

Werk

Titel: Zum Sommernachtstraum

Autor: Kurz, Hermann

Ort: Berlin

Jahr: 1869

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0004|log17

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

II. Zum Sommernachtstraum.

Ueber die Abfassungszeit des Sommernachtstraumes gehen die Meinungen immer noch aus einander. Die vorherrschende ist die, dass das Stück in das Missjahr 1594 gesetzt werden müsse, weil Titania's Schilderung der übeln Folgen, die, wie sie sagt, ihr Zwist mit Oberon für die Witterung und den Lauf der Jahreszeiten gehabt habe, in wesentlichen Punkten mit den Erscheinungen jenes Jahres zusammentrifft. Allein hiemit wäre höchstens bewiesen, dass die betreffende Stelle durch das Jahr 1594 veranlasst entstanden ist, nicht aber, ob gleichzeitig mit dem Stück oder ob erst nachträglich in dasselbe eingeschaltet. Man sollte übrigens glauben, eine Landescalamität, wie die gemeinte, sei in der Anschauung jener Zeit mehr ein Gegenstand für die Kanzel als für die Bühne gewesen; und für die komische Bühne dürfte sie in der Anschauung aller Zeiten ungeeignet sein. Man will im Theater vergessen, was die Gegenwart Drückendes hat: wer uns ohne alle Noth und ohne allen Ernst mitten im leichten luftigen Spiel daran erinnert, dass unsere Felder überschwemmt, unsere Saaten vernichtet, Krankheiten unter Menschen und Thieren eingerissen sind, der darf sicher sein, uns nicht so bald wieder in seine Bude zu locken. Es ist daher viel wahrscheinlicher, dass die Rede Titania's in einem Normaljahre, wo sie nur etwa Erinnerungen an längst überstandene Leiden wecken konnte, auf die Bretter kam. Solcher Erinnerungen aber boten auch schon vor 1594, falls das Gedächtniss eines mehr als Zwanzigjährigen nicht ausreichte, die Chroniken eine volle Auswahl zu dramatischem Gebrauche dar; und wenn der Dichter eben einmal ein recht schlimmes Jahr schildern wollte, so lag ihm die Verkehrung der Jahreszeiten, die das Jahr 1594 mit manchem andern Missjahre vor- und nachher gemein gehabt hat, jederzeit sehr nahe.

Indessen ohne Weiteres gesetzt, die Stelle sei zu irgend einer Zeit zwischen 1594 und 1598 (dem Jahr des Meres) in das Stück gekommen, so findet sich daneben in dem Stücke eine andere Stelle, die entschieden aus einem früheren Jahre stammt. Auch diese ist — seit Warton — wiederholt zur Sprache, aber nicht in ihrem ganzen Gewichte zur Geltung gebracht worden.

Auf dem Programm des athenischen *Master of the Revels*, aus welchem Herzog Theseus zuletzt die tragische Posse von Zettel und Compagnie auswählt, steht unter andern Productionen:

*The thrice three Muses, mourning for the death
Of Learning, late deceased in beggary.*

Diese Anspielung kann sich, wie sofort stärker als bisher erhellen wird, nur auf Edmund Spenser's *Tears of the Muses* beziehen, ein Gedicht, das in einem Sammelbändchen, *Complaints*, zu Anfang des Jahres 1591 ausgegeben worden ist. Es ist eine Klage über die Verachtung, in welche die Gelehrsamkeit gekommen sei, vorgetragen von den neun Musen, die der Reihe nach jede in wohlgezählten zehn Strophen ihr Herz ausschütten, nur dass es der Euterpe ausnahmsweise bis zu elfen überläuft, ohne dass wir doch mehr von ihr erfahren als von den andern. Bewundernswerth ist nämlich an der Threnodie bloss dieses, dass man mit so vielen Worten nichts sagen kann. Doch gibt es auch hierin wieder eine kleine Ausnahme, und das ist Thalia, die akademische Muse der Komödie, die sich von der Volksmuse gänzlich überflügelt sieht. Sie hat mehr Stoff als alle ihre Schwestern mit einander. „*Ugly Barbarism and brutish Ignorance the fair scene with rudeness foul disguise, all places they with folly have possess'd and with vain toys the vulgar entertain, rolling in rhymes of shameless ribaudry without regard or due decorum kept, each idle Wit at will presumes to make and doth the Learned's task upon him take*“ etc. etc. Man könnte den Abschnitt überschreiben: „Das altenglische Theater, mit den Augen eines Zeitgenossen gesehen.“

Die Entstehungszeit dieses Gedichtes wird wegen einer darin befindlichen Stelle meist irrtümlich angesetzt. Es ist nämlich im Zusammenhang mit der Klage, dass die höhere Bildung und der feinere Witz („*sweet wits*“) von der komischen Bühne verschwunden sei, die Rede von „*our pleasant Willy, the man whom Nature self had made to mock herself*“ (beiläufig ein Modeausdruck, den, gleich dem andern Modewort „*last not least in love*“, beide Musen, die bürgerliche wie die vornehme, mit einander wetteifernd abgedroschen und todtgehetzt haben); und von diesem Menander der englischen Bühne, wie man ihn nach der weiteren Schilderung etwa nennen müsste, wird gesagt, er sei ihr neuerdings abgestorben und habe sich in eine müssige Zelle zurückgezogen, „*scorning the boldness of such base-born men*.“

Die ältere naive Kritik hat diesen Willy frischweg auf niemand Anderes gedeutet als auf Mr. William Himself; aber diese Deutung ist jetzt weislich aufgegeben. Da jedoch eben in Folge dessen die Erscheinungszeit des Gedichtes, 1591, für Shakespeare bedenk-

lich wird, so empfahl sich die Entdeckung, dass der schon 1586 vor Zütphen gefallene Sir Philip Sidney bei einem der Arkadier, die seinen Tod besungen haben, Willy heisst. Sir Philip hat auch in der That seiner Zeit einige Masken geschrieben, und blieb einmal, 1580, eine Zeitlang vom Hofe weg: Gründe genug, so schien es, die Stelle auf ihn zu beziehen und das Gedicht in das Jahr 1580 zu setzen. Aber man hat dabei Mehreres übersehen. Einmal ist jener Arkadier nicht Spenser, sondern ein Anderer, und in Spenser's Schäferlatein heisst Sir Philip nicht Willy, sondern (mit seinem selbstgeschaffenen Namen) Astrophel.¹⁾ Folglich gilt Spenser's Willy einem andern Namen. Auch kann die Stelle schon deshalb nicht auf Sidney gehen, weil dieser mit seinen paar Masken keinen Anspruch hat, als eigentlicher Komödiendichter bezeichnet zu werden, „von dessen Feder reiche Honig- und Nektarströme flossen, mit welchem alle Lust und Heiterkeit von der Bühne verschwunden ist.“ Somit wird die Deutung des Namens auf John Lilly²⁾ — die schon Malone (II, 178 sqq.) auf's schlagendste und für immer, sollte man meinen, begründet hat — unbestritten das Feld behaupten. Lilly ist der eigentliche *Poeta laureatus* der akademischen Komödie, der in den achtziger Jahren mit seinen Concetti die Hofbühne beherrscht hat, und über dessen Bedeutung nicht das jetzige, sondern das damalige Urtheil befragt werden muss. Eine ausreichende Antwort gibt Meres, der ja in Beziehung auf Shakespeare als Orakel gilt; eine noch zweifellosere Ben Jonson, der in den Versen vor der Folio von Shakespeare rühmt, dass er Lilly, Kyd und Marlow überstrahlt habe. Dann hat man auch ausser Acht gelassen, dass das Gedicht keinen vergangenen Zustand, keine vormalige Stimmung schildert, sondern einen unveränderlichen Gedanken ausdrückt, denselben Gedanken, der die achtziger Jahre hindurch von der akademischen Schule, von Sidney, Lilly selbst u. A., beständig gegen das Volkstheater ausgesprochen worden ist. Seine von keinem mildernden Zusatz begleitete Aufnahme in die Sammlung von 1591³⁾ beweist, dass der Dichter zu dieser Zeit nicht

¹⁾ Und dann wieder heisst er bei ihm, nicht in schäferlicher, sondern in rein heroisch-ritterlicher Benennung, Philisides. Auf beiden Seiten ist also kein Platz für Willy.

²⁾ Die „*idle cell*“ scheint geradezu eine Anspielung auf den Schluss seines Romans *Euphnes* zu sein, auf dessen „*melancholy cell*“ auch Greene im *Menaphon* und *Lodge* in der *Rosalinde* anspielen.

³⁾ Sie ist scheinbar von seinem Verleger Ponsonby, in Wahrheit aber von ihm selbst veranstaltet. Man hört dies aus der Vorrede des Verlegers

Ursache fand, den Gedanken zu ändern, dass er durch den Druck der Musenklage, wenn sie auch, wie leicht möglich, schon einige Jahre alt war und dann gewiss handschriftlich cursirt hatte, vor aller Welt sein standhaftes Verwerfungsurtheil über die in seinen Augen sich gleichgebliebene Bühne des Tages fällen wollte.

Diese Bühne aber war die Bühne der Greene, Marlowe und — Shakespeare. Die beiden Ersteren konnten freilich „*the Learned task*“ füglich auf sich nehmen, denn sie waren graduirt und thaten sich etwas darauf zu Gute; konnten sich eben darum auch anstellen, als ginge der Ausfall nicht auf sie: ¹⁾ aber im Sinne Spenser's hätten sie eben vielmehr, als Dramatiker wenigstens, von sich reden müssen wie etwa der Zauberer Cipriano:

*Mis studios di al olvido,
Como al vulgo mi opinion.*

Und der junge Dritte vollends gar ein Unstudirter, der, während sie lustig daran waren, ihre Gegner zu begraben, bereits angefangen hatte, ihnen das Gleiche zu thun! Noch ein Jahr, und wir hören ihm von einem dieser seiner nächsten Vorgänger mit widerwilligem Zugeständniss vorwerfen, dass er sich für den ausschliesslichen Herrn und Meister der Bühne halte, weil er denn auch freilich in der That ein in allen Sätteln gerechtes Factotum derselben sei („*and being an absolute Johannes fac-totum, is in his own conceit the only Shake-scene in a country*“). Dieser Ausdruck — trotz des beabsichtigten knechtischen Beigeschmacks im Munde des Pamphletisten — weist auf eine erhebliche Anzahl dramatischer Leistungen hin; ja, wenn man ihn genau ansieht, so steckt ja wahrhaftig fast ein halbes Repertoire dahinter. Dass ein guter Theil dieses Grundstocks schon im vergangenen Jahre und auch in diesem wieder schon zum Theil von früher her vorhanden war, liegt in der Natur der Sache: und so kann es keinen Zweifel leiden, dass Shakespeare in dem akademischen Lamento von 1591 mitbesungen ist. Freilich nicht nach dem Herzen der optimistischen Kritik: aber wie hat

heraus, der es übrigens auch nicht hätte wagen dürfen, hinter dem Rücken des patronisirten Dichters vorzugehen, zumal Spenser damals in London anwesend war. In der gleichen Sammlung befinden sich übrigens die *Ruines of Time*, wo es in dem Nachruf an Sir Francis Walsingham heisst:

Since whose decease Learning lies unregarded.

Walsingham aber war erst am 6. April 1590 gestorben.

¹⁾ Aber die Pfeile, die Greene auf Spenser's Freund Harvey abschoss, waren für Jenen doch eben keine Liebkosungen.

man auch jemals glauben können, er, mit seinen Clownsspässen und mit all den sonstigen Irregularitäten, über die ja eben Spenser's Thalia verzweifeln will, er sei dem grossen Akademiker *pleasant* erschienen! Eng und friedlich bei einander wohnen die Gedanken der Nachwelt über Dinge, die sich einst hart im Raume ihrer Gegenwart stiessen: die Nachwelt kann es schwer begreifen, dass Klopstock auf Goethe herabgesehen, dass Herder Wallenstein's Lager „gemein“ gefunden hat.

Indessen Shakespeare bezeugt ja selbst, dass diese Erklärung richtig ist: denn er hat den hingeworfenen Handschuh aufgenommen. Es bedarf nur lebendiger Anschauung, um hierüber klar zu sein. Man denke sich (ohne jede weitere Vergleichung) einen hochberühmten und mehr oder minder hochgestellten Dichter unseres Jahrhunderts, der über einen ihm missliebigen Nachwuchs sein *Quos ego* ergehen lässt, und dieser Thatsache gegenüber bei einem Mitgliede der gemaassregelten jüngeren Schule eine Stelle, die, wenn auch noch so entfernt und schüchtern, einen Anklang an jenes Machtwort enthält: Niemand wird die Anspielung einen Augenblick verkennen. Die „*thrice three Muses*“ aber, wenn man sie unter dem rechten Gesichtspunkte betrachtet, spielen gar nicht entfernt und schüchtern, sondern ganz direct und herzhaft auf die *Tears of the Muses* an. Und es ist sehr charakteristisch, wie der junge Dichter (zehn oder elf Jahre liegen zwischen ihnen) dem Angreifer steht: er hebt den Handschuh auf und legt ihn gelassen bei Seite.

