



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Literatenstücke und Ausstattungsregie**

**Goldmann, Paul**

**Frankfurt, 1910**

"Richard III." im Königlichen Schauspielhause

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71764](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71764)

---

### „Richard III.“ im „Königlichen Schauspielhause“

Das „Königliche Schauspielhaus“ ist zur Zeit in Berlin das einzige Theater, in dem die Klassiker wenigstens einigermaßen zu ihrem Rechte kommen. Gewiß fehlt es dort, wie überall, an schauspielerischen Individualitäten; aber das Niveau der Darstellung ist doch ein sehr achtungswertes. Gewiß ist, was ja das Erbübel der Berliner Königlichen Bühne bildet, der Ton der Schauspieler manchmal allzu pathetisch und deklamatorisch; aber die meisten verstehen es doch wenigstens, Verse und Prosa zu sprechen, was in einer Epoche, in der auf den deutschen Bühnen die Sprechkunst gänzlich in Verfall geraten ist, nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Gewiß macht sich der Hoftheater-Geist allzu bemerkbar in mancher Vorstellung, die ihren Schwung verliert, weil gar zu sehr nach Vornehmheit getrachtet wird; aber auf der anderen Seite erwecken die Klassiker-Aufführungen des Königlichen Schauspielhauses fast sämtlich den Eindruck, daß in ihnen das Drama als die Hauptsache gilt und daß man nach besten Kräften bemüht ist, zum Ausdruck zu bringen, was der Dichter erstrebt hat. Das will etwas sagen in der Zeit Max Reinhardts, in der Zeit der „genialen“ Regisseure, die im Ausstattungsprunk die Dichtung erdrücken und denen das klassische Drama überhaupt nur als Mittel dient, um ihre Inszenierungskünste zu produzieren. Die „moderne“ Kritik behandelt natürlich das „Königliche Schauspielhaus“ mit Nichtachtung. Ein Kritiker kann überhaupt seine Modernität durch nichts deutlicher beweisen, als dadurch, daß er auf das Schauspielhaus

schimpft. Nun ist, wie gesagt, im „Königlichen Schauspielhause“ gewiß Manches zu tabeln; aber die Verachtung der Modernen ist gänzlich ungerechtfertigt, und man wird es vielleicht dem Berliner Hoftheater einst noch danken, daß es sich so gänzlich vom „Reinhardtismus“ freigehalten, daß es die Klassiker weiter in der Art dargestellt hat, in der sie früher gespielt worden sind, und daß es die Errungenschaften der Vergangenheit bewahrt hat in einer Zeit, die jeden Zusammenhang mit der Tradition verloren hat.

Inbesondere die Shakespeare-Aufführungen des „Königlichen Schauspielhauses“ sind sehenswert trotz oder gerade wegen derjenigen der Reinhardt-Bühne. Seit einigen Jahren hat die Hofbühne daran gearbeitet, einen Zyklus der Königs-Dramen zustande zu bringen, und so hat sie denn auch, in einer verdienstlichen Aufführung „Richard III.“ wieder ins Repertoire aufgenommen, welches Drama in Berlin lange nicht gespielt worden ist. Da man bei einer Klassiker-Vorstellung des „Königlichen Schauspielhauses“ nicht über die Gestalt zu berichten hat, die ein Regisseur, der sich in Bühnenbildern „auslebt“, dem Stücke gegeben hat; da im Gegensatz zur Reinhardt-Bühne, wo man Shakespeare-Dramen von Max Reinhardt zu sehen bekommt, die Shakespeare-Dramen im „Königlichen Schauspielhause“ von Shakespeare selbst sind, so hat auch der Referent die Freude, sich ausschließlich mit dem Dichter und seinem Werk beschäftigen zu dürfen.

Im „Königlichen Schauspielhause“ sieht man also wieder einmal den schlimmen Kloster über die Bühne hinken. Am Sarge des gemordeten Königs wird die Witwe seines Sohnes von dem Mörder gefreit, der auch ihren Gatten erschlagen, und Clarence wird im Tower hinterrücks erstochen. Untat häuft sich auf Untat, die Szene hallt von Weiberflüchen wider, Gespenster streichen um das Lager des Verbrechers. Zum

Schlusse unterliegt die Hölle, Richard fällt, und Richmond, der Gottes Streiter ist, setzt sich die Krone Englands auf das Haupt.

