

Werk

Titel: Aphorismen über Shakespeare`s Sturm

Autor: Meissner, Johannes

Ort: Berlin

Jahr: 1870

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0005|log12

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Aphorismen über Shakespeare's Sturm.

Von

Johannes Meissner.

Der Vorhang geht auf: Das Schauspiel eines Schiffbruchs! Donner und Blitz und ein Höllenlärm im Orchester benimmt mir die Sinne und versetzt mich in eine Art von Betäubung. — Des Sturmes Tosen klingt aus zu süßen Aeolsharfontönen. Der Nebel vor meinen Augen ballt sich zu zauberischen Gestalten. Seltsame Bilder ziehen vorüber, jetzt wundersam-lieulich, jetzt komisch-fratzenhaft, bald sich abhebend von einem Hintergrunde gewöhnlicher Alltäglichkeit, bald beleuchtet durch magische Strahlen aus einem Geisterreiche. Luftige Wesen gaukeln und wogen vor meinen Blicken, bald fortgeblasen, bald wieder da in anderer Gestalt, um abermals zu schwinden vor dem Hauche des Zauberers. — Der Vorhang fällt: Meine Gedanken sind umfassen wie von Weihrauchduft. Ich habe das dunkle Gefühl als sei mir eine Gottheit nahe gewesen, doch ich konnte nicht fassen, was sie mir zeigte in geheimnissvollen Bildern. — Ein merkwürdiger Traum. Nein, es muss mehr sein als ein Traum. Einst träumte ich ähnlich unter Frühlingsgrün in linder Sommernacht. Doch das war anders. Da löste sich die Fessel der Logik von meinem Geiste und frei flatterte die Phantasie im Reich des luftigen Nichts. Hier hängen sich so schwere, so gewaltige Gedanken an ihre Schwingen. Mir ist, als hätte ich hinter einem Schleier das heilige Bild von Sais gesehen — als hätte es mir gewinkt. Es war wie ein dreitheiliges Altarbild. Auf dem rechten Flügel sah ich Prospero, Miranda und Ferdinand höchst schön und edel mit einer Fülle von gewaltigen

und von lieblichen Gedanken. Auf dem linken Flügel stand ein Gegensatz, eine andere Dreiheit, Caliban, Stephano und Trinculo, die Repräsentanten des Hässlichen, Viehisch-Fratzenhaften, aber verklärt durch eine gewaltige *Vis comica*.¹⁾ Das dritte breitere Mittelbild endlich umfasste eine Gruppe verschiedenartiger Charaktere mit dem gemeinsamen Merkmal der Alltäglichkeit; als Hintergrund zum Ganzen schien sie die Gesellschaft des gewöhnlichen Lebens, welche das Edle und das Gemeine gemischt enthält. Alle drei Bilder aber waren verbunden durch eine Guirlande von Hieroglyphen, mit welcher ein luftiger Engel sie in phantastischen Linien durchwebte. —

Dies ist der Eindruck, welchen eine Darstellung des Sturmes macht. Wir greifen zum gedruckten Text und widmen unser Nachdenken den Charakteren. Welch' eine Schärfe der Zeichnung! Gleich in der ersten Scene begegnet uns das Grossartigste, was je ein Menschengestalt in dieser Kunst geleistet hat. Sollen wir mit den Engländern mehr unsre Bewunderung der vollkommenen Naturwahrheit in der Schilderung des Schiffbruchs zollen, oder sollen wir mehr anstaunen die dichterische Kraft, welche in so wenigen Worten eine Reihe von Hauptcharakteren schon so vollständig zeichnet und mit eigenem Leben ausstattet, dass wir daraus ihre Handlungen in den verschiedenen Situationen fast vorausberechnen könnten? Es ist das Verhalten der Menschen gegenüber dem Tode, die Verschiedenheit der psychischen Reaktion gegen die feindliche Kraft des plötzlich vor Augen gestellten Schicksals, welche uns die Grundzüge ihrer Charaktere enthüllt. Da sehen wir zum Ersten einen König, umleuchtet von zuckenden Blitzen, aufsteigend gleichsam aus dem Innern der See, anzuschauen wie der gewaltige Meergott selbst. Aber: „Good boatswain, have care“ — welcher Contrast! — sind seine ersten ängstlichen Worte. „Where's the master? Play the men“ ist Alles, was er noch überhaupt spricht, und doch erkennen wir schon hieraus, besonders durch das Gefühl der Täuschung unserer Erwartungen, dass wir keinen Heldenkönig vor uns haben, dass dieser Mann auch in anderen Verhältnissen nicht stark, selbstbewusst und selbstständig handeln wird, der hier mit einer Freundlichkeit, aus welcher die eigene Haltlosigkeit spricht, beim Boots-