*That is some satire, keen and critical,
Not sorting with a nuptial ceremony,*

sagt Theseus über diese Nummer des Programms. Der Empfang der „*some satire*“ wird bescheinigt, mit dem Bedeuten, sie habe nicht weh gethan; völliges Schweigen hätte missdeutet werden können. Eine Erwiderung voll feinen Tactes: sie gilt einem Manne, dessen Stellung bei Hofe (wenn er sich auch nicht sehr satt daran essen konnte) respectirt werden musste, und einem Dichter, gegen dessen hohe Begabung (wenn auch an einen unglücklichen Gegenstand verschwendet) Shakespeare's umfassender Genius gewiss nicht blind gewesen ist. Doch wird dabei eine starke, obgleich durch jene herausfordernden Schmähungen entschuldigte Bosheit kund, indem der Parodist sich anstellt, als ob er in seiner Vorlage gelesen hätte, dass die Gelahrheit im „Bettelstande“ verkommen sei: hiezu bot Spenser's Wortlaut (falls der aufmerksamste Leser vor Schlummerpausen für ihn stehen kann) keinen, allerdings aber die

ganze Haltung des Gedichtes und das neunmal wiederholte Jammergeheul seiner Musen reichlichen Anlass.¹⁾ Nach dem jedoch, was

¹⁾ Hier mag der Ort sein, ein paar abweichende englische Auslegungen unserer Stelle zu prüfen, die bis jetzt wohl nur darum nicht scharf genug auf's Korn genommen worden sind, weil kein Grund vorhanden schien, sie anders als bloss nebenher zu berühren. Sie werden nämlich bloss wegen der Zeitbestimmung in Betracht gezogen und dann wieder, eine, weil gleichgültig für die Zeitbestimmung, eine andere als sonst unannehmbar, bei Seite gelegt. Die eine sieht nämlich in der Stelle eine Anspielung auf Spenser's im Jahr 1599 erfolgten Tod; und da der Sommernachtstraum auf der Meres'schen Liste von 1598 steht, so wäre die Stelle eben ein nachträgliches Einschleusen. Allein hiebei dürfen wir uns nicht beruhigen. Die Stelle wäre nämlich nichts weniger als ein harmloser Nachruf: denn sie ist, wenn man die Worte einfach an und für sich selbst betrachtet, unverkennbar auf's allermindeste sehr ironisch zugespitzt; würde also, wenn sie dem Tode des grossen Sangesgenossen gälte, der im tiefsten Unglück gestorben ist, auf Seiten unseres Dichters eine Gesinnung verrathen, die ihm freilich entfernt Niemand zutraut, von der man ihn aber eben diesfalls nicht freisprechen könnte. An der gleichen moralischen Unmöglichkeit scheidet die andere Deutung der Stelle, die auf den Tod Robert Greene's. Den Indianertanz, welchen Harvey über diesem Grabe aufführte, sollte Shakespeare, wenn auch nicht mit so wildem Cannibalismus, nachgeahmt haben? So wenig, dass allein schon an dieser Klippe noch eine dritte, ebenfalls von der englischen Kritik versuchte Annahme scheidet, die in der, eine offenbare Abfertigung enthaltenden Stelle nichts weiter als den Gemeinplatz, dass die Wissenschaft nach Brod gehe, ohne Anspielung auf eine bestimmte Persönlichkeit erblicken will. Von Greene's Tode an, der, wie auch das Urtheil über den Charakter und die Bedeutung des Mannes lauten mag, allgemeines Aufsehen gemacht hatte (noch 1594 erschienen vierzehn Sonette unter dem Titel „*Greene's Funerals*“), und zumal durch die Katzbalgerei zwischen Nash und Harvey immer wieder frisch in Erinnerung gebracht wurde, bis zu dem Censurschlage, der diesem Kampf ein Ende machte, also von 1592 bis 1599 (wo dann die Deutung auf Spenser eingetreten wäre), kann Shakespeare die Stelle nicht geschrieben haben. Aus Greene's Nachlass und unter seinem Namen war (gleichviel ob echt oder unecht, aber ohne allen Zweifel echt) jener Ausfall auf Shakespeare veröffentlicht worden, der auch eine minder ironische Anspielung auf die im Bettelstand verstorbene Gelehrsamkeit unabwendbar, nicht bloss in den Augen aller Befangenen, sondern auch vieler Unbefangenen, zu einem Akt der Rache gestempelt haben würde: wonach also nur die Folgerung übrig bliebe, dass Shakespeare wahrscheinlich in hohem Grade unedel, sicherlich aber noch in weit höherem Grade unklug gewesen sei. Wir gewinnen auf diesem Wege nicht bloss die Beseitigung von Interpretationen, die dem Dichter nachtheilig wären, sondern obendrein noch eine negative Zeitbestimmung, die der ermittelten positiven bestätigend entgegenkommt. Die Stelle ist vor dem 3. September 1592, dem Todestage Greene's, geschrieben, an welchem Spenser's Musenzähren etwa anderthalb Jahre alt waren: folglich ist sie unter allen Umständen geschrieben zu einer

hier geschehen, wird man nicht so leicht mehr glauben können, dass in Spenser's *Colin Clout's come home again* unter dem Namen des Schöpfers Aetion Shakespeare gefeiert sei. Wohl hat dieser vielleicht unter der Zeit den Altmeister bis zu einem gewissen Grade durch seine erzählenden Gedichte versöhnt, die auf die akademischen Kreise von damals gewirkt haben mögen, wie ungefähr eine gelungene Doctordissertation auf die gelehrten Kreise von heute. Allein die Gefeierten, deren Namen wir in jenem Gedicht entziffern können, sind lauter *rite promoti*; daher dürfte unter den nicht mit Sicherheit Ermittelten schwerlich ein sogenannter Illiteratus („base-born“) sein.¹⁾ Shakespeare's dagegen würdig wäre das Sonett im *Passionate Pilgrim*, worin neben dem Musiker Dowland der Dichter Spenser verherrlicht wird; aber die Urheberschaft dieses zum Theil sehr schönen Gedichtes steht in Frage.²⁾

Zeit, wo diese eine literarische Novität waren, und nothfolglich müssen die „*thrice three Muses*“ eine Anspielung auf die *Tears of the Muses* sein.

¹⁾ Schon der Umstand, dass aus jenem Dichterkreise, wenn man Shakespeare mit einrechnen will, Drayton höchst auffallend ausgelassen wäre, führt zu der Frage hin, ob man nicht vielmehr umgekehrt diesen an Shakespeare's Stelle zu setzen habe. Und sein Name steht hiemit im Einklang: aus Drayton einen Aetion herauszuklauben, ist arkadisch vollkommen correct. Dass das „*like himself heroically sound*“ nicht nothwendig auf den Namen gehen müsse, hat Delius gezeigt: es passt übrigens ungezwungen, wenn auch nicht auf den Namen Drayton, so doch auf den Namen Aetion; denn dieser klingt ja in der That heroisch.

²⁾ Es war schon ein Jahr vor der ersten Auflage des vom Verleger betrügerisch zusammengestoppelten *Passionate Pilgrim* in einer Sammlung von Barnfield erschienen, weshalb es längst als Eigenthum des letzteren gilt. Neuerdings aber wird geltend gemacht, Barnfield habe 1605 eine zweite Auflage jener Sammlung veranstaltet und aus derselben „*all the pieces given to Shakespeare in „The Passionate Pilgrim“ of 1599*“, darunter auch das betreffende Sonett „*carefully*“ weggelassen, so dass „*our great dramatist was in 1605 left in undisputed possession of the doubtful poems.*“ (*Spenser ed. by J. P. Collier, 1862, Vol. I, p. CVIII, n. i.*) Hiedurch wird die Frage nach der Urheberschaft des Sonetts erneuert, aber entschieden ist sie damit noch nicht. Ein Zweifel erhebt sich aus dem Gedichte selbst. Es heisst darin:

*Spenser . . . , whose deep conceit is such,
As passing all conceit needs no defence.*

Können diese Worte von Shakespeare sein? In seinem Munde würden sie ja beinahe scherzhaft klingen. Dazu findet sich gerade der Ausdruck „*deep conceit*“ in Anwendung auf Spenser auch in einem unbestrittenen Gedichte Barnfield's (ebd. p. CIX):

*Live, Spenser, ever in thy Fairy Queen,
Whose like (for deep conceit) was never seen.*

Mit der Erklärung der Anspielung auf die Musenthränen ist nun auch zugleich die Zeit gegeben, aus welcher diese Stelle herführen muss. Es versteht sich nämlich von selbst, dass man einen Handschuh, wie den von Spenser hingeworfenen, wenn man sich nicht lächerlich machen will, entweder für immer liegen lässt, oder unverzüglich aufhebt. Shakespeare aber war nicht der Mann, sich lächerlich zu machen: folglich ist die Stelle im Laufe des Jahres 1591 geschrieben, in dessen Beginn die *Tears of the Muses* erschienen waren, und zwar als Echo, somit möglichst bald. Später mag sie wieder weggelassen worden sein, was auch ohne alle Beeinträchtigung des Zusammenhanges thunlich war: denn sie würde sich vielleicht nicht ganz gut mit der allmählichen Ausgleichung zwischen den beiden Richtungen vertragen haben, die, vorzüglich durch Shakespeare's erzählende Gedichte und den wachsenden Gehalt seiner Dramen, während der neunziger Jahre erfolgt sein muss; einer Ausgleichung, der in dem Büchlein von Meres ein etwas confuses Denkmal gesetzt sein dürfte.

Mit dem Beweise jedoch, dass die so leicht und lose eingefügte, ja in einer ziemlich stark abstechenden Umgebung angebrachte Stelle aus dem Jahre 1591 stammt, ist für das Stück selbst, worin sie sich befindet, nur so viel bewiesen, dass es nicht jünger als 1591 sein kann. Zwar würde es an sich vortrefflich zu diesem Jahre stimmen. Wie oft schon ist die Altersverwandtschaft zwischen dem Sommernachtstraume und Romeo-Julia hervorgehoben worden! Beide Stücke, das seichtere Fahrwasser der Veroneser und der Irrungen weit hinter sich lassend, lenken mit vollen Segeln in den Tiefgang des immer mächtiger daherrauschenden Stromes ein: und doch, wie sehr kann man, im schönsten Sinne des Wortes, von ihnen sagen: „sie duften Jugend!“ Bei der grossen Aehnlichkeit des Gehalts ist es nur die grosse Ungleichheit des Stoffes und Inhalts, die, weil sie verschiedene Behandlung vorschrieb, es schwer macht, aus inneren Gründen zu entscheiden, welches von beiden das ältere, welches das jüngere sei. Allein sie gleichen zwei Geschwistern, die durch ihre Erscheinung zu dem Auspruche berechtigten, sie seien, wo nicht Zwillinge, doch höchstens etwa im Abstand eines Jahres geboren. Romeo und Julie aber weist mit der Anspielung auf das Erdbeben von 1580 einen unumstösslichen Geburtsschein, datirt 1591, auf. ¹⁾)

¹⁾ „'Tis since the earthquake now eleven years.“ Jenes Erdbeben, das Shakespeare als 16jähriger Jüngling mit erlebt hatte, war dem Gedächtniss

Nun hat es aber, wenn man den Sommernachtstraum in das Jahr 1591 setzen will, ein ganz eigenthümliches Bedenken. Ein

seiner Zeitgenossen tief eingeprägt. Die Stelle kann also, wenn sie nicht rein widersinnig und aberwitzig sein soll, keinen andern Sinn haben als den, dass der Dichter durch den Mund der Amme bei dem Publikum die Erinnerung daran erwecken und diesem (wegen Länge der Zeit) ein behagliches Gruseln bereiten wollte. Denn die Amme, deren Rechenkunst in Frage gestellt wird, ist ja keine wirkliche Person, sondern ein Geschöpf des Dichters. Aber eben darum durfte er sie in dem Hauptpunkte ihrer Zeitangabe, in der Bezeichnung des Jahres, nicht strudeln lassen, wenn er sie auch sonst Kraut und Rüben durch einander schwatzen lässt. Einen so groben Zeitfehler würde das Publikum nicht wie etwaige Nebenfehler auf ihre, sondern auf die Rechnung des ungeschickten Dichters gesetzt haben. Und mit Recht: auch heute noch dürfte dem geübtesten Publikum Keiner so überfein kommen; selbst wenn man merkte, dass die falsche Zahl ein Kunstgriff sein sollte, so würde der verfehlete Calcul nur um so stärker ausgezischt werden. Uebrigens ist zu bemerken, dass die Amme vielleicht auch in der Angabe von Julia's Alter keinen eigentlichen Rechnungsfehler macht. Die Kinder wurden früher viel länger gestillt als jetzt, und die Entwöhnung im dritten Jahre ist daher nicht auffallend. Sodann sagt die Amme nicht, Julia habe so eben erst gehen gelernt, um hiermit statistisch genau das einjährige Kind zu bezeichnen: sondern an ihrer treuherzigen Erinnerung gehen die alten Bilder rasch vorbei, was im Original fast noch etwas deutlicher durchschimmert als in der Uebersetzung:

*For then she would stand alone; nay, by the rood,
She would have run and waddled all about etc.;*

und sie sieht wieder, wie das Kind allein stehen lernt, dann wie es läuft und schon flink herum watschelt, auch sich die Stirne an den Boden schlägt. Die letzteren Züge aber passen besser auf ein bald dreijähriges Kind, das unternehmend und nicht so sorgfältig gehütet ist, wie ein einjähriges; und die Frage und Antwort vollends, die nun folgen, stehen dem einjährigen Kinde spärlich an, das zum Antworten zu stutzig wäre oder in dessen Munde die Antwort jedenfalls wenig Humor hätte: um so besser aber dem dreijährigen, bei welchem eben die Mischung von intelligentem Bewusstsein und unschuldiger Einfalt oft so drollig sein kann. Indessen, wenn dies auch bestritten werden sollte, jedenfalls bleiben die elf Jahre zwischen dem Erdbeben und der ersten Aufführung des Stückes unverrückbar fest. Tyrwhitt, der zuerst diese Beziehung erkannte, hat die sicherlich gleich begründete Bemerkung hinzugefügt, dass die weitere Angabe, es sei noch in die vierzehn Tage bis Petri Kettenfeier (Schlegel übersetzt Johannis), die Zeit dieser Aufführung bis auf den ungefähren Tag hinaus bezeichne. Hier aber hat sich der Dichter den Spass gemacht, das Gedächtniss der Amme, das schon vorher etwas schwankend geworden war, nunmehr vollends ganz in Verwirrung gerathen zu lassen: denn das Erdbeben hatte am 6. April stattgefunden, und sie verlegt es auf den 1. August. Diese Angabe rührt nun freilich zunächst

Jahr zuvor, ungefähr im Frühjahr 1590, ¹⁾ waren die drei ersten Bücher von Spenser's Feenkönigin erschienen, unter deren allegorischer Person die Königin Elisabeth verstanden ist. Und zwar nicht bloss stillschweigend. In dem beigedruckten Begleitschreiben an Sir Walter Raleigh, worin er den Plan seines Gedichtes auseinandersetzt, sagt der Dichter ausdrücklich: „*In that Faery Queene I meane glory in my generall intention, but in my particular I conceive the most excellent and glorious person of our souveraine the Queene and her kingdome in Faery land.*“ Konnte also 1591 nach dieser öffentlichen und nachgerade allgemein bekannten Erklärung

von der Bezugnahme auf das Datum der (ersten) Aufführung her; aber was konnte den Dichter nöthigen, dieses Datum überhaupt zu berühren? Offenbar durfte er darauf rechnen, dass das Publikum, das den Tag des Erdbebens theils genau, theils wenigstens beiläufig im Gedächtniss hatte, bei der falschen Angabe seine Absicht errieth und den Spass verstand. Hiezu diente ihm eben der Name des bevorstehenden Feiertages, an welchem die Amme ihr Lämmchen Julia entwöhnt haben will: denn *Lammas-tide*, *Lammas-eve*, ein altes angelsächsisches Erntefest (*Hlafmæsse*), war mit verdunkeltem Namen und geändertem Brauch zum „Lämmertag“ geworden, an welchem man (nicht bloss in Schottland, sondern, wie aus einer Vergleichung von Johnson's *Dictionary* mit Skinner's *Etymologicon* und dem *Promptorium parvulorum* des Galfridus, sowie mit Nork's Festkalender S. 505 zuversichtlich geschlossen werden darf, auch in England) die Lämmer entwöhnte; das alte Schaf hat sich also diesen Tag als allgemeinen Entwöhnungstag für all sündhaft Vieh und Menschenkind in den Kopf gesetzt. Dem gröberen Verständniss aber half noch etwas Anderes nach: der Lammastag nämlich, über welchen die Amme strauchelt, hat neben Kettenfeier und Lämmerweihe noch eine weitere Bedeutung, die man sonst durch „Griechische Kalenden“, „Pfungsten auf dem Eis“ u. dgl. ausdrückt; er hiess also für das Publikum, das ihn als Tag des Erdbebens hinnehmen sollte, just in dieser Eigenschaft „*of all the days of the year*“ der Nimmertag. Somit war ausreichend dafür gesorgt, dass dasselbe den Dichter und sein Geschöpf von einander unterschied, indem es jenem die richtige Angabe des Jahres, die ergötzliche Confusion im Tagesdatum aber der Amme gutschrieb.