Das ist sehr spannend und manchmal sehr ergreifend — manchmal, nicht immer. Einiges ist gar zu historisch. Um alles mitgenießen zu können, sind bedeutende Vorkenntnisse in der englischen Geschichte nötig. Shakespeare spricht zu Leuten, die in den Zwisten der Häuser York und Lancaster, in den Kriegen der weißen und roten Rose genau Bescheid wissen. Diese Leute waren im Parkett des Londoner Globe-Theaters gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts sicherlich zahlreicher vorhanden, als am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts im Parkett des Berliner Schauspielhauses. Es ist ein Nachteil der Unsterblichkeit, daß der Dichter sein Publikum überlebt. Wer die englische Geschichte des Mittelalters nicht gegenwärtig hat, soll wenigstens die Erinnerung an Shakespeares „Heinrich VI.“ mit ins Theater bringen, zu dessen drei Teilen „Richard III.“ die Fortsetzung bildet. In dem späteren Drama führen viele Beziehungen auf das frühere zurück. Die Exposition zu „Richard III.“ steht in „Heinrich VI.“ Darum ist es so schwierig, sich unter all' den Königen zurechtzufinden, die in „Richard III.“ vorkommen. Das Stück ist voll von Königen, und alle spielen eine Rolle — die regierenden Könige und diejenigen, die regieren möchten, die lebenden, die sterbenden und die toten.

Von all den Königen, und nicht von den Königen allein, stammen all die Witwen, die in dem Drama auftreten. Der Mörder geht seinem Ziele zu, und in schwarzer Schar ziehen jammernd und verfluchend die Witwen hinter ihm drein, als sichtbare Zeichen der Trauer, die er auf seinem Wege zurückläßt. Das ist eine großartige dichterische Vision. Wenn es nur nicht gar so viel Witwen wären! Es wird so viel gemordet,

daß man die Übersicht verliert; eine ganz besondere Aufmerksamkeit ist nötig, um sich immer darüber klar zu sein, zu welchem toten Manne jede dieser schwarzen Frauen gehört. Einmal halten sie untereinander so eine Art Repetitorium ab — vielleicht um sich selber zurechtzufinden: „Dein war ein Eduard, doch ein Richard schlug ihn, — Dein war ein Richard, doch ein Richard schlug ihn, — Mein war ein Richard auch, und du erschlugst ihn, — Dein war ein Clarence auch, und Richard schlug ihn u.“ Das ist überaus kompliziert. Zudem gibt es Witwen aus verschiedenen Ermordungszyklen. Es gibt Witwen, die zu dem Drama gehören, weil ihre Männer darin umgebracht werden, und es gibt Witwen, die zu dem Drama gehören, weil ihre Männer in einem anderen Drama umgebracht worden sind. Kurzum, es ist nicht leicht, sich zurechtzufinden. Margaretha, Witwe König Heinrichs VI., steht ganz in einem anderen Drama und tritt in „Richard III.“ nur auf, um Diesem oder Jenem unangenehme Dinge zu sagen. Diese Witwe wird zum Verfluchen verwendet. Sie und da, wenn einige Leute auf der Bühne versammelt sind, erscheint sie, ohne daß ein Grund für ihr Erscheinen vorläge, und ruft das Verderben auf die Anwesenden herab. Ihre Flüche wirken sicher. Wehe dem, der davon getroffen wird! Aber während man mit den meisten anderen Witwen dramatisch bekannt gemacht wird, indem man die Ermordung ihrer Männer zu sehen bekommt, begreift man hier eigentlich nicht recht, warum diese Dame, die man nicht kennt, sich gar so sehr ereifert.

Margaretha flucht wundervoll. Sie sagt zermalmende Verse. Es ist kein Wunder, daß der verloren ist, den diese tödlichen Worte treffen. Die Dichtung spricht hier die Sprache der Hölle. Sie spricht die Sprache hinreißender Leidenschaft, wenn vor der Schlacht die beiden Feldherren, Richard und

Richmond, ihre Truppen zum Kampfe anfeuern. Namentlich von Richards Rede vor der Schlacht schreibt Georg Brandes: „Es ist eine Wildheit, ein Hohn, eine volkstümliche Beredsamkeit in Richards Worten, wogegen das Pathos der Marseillaise deklamatorisch, ja akademisch erscheint.“ Überhaupt ist, mag auch sonst manches alt geworden und verblaßt sein, das Unsterbliche in dem Drama die Sprache — diese Sprache, die an Ideen (Otto Ludwig widmet der „Gedankenhaftigkeit“ des Dialogs in „Richard III.“ ein eigenes Kapitel), ebenso reich ist, als an herrlichen Bildern, diese Sprache voll Geist, Kraft und Schönheit.