¹⁾ Vergleiche Lessing's Bemerkungen über die Komik des Hässlichen. Ein aufgedunsenes phlegmatisches Sektfass von Kellner-König, dahintorkelnd Arm in Arm mit seinen beiden Vicekönigen, zur Rechten den buntscheckigen, dünnbeinigen Bajazzo, zur Linken das spassige, wonneheulende Ungeheuer Caliban: fürwahr, es giebt in der ganzen Literatur kein tolleres Kleeblatt.

mann Beruhigung und Stütze sucht. Aus eben dieser Freundlichkeit, dieser Weichheit beim Gedanken an den Tod aber sehen wir wiederum, besonders wenn wir den Gegensatz zu der Wuth bei Antonio und Sebastian beachten, dass nur Weichheit, nicht Bösartigkeit seinen Charakter tadelnswerth macht. Wie hier beim Bootsmann, so sucht er nachher aus demselben psychischen Grundantriebe heraus eine Beruhigung und Stütze bei Gott: „The king and prince at prayers“ berichtet Gonzalo. Wir wissen noch bis jetzt Nichts über seine Antecedentien, da er aber ein König ist, der mehr Festigkeit haben muss als ein Privatmann, um gleich gut zu sein, weil sich an Könige mehr schlechte als gute Einflüsse heranzudrängen pflegen, so würden wir uns gar nicht wundern, wenn wir irgend eine Schlechtigkeit von ihm erfahren. In der That hat ihm der Dichter nur einen gutartigen und zwei schlechte Charaktere an die Seite gestellt. In Gonzalo, des Königs Hofrath, wie wir vom Bootsmann hören, erkennen wir schon bei seinen ersten Worten das, was man im Leben einen „guten, alten Herrn“ zu nennen pflegt. Er zeigt eine gewisse Geschwätzigkeit, welche in gleicher Weise den alten Herrn und den vortragenden Rath charakterisirt, aber sein Wortreichthum stammt weniger aus dem Wunsche, sich selbst reden zu hören, als vielmehr aus dem edlen Antrieb des Herzens, seinem Könige die Todesfurcht wegzuscherzen. Denn wenn er sagt, die Visage des Bootsmanns gereiche ihm zu grossem Trost u. s. w., so meint er das gewiss zunächst nicht ernst, sondern spricht offenbar aus dem Bestreben heraus, seine Gefährten zu zerstreuen. Ist sein Witz auf diese Art gleich ein gesuchter — durchaus nicht ein, wie Kreyssig sagt, „an der Heerstrasse der Unterhaltung gewachsenes Redebäumchen,“ — so beweist doch wieder die Richtung, nach der hin er seinen Witz sucht, das Bedürfniss bei ihm, selbst dem schlimmsten Verhängniss noch eine gute Seite abzugewinnen — wenn's auch nur durch ein Wortspiel geschieht. Diese gemüthliche Sorte von Galgenhumor entspringt allein aus gutartigen Naturen. Seine folgenden Worte, mit welchen er zum Gebet auffordert, zeigen, dass auch ihn eine Beklemmung, eine gewisse Angst anwandelt und ihn treibt, sich Erleichterung zu schaffen durch Anflehen der beschützenden Gottheit. Und der liebe Gott lässt ihn auf merkwürdige Weise aus seiner guten Absicht selbst sich seinen Trost schöpfen. War es nämlich zunächst der Wunsch, Andere zu beruhigen, welcher ihm den Gedanken eingab, dass sie unmöglich ersaufen könnten, weil der Galgenstrick von Bootsmann entschieden zum Hängen prädestinirt sei, so gereicht nachher sein Witz wirklich ihm selbst zum

