) Tieck II S. 227.

[98]) Eine Komödie 1776. Tieck I 210.

[99]) Eine dramatische Phantasy 1777. Tieck I 315.

[100]) Dram. Nachl. ed. Weinhold.

[101]) Erich Schmidt: Wagner S. 95. Erich Schmidt: Lenz u. Klinger S. 27.

[102]) Hettner in Westermanns Monatsheften a. a. O.

[103]) In den Anmerkungen übers Theater Tieck II 212.

[104]) In den Anmerkungen übers Theater Tieck II 204.

[105]) Hamlet Akt III 2.

[106]) Ulrici: Shakespeares dramatische Kunst. 3. Aufl. Leipzig 1868 S. 369.

[107]) Froitzheim: Lenz, Goethe u. Cleophe Fibich. Strassburg 1888.

[108]) Tieck: Bd. I S. XLIV.

[109]) Jacobowski: „Leidendes Weib" Bibliothek der Gesamt-Litteratur, Halle. Einleitung.

[110]) Pfütze a. a. O. S. 37 ff.

[111]) Tieck II 318.

[112]) Ein markantes Beispiel ist folgende Rede der Donna Diana im „Neuen Menoza" II 3. „Ein Weib muss nicht sanftmütig sein, oder sie ist eine Hure, die über die Trommel gespannt werden mag. Lies Hexe! oder ich zieh dir dein Fell ab, das einzige Gut, das du noch übrig hast, und verkauf es einem Paukenschläger."

[113]) Herders Nachlass. herausg. v. Düntzer, Frankfurt a. M. 1856.

[114]) Im Athenäum v. J. 1798.

[115]) Ulrici: Shakespeares dram. Kunst S. 380.

[116]) E. Schmidt: Wagner S. 68 ff.

[117]) Oskar Höcker: Shakespeares Volksfiguren und das lustige Alt-England. Sonntags-Beilage d. Vossischen Zeitung Nr. 3. 17. I. 92.

[118]) Blätter für litt. Unterhaltung 1848 Nr. 237. W. von Maltzahn.

[119]) Ulrici a. a. O. S. 384.

[120]) P. Walther a. a. O. S. 21.

121) Othello Akt IV. 3.
122) Hamlet Akt IV. 5.
123) Pfütze: Lenzens Sprache S. 37 ff.
124) „ a. a. O. 46.
125) E. Schmidt: Lenz u. Klinger S. 32.
126) Pfütze a. a. O. S. 44—45.
127) Tieck I S. 34.
128) Ebenda S. 37.
129) „ S. 99.
130) „ S. 233.
131) „ S. 243.
132) „ S. 332.
133) „ S. 333.
134) „ S. 311.
135) Sizil. Vesper S. 20.
136) Dram. Nachlass S. 300.
137) Tieck I S. 26.
138) „ S. 25.
139) „ S. 92.
140) „ S. 294.
141) „ S. 141.
142) Tieck II S. 305.
143) Dram. Nachlass S. 197.
144) Tieck I.
145) „ S. 134.
146) „ S. 5.
147) „ S. 16.
148) „ S. 89.
149) „ S. 229.
150) „ S. 329.
151) Tieck II S. 295.
152) „ S. 305.
153) Tieck I S. 255—256.
154) „ S. 100.
155) „ S. 247.
156) „ S. 21.
157) „ S. 45.
158) „ S. 120.
159) Sizil. Vesper. ed. Weinhold S. 28.
160) Tieck I S. 101.
161) Sizil. Vesper S. 11.
162) Tieck I S. 99.

163) Pfütze a. a. O.
164) Tieck I S. 54.
165) „ S. 143.
166) „ S. 88.
167) „ S. 332.
168) „ S. 231.
169) „ S. 308.
170) Dram. Nachlass S. 12.
171) „ „ S. 187.
172) Tieck I S. 98.
173) Richard III Akt I. 1.
174) Othello Akt I. 3.
175) Tieck I S. 43.
176) „ S. 278.
177) „ S. 273.
178) „ S. 28.
179) „ S. 235.
180) „ S. 321.
181) Dram. Nachlass S. 120.
182) Tieck I S. 213 ff.
183) „ S. 56.
184) „ S. 233.
185) „ S. 304.
186) „ S. 236.
187) D. N. L. Bd. 79. S. 41—42.
188) Haim: Herder I S. 423 ff. — Minor-Sauer, Studien zur Goethephilologie, Wien 1880, 237 ff. — D. N. L. Bd. 79. S. 37.
189) Goethe: Dichtung und Wahrheit Buch XIII. Vergl E. Walther a. a. O. S. 16.
190) Der neue Menoza II 4. Tieck I S. 102.
191) „ „ „ II 6. „ S. 107.
192) Der Engländer II 2. Tieck I S. 322.
193) Die Freunde machen den Philosophen I 5. Tieck I S. 225.
194) Hofmeister IV 4. Tieck I S. 53.
195) Die Freunde m. d. Phil. III 2. Tieck I S. 238.
196) „ „ „ „ „ III 2.
197) Jacobowski: Klinger u. Shakespeare S. 32.
198) D. Freundé m. d. Phil. II 3. Tieck I S. 231.
199) Tieck I S. 317 ff.
200) Dram. Nachlass, ed. Weinhold.
201) D. Freunde m. d. Phil. V 3. Tieck S. 256.