„Richard III.“ ist ein Jugenddrama Shakespeares. Daher vielleicht die über alle Maßen düstere Weltanschauung, die es erfüllt. Es ist der Pessimismus nach den ersten Enttäuschungen — von allen Arten des Pessimismus die radikalste. Die Jugend bringt ein Programm mit, nach dem die Welt sich zu richten hat; und da die Welt sich nicht danach richtet, wird sie überhaupt abgelehnt. Erst später lernt man die große Weisheit, daß dem Menschen, weil die Welt sich ihm jedenfalls nicht anpaßt, nichts übrig bleibt, als sich der Welt anzupassen, und daß das viele Schlechte, das nun einmal zur Welt gehört, ertragen werden muß und ertragen werden kann, indem man versucht, eine Kompensation dagegen in dem wenigen Guten zu finden, das ja schließlich doch auch zur Welt gehört. Immerhin, der Kontrast muß ungeheuer gewesen sein zwischen dem Bilde des Lebens, das in seinem Kopfe ein Jüngling trug, der William Shakespeare hieß, und der jämmerlichen Wirklichkeit. Die Enttäuschung, die dieser Kontrast gebar, hat das Jugenddrama inspiriert. Es ist ein Drama, in dem das Gute mit Sicherheit dem Schlechten unterliegt. Gewalt tritt alles Recht zu Boden. Die Lüge triumphiert,

die Unmenschlichkeit siegt. Wer am besten morden kann, ist König. Das Gewissen regt sich nirgends. „Es wird aus Städten und Flecken vertrieben als ein gefährlich Ding, und jedermann, der gut zu leben denkt, verläßt sich auf sich selbst und lebt ohne Gewissen,“ wird in dem Drama gesagt. Und mit Liebe und Treue ist es so bestellt, daß die Frau, die den gemordeten Vater ihres gemordeten Gatten zu Grabe geleitet, sich in den Mörder verliebt, der ihr begegnet.

Diese schaudervolle Welt wird von einem haarsträubenden Schurken beherrscht. Das zeigt sich gleich zu Anfang der Tragödie. Das Stück beginnt mit einem Monolog, in dem Richard dem Publikum mitteilt, daß er ein Bösewicht ist. Etwas kindlich, diese Mitteilung. Denn in Wirklichkeit gibt es kaum einen Schurken, der sich einen Schurken nennen möchte, schon deshalb, weil fast jeder Schurke sich für einen ehrlichen Mann hält. Allerdings ist Richard der schwärzeste Bösewicht, der jemals da war. Er ist ganz einheitlich schwarz, sozusagen schwarz rundum, ohne irgend welche lichte Stelle. Auch hierin zeigt sich, daß der Dichter jung war, der „Richard III.“ schrieb. Denn die Jugend, welche die Bösewichter im wesentlichen doch nur aus der Theorie kennt, pflegt sie sich als eine besondere Art Menschen vorzustellen: sie sind schwarz, und die anderen sind weiß; sie sind schlecht, und die anderen sind gut oder wenigstens besser; und die schlechten Menschen üben das Böse gleichsam als Beruf aus, den ganzen Tag lang. Dieser jugendlichen Auffassung widerspricht das Leben, in dem Gut und Böse so durcheinander gemischt sind, daß es keine Schurkerei gibt ohne ein wenig Ehrlichkeit, und wohl auch keine Ehrlichkeit ohne ein wenig Schurkerei.

Die jungen Dichter haben eine Vorliebe für böse Menschen. Kein Jugenddrama ohne einen furchtbaren Intri-

gantem. Der junge Shakespeare hat den dritten Richard geschildert, und der junge Schiller den Franz Moor. Der Richard ist aber eine dem Franz weit überlegene Kanaille. Franz Moor ist ein Übeltäter, weil er eben als Übeltäter auf die Welt gekommen ist; er ist schurkisch aus keinem anderen Grunde als aus Schurkerei. Hingegen hat Shakespeare den Richard III., den er in der Chronik als historische Figur vorfand, mit großartigen Zügen psychologisch motiviert. „Von der Natur um Bildung falsch betrogen,“ ward Richard in die Welt gesendet. Aber er ist nicht gesonnen, sich betrügen zu lassen, wenn auch die Natur, die übermächtige Natur selber der Betrüger ist. Übermacht? Es gibt keine Übermacht. Durchdringender Verstand und eiserner Wille können auch die Natur zwingen. Und Richard kämpft gegen die Natur, um ihr mit Gewalt den Anteil an den Herrlichkeiten der Erde zu entreißen, den sie ihm versagt hat. Er ringt danach, sein Schicksal von sich abzuschütteln und sich aus eigener Kraft ein neues zu schaffen. Dieser Ringkampf Richards gegen das Schicksal macht den Inhalt des Dramas aus. Das Drama spielt sich ab zwischen dem Menschen und der Natur; und die Frage: „Wer wird stärker sein?“ schafft die dramatische Spannung.