Trost. Es ist eine Eigenschaft alter Leute, dass sie auf eine Idee, die sie einmal gefasst haben, immer wieder zurückzukommen pflegen. Auch Gonzalo wiederholt in verschiedenen Variationen dieselbe Idee, und wenn ein Todesgedanke bei ihm aufsteigt, so tritt er in die Form dieser komischen Idee ein und verliert dadurch seine Bitterkeit. Nicht ein wirklicher Glaube an seine komische Prädestinationslehre, sondern das Wohlgefallen an seinem Witz als solchen, versetzt ihn in die joviale Stimmung, der kein Teufel etwas anhaben kann. Bei all seinen guten Eigenschaften aber macht das Auftreten des Gonzalo nicht den Eindruck von hervorragender Bedeutsamkeit, weder was seine Intelligenz noch was seine Energie anbelangt. Zum Ersten ist seine Ausdrucksweise eine alltägliche und das Mattsetzen des leidlich guten Witzes, wie vortheilhaft auch immer für seine eigene Stimmung, kein Merkmal eines grossen Geistes. Zum Zweiten kennzeichnet der Schluss: „Der Wille droben geschehe, aber ich stürbe gern eines trockenen Todes“ seine Natur als eine mehr passive.¹⁾ Wir lieben solche Menschen, aber sie imponiren uns nicht. Wir können uns stets auf ihren Willen zum Guten, aber nie ganz auf ihre Energie in der Ausführung verlassen, weil ihnen zur heroischen Tugend die heroische Rücksichtslosigkeit fehlt. Dieser Gonzalo der ersten Scene musste bei Prospero's Aussetzung nothwendig so handeln, wie er handelt; mit einer gewissen Halbheit, geleitet von dem Wunsche, es Jedem Recht zu machen, musste er „auf seine Weise den Gehorsam gegen den ungerechten Gebieter mit den Pflichten des Menschenfreundes vereinigen.“ (Kreyssig.) — Eine grössere Energie tritt uns in der Sprache einer dritten Figur des Schiffbruchs, Antonio's, entgegen. War aber der Wille Gonzalo's nur auf das Gute, auf das Wohlbefinden seiner Mitmenschen gerichtet, so trägt dieser entschieden das Gepräge eines schlimmen Charakters. Auch er wendet sich, wie Alonso, zunächst an den Bootsmann, aber nicht mit einem „Good boatswain“, sondern er herrscht ihn an „Where is the master, boson?“ Es scheint uns nicht, wie vielen Herausgebern, unwesentlich, dass er sich der korrumpirten Form „boson“ bedient; diese ist für ihn im Gegensatz zum König charakteristisch, da sich eine grössere Schroffheit gegen Untergebene darin ausdrückt. Als er zum zweiten Mal auf Deck kommt, flucht er: „An den Galgen, du Hund! Du hundsfüttischer, unverschämter Lärmer, wir fürchten uns weniger zu ersaufen als

¹⁾ Man vergleiche nur die schöne Kraft, welche sich in der Rede Prospero's da ausspricht, wo ihm der Todesgedanke entgegentritt.