¹⁾ Die Vormerkung des Buches in den Buchhändlerregistern datirt vom 1. December 1589, das erläuternde Begleitschreiben Spenser's an Raleigh vom 23. Januar 1590. Hieraus wird, jedoch ohne näheren Anhaltspunkt, geschlossen, dass das Buch vor dem 25. März 1590 (mit welchem das alte Jahr endete) in der Presse vollendet gewesen sei. Das Titelblatt hat die Jahrzahl 1590, das ist alles, was wir wissen. Allerdings bedarf es einer gewissen Zeit, bis ein erschienenes Werk so vollständig in die Oeffentlichkeit gedrungen ist, dass eine Anspielung auf dasselbe in einem später erschienenen Werke eines Andern sich vor Freund und Feind umsonst zu verleugnen suchen würde: allein hiefür ist bei einem Dichter von Spenser's damaliger Geltung und bei einem Werke wie die Feenkönigin die Frist eines Jahres genug.

Spenser's, die in den höheren Kreisen doch fast einem Verfassungssatze gleich gegolten haben muss, konnte Shakespeare da noch seine Feenkönigin, wenn auch unter dem Namen Titania und als Gemahlin Oberon's, sich in einen Eselskopf verlieben lassen? Eine nicht aufzuwerfende Frage! Mindestens ein halbes Jahrzehnt lang, sollte man meinen, bis der brennende Verdacht einer absichtlichen Anspielung abgekühlt war, konnte er es nicht. (Dass das Jahr 1596 mit den nächsten drei Büchern der *Fairy Queen* ein erneuertes Hinderniss gebracht hätte, bleibt hier ausser Betracht: das äusserste Datum abwärts ist ja für den Sommernachtstraum nachgewiesen.) Wenn aber der Sommernachtstraum noch vor der Feenkönigin, oder doch vor dem eigentlichen obligatorischen Bekanntwerden derselben, das Licht erblickt hatte, so fiel, bei Elisabeth wenigstens, der Verdacht der Absicht weg, und das Stück konnte, wie auch in der That der Fall gewesen ist, sich ungestört seines Daseins erfreuen. Ob übrigens in diesem Falle auch Spenser das Zusammentreffen für rein zufällig und harmlos angesehen haben wird, dies ist eine andere Frage: denn dass er an der Feenkönigin arbeitete, war, allerdings zunächst unter seinen Freunden, schon seit der Zeit des Erdbebens lautbar, mag jedoch leicht nach und nach ein öffentliches Geheimniss geworden sein. Dann aber war, wenn der Sommernachtstraum auch in noch so unanfechtbarer Zeit auf die Bretter kam, für Spenser denn doch einiger Grund zur Vermuthung einer Absichtlichkeit vorhanden. Ob diese Vermuthung richtig, ob der prächtige Einfall mit Zettel's Translation bereits ein Werk stiller zuvorkommender Rache für akademische Ueberhebung war, wer vermag das zu beurtheilen? aber wer will es auch dem älteren Dichter allzu sehr verargen, wenn er, selbst unerwiesenermaassen, den Einfall als eine „*ribaudry without regard or due decorum*“ in engerem Sinne nahm?

Indem wir nun hiemit zu der Annahme gedrängt werden, dass der Sommernachtstraum bereits in das Frühjahr 1590 fällt, treffen wir, was die Zeit anbelangt, von selbst und auf rein thatsächlichem Boden fussend mit der von Karl Elze im vorigen Jahrgang dieses Jahrbuches so scharfsinnig entwickelten Essexhypothese zusammen. Diese Hypothese, wonach der Sommernachtstraum zur Aufführung bei der um eben jene Zeit stattgefundenen heimlichen Hochzeit des Grafen Essex gedichtet worden, scheint bis jetzt nicht mit Erfolg angefochten zu sein. Der Einwand, dass die Heimlichkeit der Vermählung eine solche Feier nicht geduldet haben würde, bedarf näherer Begründung, und in Ermangelung

einer solchen ist er von Elze schon im voraus widerlegt: die Hochzeit brauchte ja vielleicht nur so weit geheim zu sein, um von der Königin nicht gestört werden zu können. Ein anderer Einwand, nämlich dass es eine mehr als menschliche Kühnheit gewesen wäre, die Geduld eines Brautpaars durch ein vollständiges Drama auf die Probe zu stellen, klingt zu individuell, um in dieser Allgemeinheit gelten zu können: sollte ein geistreiches Brautpaar, das eine solche Probe nicht übermenschlich findet, ganz undenkbar sein? Auch diesen Einwand hat der Urheber der Hypothese im voraus durch die Notiz aus den *Sidney Letters and mem. of St.* entkräftet, wonach 1598 bei einem Fest in Essexhouse zwei Schauspiele gegeben wurden, bei denen die Gesellschaft bis Morgens 1 Uhr sass: ein Ehepaar, das später zwei Schauspiele nach einander ertrug, sollte am Vermählungstage nicht auch eines ertragen haben? Sodann, die Theorie des regelrechten Baues einer Maske bei Seite gestellt, hat der Sommernachtstraum eben doch einmal eine unabweisbare Verwandtschaft mit der Maske, wie sie in kunstloserer und künstlicherer Zeit der Hauptsache nach stets gewesen ist; nur dass die Maske sich diesmal zum Lustspiel, aber zu einem wie Schaum zerfliessenden Lustspiel ausdehnt. Endlich, wenn schon im Allgemeinen die maskenhafte Haltung des Stückes den Gedanken an eine Gelegenheitsdichtung erweckt, so drängt sich am Schlusse, wo die Feen das Brautbett segnen und den Herrn des Hauses beglückwünschen, allerdings der Gedanke an ein Hochzeitsgedicht so gut wie zwingend auf. Ein Seitenstück zu dieser Scene ist die am Schlusse der Lustigen Weiber, wo die Feen dem *Owner* des Windsorschlusses huldigen, ein Seitenstück nicht in Betreff der Hochzeitfeier, aber in Betreff der persönlichen Huldigung: vergleicht man nun die beiden Stellen mit einander, so klingt die Begrüssung des Theseus noch beflissener und feierlicher als die des Königs Jacob. Sollte sich das nicht einigermassen schwerfällig ausnehmen, wenn hinter dem fingirten *Owner* des fingirten Palastes nicht ebenfalls ein wirklicher Gegenstand für Huldigungen verborgen war?

Gleichwohl hat die Hypothese Bedenken gegen sich, die vielleicht nicht alle bloss auf individuellen Eindrücken beruhen. Einmal, wenn die Deutung richtig ist, müssen Theseus und Hippolyta auf das Brautpaar selbst bezogen werden; worüber auch Elze keinen Zweifel hat. Nun werden aber Akt II, Sc. 1 dem Brautpaar Dinge nachgesagt, die in Bezug auf Essex Zweifel zu erregen geeignet sind, nicht weil sie etwa nicht passen, sondern weil sie gar

zu gut passen. Oberon weist dort Titania's Bemerkung, er komme wohl nur, um die Hochzeit seiner strotzenden, hochaufgeschürzten Amazone, seines Heldenliebchens, zu feiern, mit der Gegenbemerkung zurück:

*How canst thou thus, for shame, Titania,
Glance at my credit with Hippolyta,
Knowing I know thy love to Theseus?
Didst thou not lead him through the glimmering night
From Periguna, whom he ravished?
And make him with fair Aegle break his faith,
With Ariadne, and Antiopa?*

Titania erwidert darauf:

These are the forgeries of jealousy:

aber dass Theseus wirklich bei Plutarch diesen Ruhm hat, wusste jeder halbwegs Gebildete; und um zu wissen, dass Essex den gleichen Ruhm verdiente, dazu brauchte man keinen englischen Plutarch. Man konnte mit Fingern auf die Ladies deuten, die hinter den mythologischen Namen hervorgeschimmert haben würden. Nun fragt es sich: kann die Ungebundenheit der Elisabethinischen Zeit so weit gehend gedacht werden, dass vor einer festlichen Hochzeitversammlung, Angesichts der Braut, dem Bräutigam eine Don Juan's-Liste seiner früheren Liebschaften verlesen worden ist? Verneinen lässt sich die Frage freilich nicht unbedingt: allein im Falle der Bejahung wird doch immer ein Zweifel zurückbleiben.

Ein weiteres Bedenken. In dem an die Brautpaare gerichteten Glückwunsche sagt Oberon:

*And the blots of nature's hand
Shall not in their issue stand;
Never mole, hare-lip nor scar,
Nor mark prodigious, such as are
Despised in nativity,
Shall upon their children be.*

In Betracht, dass man den Teufel nicht an die Wand malen soll, würde sich unser Einer für einen solchen Hochzeitwunsch bedanken. Ja, so sehr die Schlussverse im Uebrigen nach einer wirklichen Hochzeitfeier aussehen, die Muttermäler und Hasenscharten machen doch die Sache, auch nur allgemein genommen, fast wieder etwas zweifelhaft.

Ferner, das Hochzeitgedicht auf Essex speciell bezogen, was fangen wir mit den beiden andern Paaren an, die mit dem Hauptpaare zusammen getraut werden? Diese gehören in den gleichen Rahmen, würden also denselben Anspruch auf historische Wirklichkeit haben wie Essex und seine Erkorene selbst. Immerhin möchten sie Diener oder Beamte des Grafen gewesen sein: aber eine dreifache Hochzeit, wenn auch auf einen Landsitz möglichst weit aus dem Bereiche der Königin verlegt, würde unter den obwaltenden Umständen doch wohl zu viel Weitläufigkeit und Geräusch verursacht haben. Und, nicht zu gedenken, dass eine dreifache Hochzeitfeier mit Schauspielbelustigung den Trotz gegen die Königin bis zum offenen Hohne treiben hiess; so müsste ein Fest dieser Art ein Aufsehen gemacht haben, von welchem in den vielen Hinterlassenschaften der an Aufzeichnungen so reichen Zeit nothwendig eine Spur verblieb. Aber eine solche giebt es nicht: wir wissen nicht einmal den Vermählungstag des gräflichen Paares.

Schliesslich, *last not least in love*, erhebt sich abermals Freund Zettel mit seinen langen Ohren, und bereitet noch eine besondere Schwierigkeit. Wiederholt nämlich kommt hier in Betracht, dass Spenser's Freunde und die höheren Kreise überhaupt schon vor 1590 um seine Feenkönigin gewusst haben. Nun kann man nicht genau bestimmen, wie weit zurück seine Beziehungen zu dem hochherzigen Brauskopfe reichen, der ihn unter nationalem Beifall neben Geoffrey Chaucer begraben liess. Als der Dichter 1579 in Leicesterhouse lebte, war Essex noch in Cambridge als zwölfjähriger Student: in dem Hochzeitgedichte Prothalamion feiert Spenser das Andenken seines Wohlthäters Leicester, dessen Verlust ihn freudlos gemacht habe, und geht dann auf den Stiefsohn im nunmehrigen Essexhouse über, den er als den Helden Englands preist, ohne eines gleichartigen persönlichen Verhältnisses zu erwähnen. Da er nun in den *Ruines of Time*, 1591, Leicester'n und seiner Verwandtschaft Altäre errichtete, bemerkenswertherweise aber für Essex und dessen Mutter keinen hatte, so wird es sehr wahrscheinlich, dass die beiden Männer einander vor 1595—96 ¹⁾

¹⁾ Die Elegie *Astrophel* war ohne Zweifel gleich nach Sidney's Tod geschrieben und wird wohl damals der Lady Sidney handschriftlich gewidmet worden sein. Gedruckt aber wurde sie erst im Anhang zum *Colin Clout*, der die Jahreszahl 1595 trägt, wo sich nun freilich die Dedication an die nunmehrige Gräfin Essex dem Inhalte des Gedichtes gegenüber wunderlich ausnimmt. Das Prothalamion ist von 1596. Spenser wird etwa Ende 1595 wieder in London gewesen sein, wo er sich das folgende Jahr aufhielt und gewiss

nicht näher getreten sind. Dazu kommt, dass Sir Walter Raleigh, „*the Shepherd of the Ocean*,“ als er 1589 in Kilcolman erschien, um Spenser für einige Zeit nach England zurückzuführen, bereits auf sehr schlechtem Fusse mit Essex stand, der ihn förmlich vom Hof vertrieben hatte („*My Lord of Essex hath chased Mr. Raleigh from the Court, and confined him into Ireland.*“ *Spenser ed. by Collier I, p. LX.*) Sir Walter fand zwar Mittel, sich der Königin wieder zu nähern, und er führte auch den Dichter bei Hofe ein. Es lässt sich aber leicht erachten, dass das nicht der sicherste Weg gewesen ist, den letzteren auch bei Essex in Gunst zu bringen.¹⁾ Auf der anderen Seite jedoch fällt in die Wage, dass Sir Philipp Sidney, der Freund und Gönner Spenser's, auch mit Essex über die blosse Verwandtschaft hinaus befreundet gewesen war, wie er ihm denn auf seinem Schmerzenslager sein bestes Schwert vermacht hatte, wenn auch nicht gleich im Testamente, so doch nachträglich im Codicill.²⁾ Und die Braut, die der Graf heimführte, war die Wittve jenes ritterlichen Schäfers; ja noch mehr, sie war die Tochter Walsingham's, dessen Wohlwollen Spenser in den *Ruins of Time* zu rühmen wusste. Ist da wohl anzunehmen, dass Essex einer nicht anders als bestellt aussehenden Verhöhnung der Feenkönigin zugenickt, dass Lady Frances sie geduldet haben würde? dass das bedrohte Paar vollends eine mögliche Beziehung auf die Gloriana der „*particular intention*“ selbst mit in den Kauf genommen haben würde? Man sollte glauben: nein.