Lessing, als er über Weisses „Richard III.“ schrieb, hat sich bemüht, den Nachweis zu erbringen, daß auch ein Schurke dramatisch sein könne. Er hat versucht, diesen Charakter mit der aristotelischen Formel von Furcht und Mitleid in Einklang zu setzen, welche damals als Gesetz die Tragödie beherrschte. Wir haben heute mit der aristotelischen Formel nichts mehr zu tun. Wir können ruhig zugeben, daß Richard III. Furcht einzuflöhen vermag, aber Mitleid keineswegs. Trotzdem wirkt er auf der Bühne. Er wirkt, wie eben ein Spieler wirkt, der eine verwegene Partie durchführt. Jedes hohe und kühne

Spiel ist dramatisch; und das Dramatische an diesem Drama ist, daß es ein hohes und kühnes Spiel vorführt.

Die Tragödie von Richard III. ist also, soweit die Hauptfigur in Betracht kommt, eher aufregend als erschütternd. Erschüttern kann im Drama doch nur das Menschliche. Richard aber wächst weit über das Menschliche hinaus. So ist er eigentlich ein Mann ganz nach dem Herzen der modernen Philosophie. Er spricht, als wenn er Nietzsche gelesen hätte: „Gewissen ist ein Wort für Feige nur, zum Einhalt für den Starken erst erdacht.“ Durch die praktische Anwendung dieser Herrenmoral gelangt er auf den Thron, nachdem er den Weg dahin sich freigemordet hat. Hier hat man endlich einmal Gelegenheit, von dem heutzutage so viel gerühmten Übermenschen sich ein Bild zu machen. Der Übermensch sieht aus wie Richard III.

Richard hat drei Akte lang gemordet. Alle, die Anspruch auf den Thron haben, sind beseitigt, und Richard setzt sich im vierten Akte die Krone auf. Nun erwartet man den Höhepunkt des Stückes: Welch ein König wird dieser Mörder sein? Wie wird er regieren? Wie wird der größte dramatische Dichter diese größte dramatische Aufgabe lösen, einen Verbrecher zu zeigen, der die höchste Würde der Welt ausübt? Es ist erstaunlich, daß er nicht den mindesten Versuch macht, sie zu lösen. Der erwartete Höhepunkt des Dramas bleibt aus. Richard regiert überhaupt nicht. Er ordnet noch rasch einen Mord an, diesmal zur Abwechslung einen doppelten, und zieht gleich ins Feld. Vom Throne steigt er unmittelbar aufs Pferd; und man weiß, daß er bald darauf für ein Pferd sein Königreich hinzugeben bereit ist. Warum die Eile? Gewiß, Richmond, der „fide Richmond“, ist von der Bretagne herübergesegelt und hat Truppen gelandet. Der Feind drängt. Aber wenn der Dichter nur gewollt hätte, so hätte

die Überfahrt von der Bretagne nach England etwas länger gedauert. Richard hätte einen Akt lang regiert, und Richmond hätte erst im nächsten Akt zu drängen angefangen. Weshalb also bleibt uns der Dichter die psychologische Pointe des Dramas schuldig?