202) Dram. Nachlass.
203) Dram. Nachlass S. 185.
204) Menoza IV 2. Tieck I S. 141.
205) Engländer II 2. Tieck I S. 322.
206) Engländer II 2. Tieck I S. 321.
207) Dram. Nachlass S. 165.
208) Hofmeister I 5. Tieck I 11.
209) „ II 2. „ S. 21.
210) Engländer II 2. Tieck I S. 324.
211) Dram. Nachlass S. 212.
212) Sizil. Vesper, ed. Weinhold S. 61.
213) Dram. Nachlass.
214) Die Alten I 1. Tieck II S. 294.
215) D. n. Menoza II 5. Tieck I S. 106.
216) Engländer II 2. Tieck I S. 322.
217) Die Freunde m. d. Phil. II 2. Tieck 1 S. 235.
218) Dram. Nachlass S. 186.
219) Tieck II S. 32.
220) D. n. Menoza IV 1. Tieck I S. 139.
221) Goethe Jahrbuch 1889 S. 59.
222) D. n. Menoza III 11. Tieck I S. 134.
223) D. Freunde m. d. Phil. IV 3. Tieck I S. 247.
224) Engländer II 2. Tieck I S. 321.
225) Hense a. a. O. S. 233.
226) „ a. a. O. S. 232.
227) Tieck II S. 35.
228) „ S. 28.
229) „ S. 123 ff.
230) D. n. Menoza III 11. Tieck I S. 134.
231) D. Freunde m. d. Phil. I 1. Tieck 214.
232) Hofmeister IV 6. Tieck I S. 55.
233) „ IV 4. „ S. 53.
234) D. n. Menoza III 3. Tieck I S. 121.
235) Soldaten III 2. Tieck I S. 204.
236) Frankfurter gel. Anzeiger.
237) E. Schmidt: Lenz u. Klinger S. 27.
238) Goethe: Dichtung u. Wahrheit 14.
239) Wieland, D. N. L. Bd. 80 S. XII.
240) Genée a. a. O. S. 123.

Druck von J. S. Preuss, Berlin W., Leipzigerstr. 31/32.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Einleitung 5

II. Lenzens Kenntnis fremder Sprachen. Seine Bekanntschaft mit Shakespeare. Seine Urteile über Shakespeare 9

III. Lenzens dramaturgische Schriften 15

a) Anmerkungen übers Theater 29

b) Ueber die Veränderung des Theaters im Shakespeare 29

IV. Lenz als Shakespeare-Uebersetzer 32

a) Love's Labour's Lost und Amor vincit omnia 32

b) Coriolan 52

V. Shakespeares Einfluss auf Lenzens Technik . . . 56

a) Die drei Einheiten 56

b) Shakespeares Historienstil 60

c) Streben nach Natur 61

d) Sonstige technische Entlehnungen etc. 67

VI. Shakespeares Einfluss auf Lenzens Sprache . . . 69

a) Wiederholung einzelner Worte 70

b) Wiederholung kurzer Sätze 72

c) Wiederholung mit kleinen Zusätzen oder Modificationen 74

d) Wiederholung im Dialog 76

e) Weglassung des Pronomens. Elisionen. Nennen beim eignen Namen . . . . . , 78

f) Kraftwörter, stürmische Redensarten, Flüche und Beteurungen 80

g) Bilder, Vergleiche 81

h) Antithesen 82

VII. Shakespeares Einfluss auf Charakteristik und Motive in Lenzens Dichtungen. Anklänge, Parallelstellen und Reminiscenzen 84

Hamlet 86

Romeo and Juliet 89

King Lear, Othello etc. 92

VIII. Schlussbetrachtung 99

Anmerkungen 102