So wäre denn hiemit die ganze Hypothese umgestossen? Aber

auch jenes verhängnisvolle, schwebgebüsst Memoire *View of the State of Ireland* überreichte, an dessen Schlusse er mit durchsichtiger Bezeichnung Essex als Lord-Lieutenant empfiehlt.

¹⁾ Dass in dem grossen Plunder von Widmungssonetten an die Würden-träger des Hofes in der ersten Ausgabe der Feenkönigin, 1590, auch Essex mitbedacht ist, wird nicht als erheblich angesehen werden dürfen, weder für ihn noch für den Dichter selbst. Ist ja doch dort einer mitberäuchert, auf den sich Spenser im Voraus schlechte Rechnung machen konnte, der karge und nachher so gehasste Burghley; der übrigens seine Herrin viel zu gut kannte, um von dem passiven Widerstande des Grossschatzmeisteramtes gegen Anweisungen für Poeten einige Gefahr besorgen zu müssen. Sämmtliche Sonette dort sind im äussersten Grade nichtssagend, und die Stellung des (wenn man so sagen darf) „*public*“ bread-essenden Shakespeare ist diesen nothgedrungenen Entäusserungen eines hohen Geistes gegenüber wahrhaft be-neidenswerth.

²⁾ „*Item I give to my beloved and most honoured Lord, the Earl of Essex, my best Sword.*“ *Sidney Letters etc.* Einl. p. 112.

dann wird die Verlegenheit noch grösser denn zuvor. Dann stehen wir vor einem Drama, das, wenn es über den Verdacht der Majestätsbeleidigung erhaben sein soll, kaum später als in das Frühjahr 1590 gesetzt werden darf (oder wollte man es etwa noch früher als 1590 ansetzen?), das, trotz aufsteigenden Zweifels, dem überwiegenden Anscheine nach zu einer Hochzeitfeier gedichtet ist, und nun auch wirklich der Zeit nach mit einer der berühmtesten Hochzeiten jener Tage zusammentrifft: kann die so schwer zu bezweifelnde Gleichzeitigkeit des Sommernachtstraumes und der Essex'schen Vermählung ein blosser Zufall genannt werden? Nicht leicht: und so wird denn jetzt für die Frage nur noch eine einzige Lösung möglich sein.

Unter den Umständen, unter welchen Essex jene Verbindung schloss, war ein förmliches Hochzeitfest nicht bloss deshalb nicht rätlich, weil in Folge der unumgänglichen Vorbereitungen, die doch nicht alle geheim gehalten werden konnten, das Einschreiten der Königin zu besorgen stand; sondern noch weit mehr darum, weil, auch ohne Verdreifachung der Hochzeit, ein solches Gebahren gegen Elisabeth herausfordernder gewesen wäre, als dass selbst ein Essex sich dessen so leicht unterfing: also spricht schon die blosser Wahrscheinlichkeit dafür, dass man den Bericht von der „geheimen“ Vermählung für buchstäblich zu nehmen habe. Eine geheime Vermählung aber braucht nicht immer, und zumal bei einem Geiste wie Essex braucht sie noch lange nicht eine „stille Hochzeit“ zu sein. Treffend sagt Elze: „Ein Mann von Essex' Stellung, den das Volk in Anbetracht seiner Abstammung als einen Prinzen anzusehen geneigt war, ja dem es theilweise wohl ein besseres Thronrecht zuschrieb als der Elisabeth selbst, der obenein Pracht und Glanz liebte, ein solcher Mann konnte unmöglich seine Hochzeit ohne Sang und Klang begehen.“ Nur folgt hieraus noch nicht, dass die Hochzeit öffentlich gewesen sein müsse: vielmehr war die Aufgabe diesmal eine heimliche Hochzeit mit Sang und Klang. Das scheint ein unvereinbarer Widerspruch, ist aber sehr einfach ins Werk zu setzen. Man feiert in diesem Falle ein Fest im Allgemeinen, unter welchem man die Hochzeitfeier verbirgt: den wahren Zweck des Festes kennt nur der vertrautere Theil der Mitfeiernden, und die übrigen Gäste erfahren erst allmählich hinterher, dass sie einer Hochzeit angewohnt haben. Wer Lust und Macht gehabt hätte, dieser Hochzeit ein Hinderniss in den Weg zu legen, hat freilich nachherhand einigen Spott zum Schaden, aber es ist doch immer wenigstens ein stiller Spott.

Und dass es wirklich so gehalten worden, das flüstern uns die *Sidney Letters* aufs vernehmlichste zu. Der Sachverhalt ist dieser. Sir Robert Sidney, Sir Philipp's Bruder und Nachfolger als Gouverneur von Vlissingen, war auf Urlaub um die Zeit in London, die aus bekannten Gründen als ungefähre Zeit der Vermählung seiner Schwägerin und seines Freundes Essex anzunehmen ist. Dies erhellt aus zwei Schreiben seines Untergouverneurs an ihn, vom 22. November 1589 und 3. Februar 1590, welche Meldungen und Bitten um mündliche Verwendung bei den Räten der Krone enthalten, so wie aus einem dritten von anderer Seite aus dem Haag, vom 25. April, das ihm ein dem Capitain Brown, dem gewöhnlichen Beförderer der aus den Niederlanden nach London gerichteten Depeschen und Briefe, übergebenes Paket anmeldet. Zwei weitere aus dem Haag, vom 29. Mai und 2. Juni, ergeben, dass Sir Robert um diese Zeit wieder auf seinem Posten war. Am 13. Juni sodann schreibt ihm Sir Thomas Heneage im Namen der Königin, es sei etwas gegen Vlissingen im Werke, er solle wachsam sein; daran wäre nun zwar nichts besonderes, aber das Schreiben ist auffallend kurz angebunden. Jedenfalls hat Sir Robert seine Gründe gehabt, nach der Stimmung bei Hofe zu forschen: denn auf eine (nicht in der Sammlung befindliche) Anfrage antwortet ihm unterm 15. October der Geheimerathssecretär Wilkes: er sei irrig berichtet, wenn er (*you*) glaube, „*that you should stand, in some Sort, in her Majesties Indignacion, in respect of your Privitie to the Mariage of my Lord of Essex;*“ Ihre Majestät sei ihm im Gegentheil ganz gut und gnädig gesinnt. Allein der Uebelberichtete war vielmehr Wilkes, wie sich bald ausweisen wird; oder er wollte nicht Farbe bekennen. Der Brief ist just um die Zeit geschrieben, wo Essex' Ehe bekannt geworden war, die beiden Gatten aber (zum Beweise, wie Vieles gegen die Annahme einer öffentlichen Hochzeitfeier spricht) noch nicht häuslich zusammen zu leben wagten; die Neuigkeit machte der Königin gewaltig zu schaffen, doch wunderte man sich über die verhältnissmässige Fassung, die sie behielt. Am 29. April des folgenden Jahres 1591, während Sir Robert sich wieder um einen Urlaub zur Heimkunft bemühte, schrieb ihm Sir Thomas Bodley aus dem Haag, wo beide einander im September v. J. gesprochen hatten: „*I would your going for England at Michaelmas were brought to Midsummer, for that it is easier at first to hinder ill Impressions, then to roote them out after, being once conceaued.*“ Er könne sich übrigens, setzt er hinzu, keinen Grund des Missfallens denken als (was er jedoch nicht als triftigen

Grund gelten lässt) Sir Robert's gutes Einvernehmen mit den Generalstaaten u. s. w.; es bleibt also dahingestellt, wie weit Sir Thomas in die Geschichte der Ungnade seines Freundes eingeweiht war. Endlich am 13. August 1591 geht Lord Buckhurst, der alte Gorboduc, an den sich Sir Robert gewendet, mit der Sprache heraus. Zweimal, schreibt er, habe er der Königin wegen dieses Urlaubsgesuches mit unumstösslichen Gründen zugesetzt, aber es sei alles umsonst gewesen. „*I found that in her Majesties Brest there resteth somewhat of a bye Matter, in which she standeth not so well pleased towards you. Her Wordes were thes, wherby I think you may esely conjecture the Matter. Namely, That you were at a Bankett here, etc. Thes Thinges, I impart unto you . . . praieing you to hold the same to your self, as never imparted by me; for that might prejudice me for my good Will to you.*“ Am 6. October sodann theilt er ihm mit, er habe die Königin jetzt viel geneigter für ihn gefunden als zuvor, aber: „*and yet she touched a little upon the old Greife, wherein I presumed to justify you, and as to me semeth, it wrought some good Effect with her.*“ Doch hatte sie immer noch ihre Einwendungen gegen das Gesuch; und es wurde auch erst im Herbst 1592 bewilligt.

Wer würde nicht gerne ein paar von den hochverdienten Blankversen des alten Herrn darum geben, wenn sich ergründen liesse, was alles hinter seiner Hieroglyphe „etc.“ steckt! Und doch können wir eigentlich mit dem Ergebniss der Durchmusterung dieser Briefe zufrieden sein: Sir Robert Sidney, erfahren wir, ist bei Essex' Hochzeit mit im Vertrauen gewesen, und hat einem Bankett beige-wohnt, einem Bankett „mit Franzen,“ das der Zeit nach (denn er wird ja nicht etwa beschuldigt, dass er seither einmal pflichtvergessen ohne Urlaub herübergekommen sei, und es ist ausdrücklich von einem „old grief“ die Rede) mit dieser Hochzeit gerade so zusammentrifft, wie der Sommernachtstraum von seiner Seite. In diesem Zusammenhange könnte man sich durch den berühmten Stifter der Bodleiana beinahe verführen lassen, aus seinen Worten: „*I would your going at Michaelmas were brought to Midsommer,*“ zumal Sommerjohanni, auch nur als frommer Wunsch, kein ganz verständlicher Urlaubstermin für einen damaligen Gouverneur von Vlissingen ist, einen entfernten Shakespeare-Commentar herauszuwittern: aber allzuscharf macht schartig, und die Aeusserung ist vielleicht bloss eine halb und halb sprichwörtliche Redensart. Um die Zeit, ja den Tag des Banketts zu erfragen, bedürfen wir jedenfalls keines Orakels mehr: wenigstens lässt sich die-

ser Tag mit mehr als Wahrscheinlichkeit errathen. Essex' Vermählung muss bekanntlich ungefähr im April 1590 stattgefunden haben, und zwar entweder noch vor dem G. d. M., der die Braut ihres Vaters beraubte, oder auch mehr oder minder bald nach diesem Tage, an dem sie eine so schwer zu entbehrende Stütze verlor. In letzterem Falle rechtfertigte ihre Schutzlosigkeit den nach unsern Begriffen wenig zarten Schritt; obwohl die altenglische Aristokratie, wie man weiss, in Dingen dieser Art sehr heroisch sein konnte. Wahrscheinlich aber war es gerade Walsingham's Ableben, was den Schritt beschleunigte. Elisabeth brauchte nur in ihrer Huld und Gnade die verwaiste Wittve aus den Armen der Mutter an den Hof zu nehmen: dann war der Plan des Paares erschwert oder, wenn dennoch ausgeführt, nach ihren Rechtsbegriffen (die man aus der nachmaligen Heirathsgeschichte Southampton's kennt) ein doppelt strafbarer. Es ist kein Zweifel, dass die Trauung selbst ganz in der Stille stattgefunden hat. Aber auch die laute Nachfeier verlangte eine gewisse Behutsamkeit, die ja noch ein Halbjahr später nicht ganz aus den Augen gesetzt wurde. Der Neugier und dem Argwohn der Königin konnte auch nur eine improvisirte Festlichkeit schon auffallend und verdächtig erscheinen: man that also gewiss besser, wenn man für das fragliche Fest im Allgemeinen auch noch einen Tag wählte, der ein allgemeiner Festtag war. Und ein solcher stand ganz nahe, ja so nahe bevor, dass die Wahl eines andern in dieser Nähe auch bei einem minder misstrauischen Gemüthe ohne Zweifel Aufmerksamkeit erregt haben würde. Das war der Maientag, der von Alters her als eines der höchsten Feste des Jahres in Stadt und Land, in Wald und Haide, von Hoch und Nieder, jahraus, jahrein, feierlich begangen wurde: an diesem oder im unmittelbaren Gefolge dieses Tages (der auch noch für Sir Robert's Theilnahme sehr bequem fiel) konnte ein Bankett am wenigsten Aufsehen machen; und wenn dem Bankett ein Schauspiel folgte, so wurde die gleiche Festanordnung beobachtet wie bei dem bereits erwähnten Feste von 1598, wo ebenfalls den beiden Schauspielen „*a very great Supper*“ vorangegangen ist. (*Sidney Letters* II, 91.)

War nun aber ein Schauspiel mit jenem Maibankett verbunden, und kann oder muss der Sommernachtstraum als dieses Schauspiel angesehen werden, so werden wir auch vom Sommernachtstraum zu erwarten berechtigt sein, dass er der uralten Sitte gedenke, die wir aus Chaucer kennen, die von Heinrich VIII. persönlich geübt wurde und auch jetzt noch allgemein im Schwange war (s.

N. Drake nach Stubbes, Stow u. A.), der Maibegrüßung nämlich. Und siehe, gleich im ersten Akte, wo Lysander Hermien in den Wald bestellt, erinnert er sie, wie er sie einst an jener Stelle mit Helena getroffen:

To do observance to a morn of May.