Er bleibt sie uns schuldig, weil nichts davon in dem Historien-Buche steht, das ihm als Quelle gedient hat. Wie zu manchem anderen seiner Dramen, so hat er auch den Stoff zu diesem aus Holinsheds Chronik entnommen. Holinshed, oder vielmehr Thomas Morus, dessen Geschichte Richards III. Holinshed in sein Buch aufgenommen hat, enthält keinen Bericht über die Ausübung der Herrscherwürde durch Richard III. Folglich übt er auch im Drama nicht die Herrscherwürde aus. Man muß Holinsheds Geschichte lesen, um zu sehen, mit welcher peinlichen Genauigkeit Shakespeare sich an sie gehalten hat. Das Drama war von Anfang an gar nicht auf eine psychologische Pointe angelegt. Was von Psychologie in dem Stücke ist, ist nur so nebenher, halb unbewußt vielleicht, hineingekommen. Die Hauptsache war: die Geschichte Richards III. auf die Bühne zu bringen, so wie sie im Buche stand. Kein Detail, auch nicht das Kleinste, ist ausgelassen. Richard kommt in die Ratsversammlung, die den Tod des Lord Hastings beschließen wird, und bittet den Bischof von Ely, ihm Erdbeeren aus seinem Garten holen zu lassen. Es hat im Drama nicht den mindesten Sinn, daß Richard in diesem Augenblicke sich Erdbeeren holen läßt. Aber der Chronist hat diese Einzelheit verzeichnet. Folglich muß Shakespeares Richard ebenfalls Appetit auf Erdbeeren befunden, ehe er den Lord Hastings aufs Schaffot führt, so dunkel auch der Zusammenhang bleibt zwischen dem Tode dieses Würdenträgers und den Erdbeeren des Bischofs von Ely.

Warum so viel historische Treue? Vielleicht hat es das

Publikum so gewollt, das immer sein Augenmerk vor allem auf das Stoffliche richtet. Vielleicht kam es den Herrschaften im Parkett des Globe-Theaters viel weniger darauf an, eine neue Dichtung von Shakespeare kennen zu lernen, als vielmehr darauf, den Richard III., jenen blutigen Richard, der so schreckliche Erinnerungen im Lande zurückgelassen hatte, lebhaftig auf der Bühne zu sehen. Je lebhafter der Richard war, um so besser war das Stück. Darum mußte Shakespeare so genau seinen Holinshed lesen. Darum mußten sogar die Erdbeeren des Bischofs von Ely auf das Theater. Der Dichter folgt Schritt für Schritt dem Chronisten. Holinshed, nicht Shakespeare bestimmt den Gang der Handlung. Und wie die Historie ein Hintereinander von Ereignissen ist, so ist dieses Drama, das sich, unter Verzicht auf einen kunstgerechten dramatischen Aufbau, von der Historie allein seinen Weg vorzeichnen läßt, ein Hintereinander von Szenen geworden, denen allein die Hauptfigur einen dramatischen Zusammenhang gibt, eine Aufreihung von Bildern, von „gewaltigen Freskobildern“, wie Lessing sagt. Deshalb wird man dem Urteil Otto Ludwigs, daß „Richard III.“ das Muster eines historischen Dramas sei, kaum beipflichten können. Das Stück ist kein Muster eines historischen Dramas, weil darin Historie und Drama sich nicht gegenseitig anpassen, weil vielmehr die Historie als unumschränkte Gebieterin über das Drama schaltet. „Richard III.“ ist weniger ein Drama als eine dramatisierte Chronik.

Unter diesen Umständen gibt vom dramatischen Genie Shakespeares die Tragödie mehr in einzelnen Szenen Kunde, als in ihrer Gesamtheit. Der Dichter ist den Weg gegangen, den ihm der Chronist anwies. Aber manchmal hat er Halt gemacht, um dieses und jenes auszumalen. Da offenbart sich in unvergänglichen Zügen das Walten der Meisterhand.

Man muß sich diese Stellen heraussuchen, man muß das Drama szenenweise genießen.

Von allen Szenen die berühmteste ist diejenige, die sich am offenen Sarge König Heinrichs IV. abspielt zwischen Anna und Richard, der den König und dessen Sohn Eduard, Annas Gemahl, ermordet hat. „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?“ Die Frage ist nur, ob es tatsächlich möglich ist, in solcher Laune ein Weib zu freien. Shakespeare war auf die Frauen schlecht zu sprechen, als er die Szene schrieb. „Da seht die Weiber!“ sagt der Dichter. „Sie können keinem widerstehen, der ihnen schmeichelt. Sie werfen sich dem Mörder ihres Gatten in die Arme, wenn er ihnen versichert, daß sie ein schönes Gesicht haben.“ Man merkt sehr deutlich, daß die Szene gegen Jrgendeine geschrieben ist, gegen Jrgendeine, die dem Dichter Herzeleid bereitet hat, weil sie Jrgendeinem nicht widerstanden hat. Für die Sünden dieser Einen muß die arme Prinzessin Anna büßen. Sie ist dabei doch gar zu übel weggekommen. So eitel und pflichtvergessen ist wohl keine. In Wirklichkeit hätte Anna mit Entzücken zugestossen, als der Mörder ihr seine Brust bot, — mit Entzücken um so mehr, da der Mörder abschreckend häßlich war. Die Sinnesänderung ist nicht genügend motiviert. Es ist undenkbar, daß eine Frau in fünf Minuten vom grenzenlosen Abscheu zur Liebe gelangt. Namentlich die fünf Minuten sind unwahrscheinlich. Wenn es noch fünf Tage wären!