Du.“ Da aber der Bootsmann noch gar nicht behauptet hat, dass er sich fürchte, so beweisen diese Worte, dass in seinen Zornausbrüchen allerdings ein Element von Angst enthalten ist. Der Gedanke, dass man sterben soll, ruft in jeder Seele einen gewissen Widerstand hervor. Bei Antonio tritt diese psychische Reaktion als eine gegenstandslose Wuth zu Tage, die sich am ersten nächsten Objekt auslässt. Solch ein schlimmer Geselle presst die Zähne in sein eigenes Fleisch, oder zerreisst ingrimmig, was ihm nur in die Finger kommt, oder fährt endlich, wie hier, mit seinen Flüchen auf den braven Bootsmann los, der ihm gar nichts gethan hat.¹⁾ Seine Worte „So prellen Säufer uns um unser Leben“ sind nämlich höchst ungerecht und ein lügnerischer Vorwurf, der nur die Grundlosigkeit seiner Wuth verdecken soll. Der Bootsmann ist so nüchtern wie er selbst, hat doch der Kapitän, der im Beginn der Scene revidirte, Alles in Ordnung gefunden. Das und nichts Anderes will auf des Bootsmanns Meldung „Here, master: what cheer?“ der Kapitän mit seinem „Good: speak to the mariners“ sagen. In der ersten Folio steht hinter „good“ ein Kolon, und Dyce hält diese für eine von den Foliostellen, wo das Kolon einem Komma gleichwerthig ist. Demgemäss schreiben auch Delius, Jephson²⁾ u. A. „Good, speak to the mariners“ in dem Sinne: „Freund, sprich mit den Matrosen.“ Indess ist wohl klar, dass dies „Gut!“, eine aus dem Leben gegriffene Sprechweise, in Beziehung zu Antonio's späterem Vorwurf steht und bedeutet: „Gut, ich sehe, dass ihr auf eurem Platze seid.“ — In den folgenden Worten: „Would, thou might'st lie drowning the washing of ten tides“ flucht Antonio dem unschuldigen Gegenstand seiner Wuth eine ganz raffinirt grausame Todesart an den Hals: „Lägst Du ersaufend zehn Fluthen lang im Schlucken.“ Als aber gegen das Schicksal kein Fluchen hilft, da gewährt ihm in seinem letzten Lebensaugenblicke noch der Gedanke einen teuflischen Trost, dass wenigstens Alle mit ihm ersaufen müssen, dass auch ein Höherer als er, der König, sein Lehnsherr, hinunter muss in's grausige Grab. Dies ist der tiefere Sinn, welcher in den einfachen Worten Antonio's: „Let's all sink with' king“ enthalten ist, wobei die sonderbare Apostrophirung der Folio „with' king“ an-

¹⁾ Ich beobachtete jüngst einen vor den Geschworenen stehenden Mörder, der mich in Temperament und Charakter auf's lebhafteste an unseren Antonio erinnerte. Aus Shakespeare glaubte ich darum voraussagen zu können, dass der Mensch nach Verkündigung des Todesurtheils noch in Wuth gerathen werde und in der That verfiel er, kaum in's Gefängniss zurückgeführt, in vollkommene Tobsucht.

²⁾ J. M. Jephson, Sh's Tempest. London 1864.

deutet, wie sein Wort durch die Wuth erstickt wird. Ganz anders ist der letzte Gedanke des Sebastian: „Let's take leave of him.“ Sebastian, theils Seitenstück, theils Gegensatz zu Antonio, hat uns seinen Charakter auch grade nicht in allzu liebenswürdigem Licht erscheinen lassen, in dem Umstande aber, dass er zu guter Letzt wünscht, Abschied von seinem Bruder zu nehmen, liegt etwas Versöhnendes; es ist ein Zug, der wenigstens die unterste Anlage seiner Natur als nicht böseartig erscheinen lässt. Vorher war bei ihm die psychische Reaktion gegen den Todesgedanken ziemlich gleichartig derjenigen Antonio's gewesen. Auch er ist in gegenstandsloser Wuth auf den Bootsmann losgefahren, ja hat zuerst sogar diesen, als den Nächststehenden, mit seinen Fluchen bedacht: „A pox o' your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog!“ Man merkt seinen Schimpfworten jedoch so recht an — „blasphemous, incharitable dog,“ was für eine unpassende Bezeichnung! — dass er sie nur als Schimpfworte braucht und gar nicht wie Antonio (thou might'st lie drowning the washing of ten tides) an den eigentlichen Sinn derselben denkt. Auf Gonzalo's Aufforderung zum Gebet erwidert er: „I am out of patience,“ nach Dingelstedt's dem Wortsinn entsprechender Uebersetzung: „Mein Gleichmuth ist dahin.“ Unsere Aufmerksamkeit lenkt sich darauf, dass Sebastian Phlegmatiker ist im Gegensatz zu dem cholerischen Antonio. Die Schwerfälligkeit seines Temperaments zeigt sich in der Unpasslichkeit der Schimpfworte, von der wir schon sprachen. Die Trägheit seines Phlegma sehen wir auch deutlich in seiner Sparsamkeit mit Worten. Wo Antonio seiner Wuth durch drei Zeilen: „We are merely“ etc. Ausdruck giebt, kann Sebastian seinem Grimm nur in drei Worten Luft machen: „I am out of patience.“ Schlegel hat diese Stelle, indem er weniger den Ausdruck des Phlegma darin betont, mit „Ich bin ganz wüthend“ übersetzt, wofür er aber in der Uebertragung der ersten Worte: „Die Pest fahr euch in den Hals, bellender, gotteslästerlicher Hund, der ihr seid!“ durch den Zusatz: „Der ihr seid“ das Gepräge des Phlegma verschärfte. Die Anstrengung, welche den Sebastian seine Leistung im Fluchen gekostet hat, verdient, dass er noch einen gewissen Nachdruck hinterher setzt. Dadurch ferner, dass Sebastian in seinen Schlussworten eine gute Natur zeigt, während er vorher dem Antonio an Böseartigkeit ziemlich gleich zu kommen schien, erhält er eine gewisse Familienähnlichkeit mit seinem Bruder Alonso, indem auch seine ursprüngliche Anlage etwas Neutrales zu haben scheint. Während aber Alonso doch den Eindruck eines guten Menschen auf uns macht,