Und im vierten Akte, wo der Hochzeitmorgen angebrochen ist, kommt das herzogliche Brautpaar (sicherlich geschmückt mit grünen Maien) eben von der Maifeier her, um sich auf die Jagd zu begeben; denn Theseus' erste Worte sind:

*Go, one of you, find out the forester,
For now our observation is perform'd.*

Was diese „*observation*“ ist, die übrigens Wieland und Schlegel wohlbewusst mit „*Maienandacht*“ übersetzen, wissen wir schon aus dem ersten Akt, und die Erklärung wiederholt sich wenige Augenblicke später, wo Theseus beim Anblick der beiden schlummern den Paare sagt:

*No doubt, they rose up early, to observe
The rite of May; and, hearing our intent,
Came here in grace of our solemnity.*

Durch diese Anspielungen, die übrigens trotz einer gewissen Betonung sehr flüchtig vorübergehen und, völlig unmotivirt wie sie sind, ohne allen Nachtheil für den übrigen Inhalt des Stückes weggelassen werden können (über ihr Verhältniß zum Titel desselben nachher), rief der Dichter, wenigstens an dem Tage, wo sie erstmals gesprochen wurden (denn da würden sie sich doch zu einer andern als der Maizeit wie aus der Pistole geschossen ausgenommen haben) bei seinen Zuhörern ein wiederholtes fröhliches Gedenken dieses gegenwärtigen Maientages wach. Ja, es gewinnt fast den Anschein, als sei ihm bei der Aufforderung, ein Stück zu schreiben, das zu einem gewissen Zwecke passend wäre und zur Zeit des Maifestes aufgeführt werden könnte (sollte die Frist von vielleicht wenig mehr als einem Monat für seine so leicht hingehauchte Dichtung und für seine Meistertruppe ¹⁾ zu kurz gewesen sein?), als sei ihm unwillkürlich sofort jene „*observance*“ in *The Knights Tale* eingefallen und habe ihn zugleich auf den glücklichen

¹⁾ „*But Masters, here are your parts; and I am to entreat you, request you, and desire you, to con them by to-morrow night.*“

Gedanken gebracht, die Staatsfiguren seines Personals (das Einzige was er ausser der Erwähnung der Maifeier mit ihr gemein hat) aus dieser Canterbury-Erzählung zu entlehnen.

Der Sommernachtstraum hat aber noch eine weitere Zeitbestimmung, die auch nicht ganz gleichgültig ist. „*Doth the moon shine, that night we play our play?*“ „*A calendar, a calendar! look in the almanack; find out moon-shine, find out moon-shine.*“ „*Yes, it doth shine that night.*“ Sie finden es zwar dann zweckdienlicher, das „*It*“ durch den Mann mit Dornbusch und Laterne vorstellen zu lassen; womit wir gewiss Alle einverstanden sind. Aber schon vorher ist es von Theseus und Hippolyta zur Sprache gebracht, dass die Hochzeit, die, wie wir gesehen haben, zur Zeit der Maibegrüssung stattfindet, auf den Neumond falle. Und zwar ist in dem Stücke selbst nicht der entfernteste Grund angedeutet, warum die Hochzeit auf diesen Termin fallen müsse: die Verlegung ist vielmehr so äusserlich und zufällig wie die auf den ersten Mai. Nun besteht zwischen der Bühne und ihren Zuhörern eine stillschweigende, aber unverbrüchliche Convenienz: man unterwirft sich jeder Täuschung, die der innere Haushalt des Stückes erfordert, sogar einem wenn auch noch so erratischen Vierundzwanzigsten Februar; allein bloss Passanten dieses Hauses, die nur einen Augenblick den Kopf zur Thüre hereinstrecken, werden unter Umständen ohne alle Illusion als Anspielungen auf Tageszustände aufgefasst, übrigens trotz des scheinbaren Conflictes zwischen Illusion und Wirklichkeit nach Umständen mehr oder weniger gut geheissen. So jedenfalls bei einer ersten Aufführung: später bleiben solche Stellen entweder weg, oder, wenn sie sich in einem sehr beliebten und eingebürgerten Stücke dennoch halten, so gleichen sie jenen welken aber traulichen Kränzen, die von einem früheren Anlasse her an einer Wand des Hauses oder über einer Thüre hängen geblieben sind. Was nun die Hinweisung auf den Neumond betrifft, so wird zwar Niemand so engherzig sein, die Bewegung der Bühnengestirne allezeit nach dem wirklichen Stande des Himmels geregelt zu verlangen: allein es giebt dennoch Fälle, die dieses Verlangen bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen; und ein solcher ist eben der gegenwärtige, in welchem der gewählte Tag, weil der Wirklichkeit, der Gegenwart, ja dem Heute entnommen, auch die diesem Heute entsprechende Constellation verlangte. Nicht dass die Uebereinstimmung hätte astronomisch haargenau sein müssen, wie denn selbst das Heute der Aufführung, den ersten Mai des Stückes nicht buchstäblich zu decken brauchte: aber der Takt

gebot die Einhaltung einer bestimmten Grenze, und duldeten vor allen Dingen keinen groben Widerspruch. Wenn der Kalender von 1590 um den 1. Mai Vollmond hat, so ist die ganze bisherige Rechnung über den Haufen geworfen. Ja, und wenn man diese Rechnung, bei aller Mühe, doch so sorglos aufgebaut hat, um erst im letzten Augenblicke an das unumgänglichste aller Orakel zu denken, dann mag man wohl, auch bei dem besten Gewissen, „gleichsam“ ein wenig bange sein. Doch nur getrost: die alten Ephemeridenbücher, die unterdessen im Frieden ihrer Repositorien auf das Nachschlagen gewartet haben (Cypr. Leovitius 1556—1606, Augsburg 1557; Mart. Everart 1590—1610, Leyden 1597), nennen einmüthig den 30. April a. St. als den Tag, an welchem jener Mai-
mond sich erneuert hatte.¹⁾ Da ein Beobachter wie Shakespeare gewiss recht gut wusste, dass die zarte Sichel, in Betracht ihrer Frühlingsstellung, schon am Maiabend wieder sichtbar werden konnte, wie denn auch seine Beschreibung ihrer Gestalt vollkommen der Jahreszeit entspricht, so darf man gar vielleicht die Worte Hippolyta's buchstäblich nehmen:

*And then the moon, like to a silver bow
New bent in heaven, shall behold the night
Of our solemnities.*

Indessen hätte diese Annahme mehr Bedeutung für den Fall, dass das Stück, wozu es freilich verlockend geeignet ist, im Freien gegeben wurde. Aber das wäre unter den obwaltenden Verhältnissen vielleicht schon zu öffentlich gewesen; und auch die Worte Zettel's: „*Why, then you may leave a casement of the great chamber window, where we play, open,*“ weisen einigermaassen auf eine Vorstellung zwischen vier Wänden hin.

So greift nun Alles in einander, um eine verkannte Hypothese zu bestätigen; und wir werden es ändern geschichtlichen That-sachen, die ebenfalls trotz der Abwesenheit von Brief und Siegel als zweifellos gelten, gleichstellen dürfen, dass der Sommernachts-

¹⁾ Fünf Tage vorher war eine Conjunction des Mars und der Venus gewesen, welcher schwüle Aspect dem entschlossenen Hochzeitpaare kein Bedenken gemacht haben mag. Wenigstens die männliche Hälfte desselben scheint auf Astrologie nicht viel gehalten zu haben: in Dr. Dee's Tagebuche, worin neben Leicester u. A., neben der Königin selbst, sogar ein Burghley und Walsingham vorkommen, glänzt Essex durch Abwesenheit; seine Gemahlin hat sich bei einer der vielen Taufen des Wundermannes als Pathin vertreten lassen.

traum bei einem Bankett zur unausgesprochenen Feier von Essex' Hochzeit in Anknüpfung an das Maifest von 1590 zum ersten Mal gegeben worden ist: ein Maskenstück eigensten Charakters, maskenartiges Lustspiel mit eingelegter besonderer Maske, und das Ganze bestimmt, bei einem gefährdeten Zweckfeste den Festzweck zu maskiren. Nun wird auch die scheinbare Incongruenz erklärlich, dass das Stück so ganz und gar wie für eine Hochzeitfeier geschrieben aussieht und doch wieder nicht recht zu einer solchen passen will. Erst jetzt ergibt sich die nothwendige Beleuchtung für die Beziehungen, die in dem Stücke, je nachdem der Forscher seinen Standpunkt nimmt, gefunden oder nicht gefunden werden können. Wenn nämlich diese Hochzeit wie eine andere öffentlich gehalten und ausgesprochenermaassen mit Bankett und Schauspiel gefeiert worden wäre, so hätte das letztere eine Bedeutung, die jetzt nur verstohlen durchschimmert, laut und förmlich vor sich hergetragen: seine Bedeutung als Hochzeitgedicht. Als solches war es ein durchaus im Sinne, ja nach dem Willen und Geheiss des Festgebers verfasstes, von diesem selbst oder von einem seiner zuverlässigsten Betrauten mit aller Rücksicht auf die Wirkung im feierlichen Kreise der erlauchten Verwandten und Freunde sorgfältig durchgesehenes Gelegenheitsstück; oder es wäre wenigstens in Jedermanns Augen das gewesen; und jede Stelle, die möglicher- oder unmöglicherweise als Anspielung gedeutet werden konnte, kam dem Herrn des Hauses auf die Rechnung. Ganz anders bei der Rolle, die das Stück als Bestandtheil jenes Maibanketts gespielt hat: dort war es eben ein neues Schauspiel zur Unterhaltung einer heiteren Gesellschaft, und die Beziehungen, die etwa daraus herauszuklingen scheinen konnten, lagen den unbewussten Hochzeitgästen fast sammt und sonders ferne, ja vielleicht zum Theil den Eingeweihten selbst.

Und ähnlich verhält es sich heute noch, obgleich wir jetzt ebenfalls den Zweck des Festes und des Festspiels wissen. Ob der Festgeber den ganzen Inhalt des Stücks im voraus kannte; ob er der erkorenen Truppe bloss allgemeine Winke gegeben hatte; ob der junge Dichter, „sanft und keck“, an gewissen Stellen mehr oder minder deutlich zu verstehen geben wollte, dass er über diese Winke im Klaren und auch sonst ein wenig wissend sei; ob es nur ein Werk des Zufalls ist, dass die betreffenden Stellen einen solchen Eindruck machen wollen: darüber können auch heute noch die Meinungen verschieden sein. Wer die kühnste Kritik für die beste hält, mag den Festgeber und den Dichter zu belauschen

glauben, wie sie im geheimsten Kämmerlein den dreischneidigen Pfeil schleifen, der die Königin und ihren Günstling Raleigh (bei allem Glanz eine in Essex' Augen gemein angelegte Natur) nebst dessen Schützling Spenser aus dunklem Hintergrunde unsichtbar und unerweislich treffen soll: allein eben so gut kann ein Anderer glauben, der Dichter habe die verborgenen Spitzen ganz für sich allein geschmiedet, besonders mit Rücksicht auf den etwas hohen Bruder in Apoll; oder er sei völlig unschuldig, sei, als er die Scenen zwischen Titania und Zettel schrieb, vom Dasein der *Fairy Queen* noch gar nicht oder doch nur oberflächlich unterrichtet gewesen. Den letzteren Glauben scheinen seine Zeitgenossen getheilt zu haben: denn sie haben in dem Nebeneinanderbestehen der beiden ungleichen Feenköniginnen, so belustigend es auch für einen empfänglichen Sinn gewesen sein muss, keine Beleidigung ihres Dichterstürsten¹⁾ gefunden; zum Beweise, dass dasselbe ihnen ein von Seiten Shakespeare's unabsichtliches, also von Anfang an gleichzeitiges war.

Eben so steht es mit ein paar anderen Stellen, die, sobald die Beziehung auf ein förmliches Hochzeitfest wegfällt, ihr bedenkliches Aussehen verlieren. Dass unter Theseus und Hippolyta das Hochzeitpaar verstanden ist, bleibt nach wie vor unverändert, tritt aber doch unter den gegebenen Umständen viel weniger stark hervor. Denn denke man sich das Festpaar im Hochzeitskreise der Bühne gegenüber sitzend, so fordert das Festgedicht die Vergleichung Zug für Zug heraus: eine Anspielung auf vorgängige Liebschaften des Bräutigams wird also nicht in jeder Gesellschaft und noch weniger bei jeder Braut Anklang finden. In unserem Falle aber war die Braut oder Neuvermählte ohne Zweifel wegen ihrer Trauer gar nicht einmal zugegen, und das Schauspiel wurde überhaupt nicht als ausgesprochene Gelegenheitsdichtung aufgeführt. Wer die Bedeutung des Festes wusste oder ahnte, den forderten vielleicht diese oder jene Züge, bis herab zu der Huldigung der *Hempens homespuns*, in deren derber Possenhaftigkeit die fröhliche Feier des Volksliebings sich nicht verleugnen dürfte, zur Deutung auf: daneben aber war Theseus doch auch wieder der bekannte mythi-

¹⁾ „*Edmundus Spenser, Londinensis, Anglicorum Poetarum nostri seculi facile princeps*“ nennt ihn Camden, und Chamberlain, der perfecte Gentleman auf der Höhe damaliger Bildung, schreibt unterm 17. Januar 1599 an Dudley Carlton: „*Spencer, our principall poet, comming lately out of Ireland, died at Westminster on Satterday last.*“

sche Held, der die Amazone gefreit, der Perigunen und Ariadnen verlassen, dessen Abenteuer nicht alle Zug für Zug der Gegenwart entsprechen mussten. Uebrigens was brauchte sich eine lebensfrohe Cavaliersgesellschaft aus der Bezüglichkeit eines oder des andern dieser Abenteuer zu machen, falls dieselbe nur nicht gegen die Würde eines öffentlichen Familienfestes verstieß. In dem Zwielichte der erlangten Beleuchtung nehmen auch die abschreckenden Muttermäler und Hasenscharten eine weit gelindere Färbung an: wenn die Aufgabe gestellt war, das Stück mit einem Hochzeitliede zu schliessen, das angelegentlich genug klingen, also wohl auch bei Uneingeweihten etwas Aufmerksamkeit und Nachdenken erwecken, aber eben darum nicht gar zu unmittelbar sprechen durfte, so wurde die Unmittelbarkeit durch die schnakische Wendung im Segen gewiss sehr glücklich gedämpft; auch gilt dieser Theil des Glückwunsches nicht so sehr dem Hauptpaare; und wenn denn nun doch die Vermuthung begründet sein sollte, dass auch in dem Bunde der beiden anderen Paare persönliche Beziehungen, untergeordnete, versteckt seien (die dreifache öffentliche Hochzeit fällt ja unter allen Umständen weg), so ergäbe sich dabei unsehwer der Gedanke an Körpereigenschaften mehr oder minder auffallender Art, deren Besegnung in einem etwas ungebundnen Kreise ein bacchantisches Gelächter hervorrufen konnte. Dann war auch das „Nichts für ungut“ des Epilogs („*If we shadows have offended*“ etc.) in mehr als Einem Sinn am Platze.