Die Brautwerbung am offenen Sarge ist gar zu paradox. Die erste Szene, die hinreißt und erschüttert, ist jene, die den Tod des Clarence schildert. Duster schleichen die Ahnungen der Katastrophe voraus: dieser Traum des Clarence mit der wundervollen Beschreibung des Meeresgrundes, diese seine prophetisch schwermütigen Worte über den Unwert aller fürstlichen Herrlichkeit, die „ein auß'rer Glanz nur ist für eine

inn're Last!“ Nun streckt er sich aufs Lager nieder, um im Schlaf sein Leid zu vergessen. Da aber kommen schon die beiden Mörder. Trotzdem ist es noch fraglich, ob Clarence sterben wird. Denn von den beiden Mördern ist der eine sentimental — überdies, nach seinen Äußerungen über das Gewissen zu urteilen, der geistreichste Mörder, der jemals gemordet hat. Der brutale Bandit will zur Tat schreiten, der sentimentale hat Bedenken. Die Zeit vergeht, und Clarence erwacht. Ein gräßliches Erwachen: sich den Schlämmer aus den Augen zu reiben und an seinem Bette seine Fenster zu sehen. Wie er um sein Leben bittet — mit leidenschaftlicher Beredsamkeit um sein Leben bittet! Es ist bedauerlich, daß man einem Mörder nur dann ins Gewissen reden kann, wenn er eines hat. So kommt es, daß Clarence's Beredsamkeit zwar Erfolg hat, indem nämlich der sentimentale Mörder in Rührung hinschmilzt, daß jedoch dieser Erfolg nur ein halber ist, insofern, als der brutale Mörder dem Clarence sein Messer in den Rücken stößt.

Shakespeare hat unablässig sich mit den Pietisten herum-schlagen müssen. Die Muder haben sich selbst an diesen herrlichen Mann herangewagt und haben ihm das Leben verbittert. Aus der Szene in Baynards-Schloß hört man den Haß des Dichters gegen seine frommen Peiniger heraus. Richard, obwohl er längst entschlossen ist, sich die Krone aufzusetzen, läßt sich doch erst von den Bürgern Londons darum bitten. Lord Mayor und Aldermänner kommen nach Baynards-Schloß und finden den Prinzen in Andachtsübungen versunken. Die Krone? Was ist die Krone einem Manne, der im Begriffe ist, für sein Seelenheil zu beten? „Wenn fromme, andächt'ge Männer einmal sind beim Rosenkranz, so zieht man schwer sie ab: So süß ist brünstige Beschaulichkeit.“ Es kostet Mühe, Richard zu bewegen, daß er überhaupt sich zeigt. End-

lich erscheint er zwischen zwei Bischöfen, „zwei Tugendpfeilern für ein christlich' Haupt“, und hält in der Hand ein Gebetbuch, „die wahre Zier, woran man Fromme kennt.“ Das ist bereits der Tartuffe, ein Jahrhundert vor Molière. Nur hat Shakespeare die fromme Heuchelei der einen und die fromme Einfalt der anderen noch blutiger verhöhnt, weil er einen zehnfach verruchten Mörder zeigt, der bloß ein Gebetbuch zur Hand zu nehmen braucht, um für einen gottgefälligen Mann gehalten zu werden.

Die große Szene der Geister-Erscheinungen macht keinen rechten Eindruck. Es sind gar zu viele Geister auf einmal. Der Spuk ist kompliziert; und auch das Schauerliche wirkt nur, wenn es einfach ist. Die Schrecknisse stumpfen sich ab, wenn sie gehäuft werden. Überdies: Gespenster, die in Gesellschaft auftreten, sind keine rechten Gespenster. Sie tun damit ein Bedürfnis nach Geselligkeit kund, das ihrem unheimlichen Wesen widerspricht. Jedes Gespenst, das etwas auf sich hält, spukt einzeln. Endlich reden die Geister in „Richard III.“ zu viel. Wie soll man sich vor Gespenstern fürchten, die über englische Politik sprechen?

---