Sicher für alle Gäste, Wissende und Nichtwissende, musste die Deutung der von Oberon gesehenen Vestalin auf die Königin sein. Die Einen werden freilich in dieser Stelle nichts gesehen haben als ein herkömmliches allgemeines inhaltsloses Compliment: ¹⁾ um so weniger konnte es den Anderen verborgen bleiben, was mit der sonst verbrauchten Schmeichelei diesmal erreicht werden sollte. Hier jedoch brauchen wir fast nur zu wiederholen, was schon im vorigen Jahrgang S. 166 zu lesen steht, nämlich dass die Verneigung vor der jungfräulichen, über Liebeshorheit erhabenen Priesterin ein Tropfen Rosenöl gewesen sei, womit die Königin, ähnlich wie schon früher einmal durch ein Maskenspiel Sidney's, begütigt und für die Heirath des Grafen günstig gestimmt werden sollte;

¹⁾ So kam schon 1578 in einem Entertainment von Churchyard eine Scene vor, worin die Keuschheit den Cupido seines Bogens beraubte und diesen der Königin überreichte, damit sie, die einzig Unverwundbare, ihn nach Belieben handhabe, u. dgl.

wobei die Voraussetzung, dass ihr hievon so gut wie vom Uebrigen Bericht erstattet worden sein werde, auch unter den etwas veränderten Umständen vollkommen zutrifft, sofern ja das Bankett nicht heimlich bleiben konnte und auch nicht heimlich geblieben ist. Eben darum wird aber auch die Vestalin zu demjenigen gehören, was Essex selbst angegeben hat: seine „*most fair, most dear, most excellent Sovereign*“ konnte ja (so wollte es die Phrase) keine Schwachheit leichter verzeihen als diejenige, von welcher sie selbst so völlig frei war! Shakespeare seinerseits dagegen, wofern ihm etwa in Betreff der Verirung Titaniens das Herz ein wenig schlug, hatte allen Grund, einer Aufgabe, die ihn so sehr zu reinigen diente, bereitwillig entgegen zu kommen: denn die Vestalin, die unter dem Schutz des keuschen Mondes „*in maiden meditation fancy-free*“ dahinschreitet, ist ja nicht bloss über Liebeshorheit, sondern beiläufig auch über all und jedes Feenthum so hoch erhaben, dass man ihr nicht einmal mit einer Gloriana, geschweige denn mit einer Titania beikommen kann. Und dass die Vestalin das Erste sein musste, was der Königin von dem Feste zu Ohren kam, das war mit mathematischer Sicherheit zu berechnen.

Schreckliche alte Jungfer! Alle Welt sagte ihr dergleichen Schönes, und alle Welt wusste oder glaubte das Gegentheil. In ihrem Vorzimmer, wenn sie mit Essex eingeschlossen war, scherzten der venezianische und der französische Gesandte mit einander, ob das Wartenmüssen in solchem Falle leidlicher mit „*tener la mula*“ oder mit „*tenir la chandelle*“ ausgedrückt werde, und der Franzose erinnerte sich, wie er dem Grafen Leicester einst auch so die Kerze gehalten habe. Der Dichter konnte also unmöglich die Stelle niederschreiben, ohne dabei, wenn auch im Widerspruch mit seinen Worten, an Allerlei zu denken, was in der geheimen Geschichte Elisabeth's geschrieben stand. Nicht dass er etwa diese Gedanken laut werden liess: aber er mochte sehr leicht den Reiz empfinden, dem, was ihm durch den Kopf ging, einen unschädlichen Ausdruck zu geben; und in einer Zeit, wo Jedermann auf's Plumpste in Allegorieen sprach, war es wohl ein zwiefacher Reiz, auch einmal mit Geist ein Stückchen Allegorie zu handhaben, das einen offenkundigen und einen geheimen Sinn zugleich enthielt, letzteren jedoch so versteckt und unscheinbar, dass er nicht einmal eine Deutung verlangte.

Aber die Stelle soll gar nicht allegorisch sein. Wie, Cupido zwischen Mond und Erde fliegend und auf eine Vestalin, welche zugestandenermaassen die Königin von England ist, einen Pfeil

schliessend, der durch die Mondstrahlen abgewendet wird, kann das alles ohne Allegorie gedacht werden? Man mag streiten, wo die Allegorie endet und zur reinen Dichtung zurückkehrt: aber wo sie anfängt, darüber sollte doch kein Zweifel sein. Dichtung ist es, dass der auf die Vestalin verschossene Pfeil des Liebesgottes ein Blümchen zum Zauberkraute macht: aber der verunglückte Pfeilschuss selbst ist allegorisch, und wenn er auch nichts weiter bedeuten soll als Elisabeth's Unzugänglichkeit für die Liebe. Zur Ausschmückung dieses magern Inhalts jedoch wird der Farbenkasten über Gebühr in Anspruch genommen: Cupido in seiner ganzen Macht, und dazu noch eine Sirene mit verlockendem Gesange, die Sterne zu sich niederzieht. Diese muss für ein Bild der Bertückung gelten, obgleich Cupido mit dem sonst nie fehlenden Bogen allein hiefür genügt: aber „denkst du daran?“ fragt Oberon mit einer gewissen Wichtigkeit, und wirklich weiss auch Puck der merkwürdigen Erscheinung einer Sirene auf eines Delphins Rücken sich gar wohl zu erinnern. Noch mehr: die Sirene auf dem Delphin haben Beide zusammen gesehen, aber den vergeblichen Angriff Cupido's auf die Vestalin sah Oberon allein, und Puck, der plebejisch Gestellte, war von dem erhabenen Schauspiel ausgeschlossen. Dies ist entweder ein müssiger Aufwand von Verbrämung, oder es klingt etwas geheimniss- und bedeutungsvoll. Nun konnte man von gewissen Werbungen um Elisabeth's Herz oder Hand mit Bedeutung reden: allein gerade diese erforderten keinen so mystischen Ton; denn sie waren von Fürsten ausgegangen und nicht eben in tiefster Stille verhandelt worden. Was wollte also der Dichter mit dem misslungenen Angriff sagen, den Oberon allein gesehen hat? Allerdings, der Königin gegenüber wollte er gewiss nichts weiter sagen, als dass sie jeder Versuchung, auch der geheimen, unzugänglich sei. Dass er sich dabei einigermaassen anzustellen scheint, als ob er um ihre Geheimnisse wüsste, das gehörte mit zur Schmeichelei, und da deckte die Flagge auch die verfänglichste Waare. Und dass er dann scheinbar leere Bilder häuft, das war für Elisabeth eine gewohnte Sache: sie selbst figurirte in ihrer Hofkomödie als Cynthia, als Mondgöttin und wieder als Mondkugel, Alles neben einander in Einem Athem; und so ist sie auch in der Feenkönigin unter verschiedenen Personificationen dargestellt.

Allein bei sich selbst konnte der Dichter, wie schon gesagt, die Stelle gar nicht niederschreiben, ohne unwillkürlich die mehrfachen geheimen Oberhofliebesgötter vor Augen zu haben, welchen der Sage nach das Attentat gelungen war. Unter diesen (was auch

Shakespeare von Essex selbst in dem Punkte glauben mochte) stand jedenfalls der seit zwei Jahren mit Tod abgegangene Cupido von Kenilworth obenan, den er zumal als den Verderber Edward Arden's nicht vergessen haben konnte. Dass jene berühmten Festtage von 1575 den elfjährigen William zum Zeugen hatten, darf gar nicht bezweifelt werden: der Geist der Zeit bürgt dafür, dass die ganze Umgegend sich damals auf die Beine gemacht hat, besonders aber die Honoratiorenschaft der benachbarten Städte, deren Anwesenheit mit Kind und Kegel schon durch die unerlässliche Liebe zu der Königin (Liebe theils in wirklichem, theils in officiellen Sinne) geboten war. Dort kam übrigens keine der Beschreibung unserer Stelle entsprechende Sirene vor: Arion auf „seinem alten Freund“, dem Delphin, und ein Triton auf einer achtzehn Fuss langen Meerjungfer, in deren Innerem eine Musikbande verborgen war, also obendrein auf einer sehr entfernten Sirene, das sind die Herrlichkeiten, die der hoffnungsvolle Sohn des Avon bei jenem Feste geschaut hat. Es wäre übrigens wohl nicht einmal rätlich gewesen, dem danebengegangenen Schusse eine directe Beziehung auf Leicester und sein Fest zu geben, schon seinem Stiefsohn gegenüber nicht und noch weniger unter dessen Verantwortung der Königin gegenüber: man könnte also annehmen, der Dichter habe bloss ganz heimlich auf die Tage von Kenilworth anspielen wollen und deshalb die seiner Erinnerung eingepprägten Bilder absichtlich etwas verwischt. Nur war seine Zeit mit solchen Bildern so überladen, dass die Anspielung in dieser Form kaum noch für jemand Anderes als für ihn selbst verständlich sein konnte. Das Kenilworther Fest nämlich ist nur ein glänzenderer Tropfen in einem Meere von ähnlichen Festen mit Aufzügen und Schauspielen, deren trotz bunten Wechsels todtem Einerlei heut wie gestern die Mythologie der Renaissance-Antike zinspflichtig war. Ja, und dem Blick auf die vielen Höfe des Festlandes erweitert sich dieses Meer zum Ocean: überall die gleichen Feste, und alle beschrieben, gedruckt, in Kupfer gestochen; von Hof zu Hof mitgetheilt und ausgetauscht; vom höchsten Jupiter bis zum letzten Seeungethüm alles gleich abgedroschen; Meerjungfern das tägliche Brod; man blättere z. B. in der Wirtenbergischen Hochzeit von 1609, und über ein kleines Weilchen kommen statt einer Sirene deren drei, harfend, lautend, mit beweglicher Gebärde vom Blatte singend, auf steifen Kunstwellen angeschwommen. Die Cultur des Tages hatte also wohl zu viel Anschauung und deshalb zu wenig Verständniss für eine obendrein entstellte Erinnerung von funfzehn Jahren her.

Dagegen gibt uns eben die Sirene einen Wink, was der Dichter mit der scheinbar müssigen Ausführung des Bildes sagen wollte. Shakespeare's Denkart liegt offen genug zu Tage, um errathen zu lassen, wie verhasst ihm das Schmeicheln war. Freilich, da die allgemeine Sitte des Jahrhunderts den Unfug gebot, dem auch der Fleckenloseste, dem selbst ein freimüthiger und hochfahrender Charakter wie Essex Opfer brachte, so musste eben auch er sich gelegentlich dazu bequemen. Seine stärksten Schmeicheleien, die ein Jacob I. davongetragen hat, kommen nicht einmal auf seine persönliche Rechnung, sondern auf die seiner Truppe, welche diesem Fürsten die Erhebung zur Königstruppe verdankte; und die Vestalin war, wie wir gesehen haben, ohne Zweifel von Essex selbst dictirt. Zehn Jahre nach Elisabeth's Tode, als ihre grösseren Eigenschaften mehr und mehr hervorleuchteten, hat er ihr eine Huldigung erwiesen, die rein aus dem Herzen kam, die dem Nachfolger kein süsser Geruch sein konnte und deshalb, während der Dichter gewiss viel lieber ausgerufen hätte: „Seht auf dies Bildniss und auf das!“ mit einem widerwilligen Anhängsel zu Ehren des herrschenden Gestirns erkauf werden musste. Auch hier feiert er sie als „*a most unspotted lily*“: die Pietät hatte aus der gewohnten Phrase eine Art Heiligenschein gewoben, und die einstigen Nachreden (deren Wahrheit wir ja ohnehin nicht zu untersuchen brauchen) waren längst verstummt. Damals aber, als sie nicht nur grosse, sondern auch sehr kleine Eigenschaften blicken liess, als die alte Person vor allem ihre Schönheit und Virginität ohn' Unterlass heräuchert haben wollte, musste ihm gerade diese Aufgabe besonders zum Ekel sein; und wie loyal man sich auch ein englisches Gemüth des 16. Jahrhunderts vorstellen möge, die Gedanken haben ihren eigenen Kopf und lassen sich keine Schranken setzen. Freilich täuscht das Bild durch seine Schönheit: und doch, soll man ihm nicht eine Ueberschreitung des Rahmens vorwerfen können, so hat der Dichter die Aufgabe zu illudiren gewusst. Die Sirene ist es; die den Hörer gleich von vorn herein auf den für das Verständniss der Stelle entscheidenden Boden versetzt, auf den Boden des Hoffestes; und hiermit wird auch Cupido sofort zum allegorischen Eiszapfen. Ob der Hörer eine Absicht merkt oder nicht, der Schmeichelei ist der Nerv abgeschnitten: sie ruft Scenen vor das Auge zurück, deren man sich allerdings mit Vergnügen erinnert, von denen man gesprochen hat, bis eine neue Festivität neue Eindrücke hinzuthat; aber mit der Poesie ist's vorüber; die Sirene kann man sich nur in Person eines silberstimmigen Chor-

knaben denken, Cupido als schönlakirten Posaunenengel, und die Sterne, die wie toll aus ihren Kreisen schiessen, hat selbstverständlich der Feuerwerker gemacht. Und die Vestalin: ja, was hinter dem Rücken des allegorischen Cupido in Wirklichkeit vorging, „des Menschen Auge hat's nicht gehört, des Menschen Ohr hat's nicht gesehen“, nur der Feenkönig will es beobachtet haben, und der ist augenscheinlich diesfalls galant. Die Allegorie der höfischen Muse, die in langweiligem Ernst die gleichen Bilder malte, ist hier gefissentlich ausgebeutet und schalkhaft leise parodirt; und wenn dem Dichter auch Niemand ein volles Verständniss entgegen brachte, als etwa seine nächsten Gesellen, die Schauspieler, mit welchen er die echte Muse, die Muse der dichterischen Handlung, einen Triumph um den andern feiern liess, so war es ja Lohn genug, gleich römischen Weissagern einander stillschweigend zuzulächeln.

Ob und was er etwa noch Besonderes oder gar Einzelnes in die Stelle „hinein geheimnisset“ haben mag? Von einem Genius, der überall aus dem Besondern in's Allgemeine strebt, wird man ein Haften am Einzelnen wohl nicht erwarten dürfen. Im Gegentheil: wer ihm bei der Stelle an etwas Besonderes denken will, der soll ihm gleich an Vieles, an Alles denken müssen. Dazu mahnte auch noch die Vorsicht, die ihn eine gar zu bestimmte persönliche Deutung des Cupido scheuen hiess.

Dennoch hat er gerade da, wo die gefrorene Poesie aufthaut und sich in einen Mythos verwandelt, der den lieblichsten griechischen Mythen zur Seite geht, eine unverkennbare Beziehung, ein allegorisches Fädchen möchte man sagen, beibehalten. Das Blümchen, das Liebeswahnsinn verursacht, ist *a little western flower*, es wächst unter dem gleichen Himmel, unter welchem die Vestalin thront, und wird sofort auch mit seinem englischen Namen, *love-in-idleness*, angesprochen: die Zauberwirkungen also, die es ausübt, müssen ebenfalls in England ganz besonders heimisch sein. Freilich sind diese Verwicklungen (wenn man das Phantastische auf ein natürliches Maass zurückführt) menschlich allgemein: aber bedeutsam weiss der Dichter diesmal im Allgemeinen doch zugleich auch wieder das Besondere festzuhalten. Seine erlauchte Zuhörerschaft wird es zum Theil wohl gemerkt und mit stiller Heiterkeit aufgenommen haben, dass das westliche Blümchen, das die Verwirrung im athenischen Walde anrichtet, nebenher etwas Einheimisches bedeuten will. Denn man kann nur unterschreiben, was Elze S. 165 sagt, bei eingehender Betrachtung lasse es sich nicht

verkennen, dass Shakespeare in dem wunderlichen Liebeswirrwarr des Sommernachtstraumes die Liebesverhältnisse der englischen Aristokratie seiner Zeit wie in einem Spiegelbilde geschildert habe. Aber auch Mr. Halpin's vielbestrittene „*Oberon's Vision*“ dürfte hiemit bis zu einem gewissen Grade, weiter freilich nicht, annehmlich werden: sie hat, vielleicht mit gleichem Rechte, Freunde und Gegner gefunden, die einen, weil man die Stelle unmöglich näher ansehen kann, ohne einen geheimen Sinn einschlägiger Art darin zu spüren, die andern, weil diese Erklärung, selbst wenn sie nicht ganz verfehlt sein sollte, doch zu sehr am Buchstaben klebt. Irrig jedenfalls wird ihre Annahme sein, dass die Stelle so, wie sie von ihr gedeutet wird, auch von jener Zuhörerschaft verstanden worden sei und in solcher Auffassung (zugegeben auch, dass man dort von den betreffenden Persönlichkeiten anders dachte als wir) Beifall gefunden habe. Die Stelle ist ja vielmehr so gehalten, dass man ausser dem für die Königin bestimmten Compliment nichts eigentlich Greifbares darin entdecken konnte und deshalb die gleichwohl etwa aufsteigenden Nebengedanken, weil jede Deutung auf den Deuter selbst zurückgefallen wäre, am Besten beruhen liess. Hat doch selbst die immerhin deutlichste Anspielung, die über Leicester und Lady Lettice, über Essex und seine Schwester Penelope mit hinstreift, die sich vielleicht trotz des Compliments bis zu der Königin hinauf versteigt, hat doch der Mythos von der kleinen liebeswunden englischen Blume und ihren Zauberstreichen noch Dämmerlicht genug mit jenem Märchen gemein, von welchem angekündigt wird, dass es an Alles und an Nichts erinnern solle.¹⁾

¹⁾ Die Halpin'sche Erklärung könnte möglicherweise noch etwas näher zutreffen, als ihr hier eingeräumt ist. Nur müsste man genauer wissen, wann Lilly's *Endymion* zuerst aufgeführt wurde. Gedruckt ist er 1591, was allerdings nicht unbedingt seine Entstehungszeit bezeichnet; wie denn *The Woman in the Moon*, Lilly's ältestes, also schon um 1580 geschriebenes Drama, erst 1597 aus der Presse kam. Wenn nun der *Endymion* noch bei Leicester's Lebzeiten (vor 1588) gespielt worden ist, so kann man Halpin's Deutung dieses Stückes nicht mehr so leicht verwerfen. Auch so macht sie den Eindruck, dass ihr schwerlich jeder Pfeil in's Blaue gegangen sei. Dürfte man sodann, was ebenfalls nicht unmöglich, noch weiter annehmen, Shakespeare habe jene Komödie schon vor dem Druck gekannt, so würde dies, abermals bis zu einem gewissen Grade, auch der zweiten Halpin'schen Deutung, der von *Oberon's* Gesicht, zu Gute kommen. Auffallend nämlich bleibt unter allen Umständen die sprachliche Uebereinstimmung zwischen Lilly's *Floscula* und Shakespeare's *little flower*, eine Uebereinstimmung, die doch nicht ganz und am wenigsten dann, wenn der Dichter des Sommernachtstraumes den

Dem Wortlaut nach heisst es eigentlich: „an Nichts und an Alles.“ Die Beziehung ist auch in der That hier noch nicht zu Ende: sie läuft vielmehr durch die Wirren leise bis zur letzten Entwicklung mit. Dass in den erforderlichen Fällen Cupido's Blume durch Diana's Knospe besiegt wird, ist eine zweite Schmeichelei für die Königin, jedoch ohne Ausführung nur leicht im Vorübergehen hingeworfen. Aber die Aristokratie, deren leidenschaftliche Verwicklungen zuletzt überwunden in traumhafter Ferne liegen, findet nunmehr in dem Hauptpaare, das der Dichter ohnehin von diesen Verwicklungen das Stück hindurch frei gehalten, ihre ideale Repräsentation. Die Musterbilder dieser edeln Jugend, wenn erst einmal der Most sich zum Weine geklärt hat (freilich dies nicht so ganz in der Wirklichkeit wie im dichterischen Wunsche), sind Theseus und Hippolyta; und zugleich in dieser Eigenschaft sind sie auch die Spiegelbilder der beiden gräflichen Neuvermählten. Sie machen den Eindruck zweier nach dem Leben gezeichneter Conterfei's: in dem Helden und Staatsmann, der Alles hochsinnig nimmt, der auch die Poesie zu schätzen weiss, jedoch an ihrem Orte, wie es einem grossen Herrn nach seiner eigenen Unterscheidung ansteht, ist das Charakterbild, das die Volksgunst in Essex

Endymion vor sich gehabt haben sollte, einem Zufall ähnlich sieht. Vielmehr könnte man in diesem Falle keck behaupten, er habe wohlbedächtig seinen leichten Kahn, um vor einer Durchsuchung gedeckt zu sein, an Lilly's autorisirtes Staatsschiff angebunden. Und einer überkommenen hölzernen Figur Leben einzuhauchen, ein allegorisches Frauenzimmer des Namens in eine wirkliche Blume zu verwandeln, ein steifes Concept zum Gedanken und zur Dichtung zu erweitern, das war sicherlich seiner ganzen Art und Weise sehr gemäss. Freilich steht allen diesen Voraussetzungen ein Hinderniss im Wege, sofern der Endymion nach Leicester's Tode (an Lichtmess oder Neujahr 1591; die bibliographischen Angaben von Watt und Lowndes widersprechen sich seltsam) vor der Königin aufgeführt worden ist: indessen wer mag jeder Regung dieses Kieselherzens und jeder Caprice dieser „*maiden meditation*“ gerecht werden? Jedoch gesetzt auch, die Annahmen seien, was sie bis jetzt nicht sind, erwiesen, so hat Mr. Halpin auch für eine etwas engere Deutung die Sache immer noch viel zu buchstäblich gefasst. Mit nahezu pressprocessualischem Verfolgungseifer durchsucht er die Stelle nach jeder Spur von Tendenz, die dem Autor zum Verbrechen — oder vielmehr diesmal ausnahmsweise zum Verdienst gemacht werden könnte. Er übersieht, dass dieser mit solchem Verdienst im Stillen bleiben, dass er nur durch die „Blume“ sprechen, dass er seine *Dissolving Views*, wie Puck am Schlusse bittet, als blossen Traum angesehen wissen will. Jedenfalls aber verdient der Urheber von *Oberon's Vision* Achtung für seinen Scharfsinn und Dank für das beigebrachte Material, das anderwärts nicht so leicht aufzutreiben wäre.

verkörpert sah, leibhaftig zu erkennen; und die fürstliche Frau, die, wie es der Gemahlin eines solchen Mannes zukommt, für die Dichtung ein noch innigeres, den hohen Ernst im kindischen Spiele ahnendes Verständniss hat, während er hinwiederum in der Grossmuth gegen die gutgemeinte Puscherei des Handwerkerspiels den Vorrang behauptet, sieht der als hochgebildet bekannten Lady Frances ähnlich genug. So gestaltet sich die Dichtung zuletzt, indem dieses Brautpaar auf der Höhe seines Daseins und in der Vollendung seines Wesens gefeiert wird, zum individuellen, obwohl den Umständen gemäss immer vorsichtig gedämpften Hochzeitliede.

Es ist leicht zu erachten, wie eine solche Lösung der Aufgabe bei Essex gewirkt haben muss. Er war der Mann, die meisten Schönheiten und Feinheiten des Stücks zu verstehen, vielleicht bis auf den beiläufigen Meisterzug hinaus, der in der eingelegten Maske neben sonstigem Tiefsinn hergeht, dass nämlich ein Theater, das ebenfalls auf dem Wege zur Vollendung begriffen ist, durch dichterisch und schauspielerisch meisterhafte Darstellung der Puscherei, die ihm zur Folie dienen, nach Gebühr sich selbst verherrlicht. Das frühe Patronat, dessen sich Shakespeare bei Essex erfreut haben soll, gehört zu den Punkten in seiner Lebensgeschichte, die bis jetzt unerwiesen sind. Befragt man den Gang des Weltlaufes, so ist es wahrscheinlich, dass die Aufgabe, die wir gelöst sehen, zunächst eben an Burbage und seine Truppe gebracht und erst von dieser ihrem nach aussen noch nicht sehr bekannten „Factotum“ übertragen worden ist; wie weit die Schauspieler in das Geheimniss gezogen waren, steht dahin; übrigens brachte es ihre Dienerstellung mit sich, dass man auf ihre Verschwiegenheit bauen konnte. Die Leistung nun, welche den Anspruch und das Erwarten so unendlich überstieg, muss nothwendig Essex auf den Dichter aufmerksam gemacht haben: und hiemit ist zum erstenmal eine Annahme näher begründet, die bis jetzt eigentlich nur auf einem jener schönen, aber oft unerfüllt bleibenden Postulate der höheren Bildung beruht zu haben scheint. Der dreiundzwanzigjährige Graf und der sechsundzwanzigjährige Dichter (man lebte und reifte damals schnell) müssen, sobald sie sich einmal persönlich berührt hatten, einander nahe geblieben sein: Shakespeare in der unerschöpflichen Fülle und Amuth seines Geistes; Essex mit der hinreissenden Gleichstellung, womit er Niedrigergestellte zu sich heraufzog, und mit dem widerspruchsvollen Charakter, an welchem man einen Heisssporn und einen Hamlet zugleich studiren konnte. Wessen Empfehlung den

Dichter drei Jahre nachher bei dem jungen Southampton einführte, das wird jetzt ausser Zweifel sein.

Im sechsundzwanzigsten Lebensjahre einen Sommernachtstraum zu schreiben, ist ein Wunder, das als solches unbestritten bleibt, auch wenn man sich entschliessen muss, es als Thatsache gelten zu lassen. Uebrigens ist dieses Wunder längst durch ein anderes Wunder, das ebenfalls dem Zweifel trotzt, vollauf beglaubigt: wer nämlich im siebenundzwanzigsten Jahre Romeo und Julia schreiben konnte, war sicherlich ein Jahr früher für jenen Geisteszwilling reif genug. Wenn es nun bisher den Anschein hatte, dass die Erstgeburt des einen oder anderen dieser beiden Geschwister aus inneren Gründen nicht abzuleiten sei: so dürfte die vorliegende Untersuchung dennoch vielleicht einen Anhaltspunkt hiefür, und keinen ganz überflüssigen, wenn er in die Werkstätte des Dichters blicken lässt, ergeben. Niemand wird widersprechen, dass in Romeo und Julia Frau Mab, dieses Prachtstück der Romantik, das von Mercutio mit genialem Griffe unversehens wie die Gelegenheit am Schopf gefasst wird, gleichwohl etlichermaassen — darf man sich so profan ausdrücken? — an den Haaren herbeigezogen ist. Kein Wunder: um diese Zeit hatte Titania just das Alter erreicht, um wegen etwaiger hochverrätherischer Zetteleien wo nicht sträflich, so doch vielleicht schärfer als wünschenswerth angesehen werden zu können. Geschwind also noch eine dritte Feenkönigin herbei: je mehr es deren giebt und je weiter sie in Gestalt und Namen, Eigenschaften und Verhältnissen von einander abstecken, desto unbehelligter wird jedes dieser harmlosen Phantasiegeschöpfe innerhalb seines abgegrenzten Reiches sein.

Die Altersfolge der beiden letzteren dürfte sich wohl auch noch von anderer Seite herausstellen. *Queen Mab* gehört dem Volksglauben an: denn wäre sie eine Erfindung Shakespeare's, so würde Ben Jonson die Hand von ihr gelassen haben, da er sie doch in seiner Maske *The Satyr* (etwas ungeheuerlich als Feenkönigin in voller Majestät und zugleich als angeschuldigte Milchammerndiebin) in Scene setzt. Fragt es sich nun, welcher Uebergang, der von Mab zu Titania oder der umgekehrte, als der natürlichere zu denken sei, so wird man den ersteren eine Entfremdung, den letzteren aber eine Rückkehr nennen müssen. Woher der Dichter den Namen Titania ¹⁾ hat, ist bekanntlich nicht ermittelt: jedenfalls klingt der-

¹⁾ Im kleinen Wolfdieterich (F. H. v. d. Hagen Heldenbüch I, 267, Str. 856; vgl. Ad. Holtzmann in seiner Einleitung zum grossen Wolfdieterich S. XCIV.

selbe vornehm, antikisirend, fremd. Die englische Elfenwelt, für deren Homer Shakespeare treffend erklärt wird, stammt ohnehin nicht ausschliesslich aus dem heimischen Volksglauben, sondern hat ihren Ursprung mit der seit dem 14. Jahrhundert entwickelten Eigenart des englischen Geistes gemein: wie diese aus einer Mischung des Normännisch-Ritterlichen und des Sächsisch-Volksmässigen, so stammt jene aus einer Art Compromiss romanischer Feen mit germanischen Elben, und hat daher, zum Vortheil der Dichtung, die allzu enge Grenzen nicht erträgt, immer etwas Schwankendes behalten. Dazu kommt noch eine gelehrte Beimischung, und zwar schon bei Chaucer, der ja gar einmal den König und die Königin der Feen merkwürdigerweise Pluto und Proserpina nennt. Eben so geben sich im Sommernachtstraum die Elfen als Gefährten der Hecate, und ein ähnliches Element scheint im Namen Titania vorzuwalten. Ganz exotisch aber vollends klingt es, dass ihr Feenland als in Indien gelegen angedeutet ist, woher sie gleichsam nur als Zugvögel kommen, und wohin sie wohl auch, der zartere Theil wenigstens, nach beendigter Saison zurückkehren mögen, während ihr lustiger Rath Puck, der alte, von der Volkssage trefflich vorgearbeitete Robin Goodfellow Englands, im Lande bleibt und sich nach gewohnter Weise mehr oder minder redlich nährt. Denn der Grund und Boden dieses Athenerlandes ist trotz der indo-europäischen Mischlinge, die er zum Theil beherbergt oder gar hervorbringt, gleichwohl zum grösseren Theile englisch. Aber es liegt im Gange der geistigen Entwicklung, dass der jugendliche Dichter erst die fremdartigen Bildungselemente, die er in sich aufgenommen, verarbeitete, dass er dann immer mehr bei sich selbst und auf dem wiedergefundenen Volksboden heimisch wurde, dass er auch diesem sich nicht völlig gefangen gab, sondern zuletzt, wie im Sturm, in voller Freiheit über eine ihm fast ganz eigene Geisterwelt gebot. Dass sich auf dieser letzten Stufe dann wieder gelehrtes Wesen einmischte, ist kein seniler Zug, sondern Wirkung

XCVII.) ist von einem Zwergfürsten Titan die Rede, der ein dem Horne Oberon's ähnliches Wunderhorn besass. Der Name, der von den übrigen Zwergkönigsnamen auffallend abweicht und wie eine Faust auf ein Auge passt, ist vermuthlich, gleich dem Namen Venus, auf halbgelehrtem Wege eingedrungen. Dass aber dieser in Deutschland selbst ganz vereinzelte Sagenzug nach England (wo man nur eben den Oberon, selbstverständlich bloss in der französischen Form, gekannt haben wird) seinen Weg gefunden und auf die Bildung des Namens Titania Einfluss gehabt haben sollte, mag zu bezweifeln sein.

des Zeitgeistes und vornehmlich der Hofmaske, deren Erfolge die Bühne beherrschten, deren Gelahrtheit, aus dem Bettelstande an den Hof gezogen, wohl auch einen leisen Stachel ausgeübt haben mag; wie denn die Maske im Sturm nicht recht verständlich sein will, ausser wenn man sich vergegenwärtigt, dass es für den alten Zauberer vom Avon einen eigenthümlichen Reiz gehabt haben muss, seinen Lieblingskindern Fernando und Miranda eine *princely pleasure* nach dem neuesten Zusehnitt aufzutischen, die zugleich bewies, dass er ein Maskenspiel nicht allein so gut wie Freund Ben verfertigen, sondern auch so gut und besser als König Jacob selbst antreten heissen, hudeln und zum Kukuk jagen konnte. Hiefür wird ein Blick auf die weiblich gereimten Verse der Juno und Ceres genügen: sie haben mit den Jonson'schen eine muthwillige Aehnlichkeit.

Wenden wir uns schliesslich dem Titel des Stückes zu, über dessen Sinn verschiedene Ansichten bestehen. Schon ein Theil der älteren Erklärer sah darin den Tag der ersten (öffentlichen) Aufführung bezeichnet; und wirklich gehörten Schauspiele zu den Festlichkeiten des Johannistages; auch würde ein Aufschub vom Mai bis in den Juni, selbst wenn Spenser's Feenkönigin bereits vorlag, schwerlich Gefahr gebracht haben, sofern doch auch für die allseitige Herstellung des Stückes ein Zeitraum, der für ein billiges Urtheil eine um manchen Monat frühere Abfassung bedingte, in Rechnung zu nehmen war. Allein der Ausdruck „Traum“ geht sichtlich auf den Inhalt des Stückes, und hat daher, an und für sich wenigstens, mit der Aufführungszeit nichts zu schaffen. Andere erblickten in diesem Inhalt den Traum einer Johannisnacht, wofür dann wieder verschiedene Erklärungen gefunden werden: aber *Midsummer-night* bedeutet nicht ausschliesslich diese ¹⁾, sondern im Allgemeinen jede der Nächte, die mit der Sommersonnenwende beginnen, eine Mitt- oder Hochsommernacht.

Die Erklärung des Titels findet sich in dem Stücke selbst, da wo Titania dem Oberon vorwirft:

¹⁾ Der Sprachgebrauch ist hierin sehr bestimmt. Das Fest selbst heisst *Midsummer-eve*: aber die Nacht desselben wird durch *Midsummer-day at night* bezeichnet. (*Ben Jonson ed. Gifford VI., 472.* * *The Knight of the Burning Pestle by Beaumont and Fletcher, A. I. Sc. 1.*) Eben so ist es mit dem Dreikönigsfeste: dieses heisst *Twelfth-night*, auch *Twelfth-day*, *Twelfth-tide*; aber die Nacht zu bezeichnen sagt man *Twelfth-day at night* (*Accounts of the Revels at Court* an zahlreichen Stellen, und die Titelblätter von Lilly's *Alexander and Campaspe* 1584, *Mydas* 1592.)

*And never, since the middle summer's spring¹⁾,
Met we on hill, in dale, forest or mead etc.,
But with thy brawls thou hast disturb'd our sport.*

Also in der Elfenstaatsverfassung des Sommernachtstraumes ist Hochsommers Anfang die Zeit, in welcher die lieblich-neckischen Geister zusammenzukommen beginnen: wo der Dichter die Grundfeste dieser Verfassung gefunden hat, scheint nicht ermittelt; aber sie muss der englischen Volksvorstellung entsprochen haben, gleichwie sie der irischen entspricht (Grimm, Irische Elfenmärchen, Einl. S. X.); denn sie steht ja nicht nur in ein paar flüchtig gesprochenen Worten, sondern auch im Titel des Stücks, der doch dem Publikum nicht unverständlich sein durfte. Die Bedeutung dieses Titels aber kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen: Mitsommernächte sind zugleich Nächte, in welchen die Elfen vornehmlich ihr Wesen treiben, und ein Traum einer Mittsommernacht ist also ein Traum einer Elfenzaubernacht. Dass dieser Titel mit dem Inhalt des Stücks in Uebereinstimmung steht, braucht nicht bewiesen zu werden.

Da jedoch die erste dieser Nächte, nicht dem Namen, aber der Sache nach, die Johannisnacht ist, und da das Johannifest dem Herkommen gemäss ein Schauspiel haben wollte, so wird man bei alledem in der That kaum bezweifeln können, dass das Stück für diesen damals ohnehin so nahen Tag bereit gehalten wurde, dass es, nicht durch den Titel als solchen, aber durch den Titel in Verbindung mit den obwaltenden Umständen, den Tag der ersten öffentlichen Aufführung bekennt. Ist dies richtig, dann blieben eben an diesem Tage die Beziehungen auf das Maifest und den Neumond weg, gerade wie das Stück vorher in Essexhouse einen anderen oder vielleicht gar keinen Titel geführt hatte.

Es ist daher merkwürdig verfehlt, wenn man, wie neuerdings geschehen, den Titel des Stückes mit „Walpurgisnachtstraum“ übersetzen will. Und was hören wir zur Rechtfertigung dieses Titels

¹⁾ Wieland und Schlegel übersetzen diese Worte unrichtig mit „seit jenem Sommer.“ Der Sinn ist vielmehr: „Unser Zwist hat zur Folge gehabt, dass unsere Zusammenkünfte, die wir von Hochsommers Beginn an zu halten pflegen, gestört sind.“ Die neue Ausgabe der Schlegel'schen Uebersetzung gibt die Stelle berichtigt:

Und nie, seit Sommersmitte, trafen wir etc.

Dass nicht etwa bloss Meetings Titania's und ihres besonderen Hofstaates, sondern Zusammenkünfte des Königs und der Königin, des ganzen Feenhofes also, gemeint sind, hat Puck einen Augenblick zuvor gesagt.

angeben? Shakespeare, als Hauptlehrbuch der germanischen Mythologie, hat in seinem Traumgedichte das Vermählungsfest der höchsten Jahresgötter feiern wollen, an deren Stelle Oberon und Titania, oder vielmehr, in Verhinderung derselben durch dramatisch verwerthete Ehedissidien, Theseus und Hippolyta treten; und hiefür hat er als Zeit der Handlung den mythologisch bedeutsamen ersten Mai gewählt. In Sebastian Sailer's Schöpfung sagt der Herr, weil's just der erste Mai sei, so wolle er heute die Welt erschaffen. Nur ist bei Shakespeare dieser Tag noch viel unschuldiger an dem was geschieht. Aber die flüchtige Erwähnung der *Observance*, die doch dem Titel des Stückes widerspricht, wird handfest gemacht, um einem ganzen *mundus patens* orthodoxer, von Feen und Elfen gereinigter, auf den Rohstoff der „Elbe“ zurückgeführter pangermanischer Mythologie Thür und Thor zu öffnen. Deshalb wird der Shakespeare'sche Titel unshakespearisch, ja gänzlich unpassend geheissen, und Meres hat ihn zu verantworten, der arme Meres, der immer gerade da nichts gelten soll, wo er ausnahmsweise ein classischer Zeuge ist. Wie, Shakespeare in seiner Kraftzeit, im vierunddreissigsten Lebensjahre, als Mitglied der Direction seiner Truppe, er, der nur darum fahrlässig scheint, weil er seine Stücke, das Eigenthum dieser Truppe, nicht drucken lassen durfte, er hätte sich's gefallen lassen, dass eine zumal befreundete Feder einem derselben einen „gänzlich unpassenden“ Titel gab, und diese Feder wäre darauf versessen gewesen, ihm zum Trotz, Spott und Verdruss den falschen Titel statt des rechten auf ihre Liste zu schreiben! Oder, so wird weiterhin vermuthet, habe Shakespeare vielleicht bloss *Summernight's Dream* geschrieben, die Mainacht altmythologischer Anschauung gemäss als Jahresscheide zwischen Sommer und Winter nehmend, und seine Zeitgenossen haben aus mythologischem Missverstande (weil in dem Stück von Zauberkräutern die Rede sei, die noch etwas mehr der Johannisnacht eignen) das *Mid-* vorgesetzt. Aber diese Zeitgenossen besaßen zwischen Winter und Sommer bereits ihren Frühling, ganz wie wir, und unterschieden Spiele, die einen gemeinsamen Namen leicht ertragen hätten, die Mai- und Sommerspiele, *Mayings* und *Summerings*, sprachlich recht genau, so dass Shakespeare überhaupt gar nicht auf den Einfall kommen konnte, die Mainacht Sommernacht zu nennen. Uebrigens wenn auch der erste Mai wirklich, wie er es nicht ist, die Zeit der Handlung wäre, so würde das den gewählten, der Anschauung Shakespeare's und seines England völlig fremden Titel noch entfernt nicht rechtfertigen. Aber:

„Wir übersetzen nicht für Shakespeare, sondern für die Deutschen.“ Schön, also muss man ihnen den Shakespeare übersetzen, dem es noch verborgen war, dass dereinst Goethe die Walpurgisnacht aus der deutschen Volkssage in die Literatur einbürgern würde: sonst könnte man ihnen eben so wohl einen Homer übersetzen, der Troja mit Kanonen beschossen lässt.

Das Jahresgötterfest des Sommernachtstraumes zu überbieten scheint schwer: und doch ist es geschehen.

Nach geschlagener Xenienschlacht hatte Goethe bekanntlich allerlei Xenialisches in Reimen, was er „Oberon's goldene Hochzeit“ betitelte. Er dachte bei diesem Titel allerdings an den Sommernachtstraum, noch weit mehr aber an Wieland's Oberon, dessen Ehezwist viel grössere Dimensionen hat, der eben damals in lezt-händig erneuerter Ausgabe erschienen und auch mehrfach auf die Bühne gebracht worden war; wobei die „goldene Hochzeit“ ohne Zweifel als eine glückliche Parodie des herrschenden Familienrührstücks anzusehen sein dürfte. Schiller aber schrieb, er habe dieselbe aus dem nächsten Musenalmanach weggelassen, weil er diesmal keine Stacheln darin haben möchte; worauf Goethe sie — ob mit Glück, darüber kann gestritten werden — als Intermezzo, von einem Dilettanten geschrieben und von Dilettanten gespielt, unter dem Titel „Walpurgisnachtstraum oder Oberon's und Titania's goldene Hochzeit“ in den Faust aufnahm. Später hielt er sich für derlei stacheliges „Teufelszeug“ zu künftigem Gebrauch eine Mappe, seinen bekannten „Walpurgissack.“

Und was hat er damit angerichtet? Man höre: „Shakespeare hatte die Hochzeit Oberon's und der Titania, weil er den häuslichen Zwist der beiden göttlichen Gatten, der in der Göttersage tief begründet ist, zum Hebel der Handlung gebrauchte, während doch die Hochzeit nach der alten Symbolik nicht fehlen durfte, auf Andere, den Theseus und die Hippolyta, übertragen müssen: Goethe aber hat die Hochzeit Oberon's und der Titania wieder hergestellt, welche das Zwischenspiel seiner Walpurgisnacht bildet; er hat diese elbischen Wesen aus Shakespeare's Walpurgisnacht entliehen; und aus diesem Zwischenspiel ergibt sich auch, dass wenigstens Goethe die Schuld nicht trägt, wenn man jetzt die Walpurgisnacht lediglich als einen Hexenspuk auffassen will.“

Gewiss: zu vernehmen, dass sein Walpurgissack ein Brautbett für Shakespeare's höchste Jahresgötter war, das müsste dem alten Herrn noch in der Ewigkeit wohlthun.

Hienieden hat er es erlebt, dass ein Philosoph den Walpurgisnachtstraum (den Goethe'schen, denn den Shakespeare'schen kannte man damals noch nicht) etwas anders auslegte: dieser fand in der goldenen Hochzeitfeier Oberon's und Titania's eine besondere Bedeutung für den Faust und den Mephistopheles, „insofern nämlich diese durch die Anschauung dieses Intermezzo's in ihrem Gewissen an die sittliche Forderung des derselben entgegengesetzten Verhältnisses des Faust zur Margarete erinnert werden.“ Das will sagen: sie müssen der Aufführung einer Hochzeit anwohnen, und zwar einer goldenen Hochzeit, zur Strafe dass Faust die Margarete nicht geheirathet und durch eine fünfzigjährige Ehe beglückt hat.

Hercules am Scheidewege mag darüber nachdenken, welcher von beiden Auslegungen er den Arm bieten solle: dieser philosophischen oder jener mythologischen.