empfangen wir von Sebastian im Ganzen die Idee eines schlimmen Gesellen. Er ist es nicht von Natur, aber er ist es geworden. Wir möchten ihm das Schlimmste für andere Situationen zutrauen — wenn nicht etwa sein Phlegma ihm die Sünde zu unbequem macht. Was den Bootsmann anbetrifft, der mit mehr Worten charakterisirt ist, als die Uebrigen, so erscheint er als ein zwar struppiger, ungehobelter Geselle, dessen Verhalten gegen den Tod aber ähnlich demjenigen des Gonzalo ist. „What, must our mouths be cold?“ sind seine letzten Worte, in denen sich sein Seemannshumor mit einem gewissen Gruseln paart, welches in dem Worte „kalt“ klingt.

Bei all dieser Meisterschaft in der Zeichnung der Charaktere werden wir von dem Schiffbruch und dem traurigen Schicksal der Personen in der ersten Scene des Sturmes (und diese Bemerkung gilt für das ganze Drama) durchaus nicht so ergriffen wie in den Tragödien. Der Dichter regt uns hier nicht durch einen berausenden Trank, durch eine gewaltig gährende Leidenschaft auf, sondern er hat, obwohl ganz tragisch in der Anlage der Conflict, durch einen Zauberstab die Wirkung auf uns, den Sturm der tragischen Affekte gemildert, so dass unser Herz nur leise, nur auf Augenblicke mit Furcht und Hass und Leid mittönt. — — Der Unterschied in der Behandlungsweise des Künstlers ist ein ähnlicher, wie in den Bildwerken der Alten zwischen dem vergötterten Herkules und dem menschlichen. Bei dem Einen alle Sehnen und Nerven in gewaltigem Ringen gespannt und die geschwellten Adern von heissem Menschenblut durchwogt, hier göttliche Genügsamkeit, wohl Leben, aber ohne Zeichnung der Adern, wohl Kraft, aber ohne Anspannung. Ueber die Absichtlichkeit dieser Milderung der Affekte und über die dazu angewendeten dramatischen Mittel, haben Schlegel, F. Horn und Tieck¹⁾ Erklärungen gegeben, auf die wir hier verweisen müssen. Andere haben dem Meister diese „Mattigkeit“ vorgeworfen, ohne genügend seine Absicht zu würdigen. Es giebt Beurtheiler, welche, ohne sich zum Verständniss des Genies durchgearbeitet zu haben, es doch schulmeistern zur Glorificirung der eigenen kritischen Weisheit. Der Anführer dieser Schaar hat die realistische Shakespeare-Kritik, welcher wir gern wieder zu Ehren verhelfen möchten, so in Misskredit gebracht, dass Realismus und Oberflächlichkeit (von dem trefflichen Bodenstedt²⁾ z. B.) als auf

¹⁾ L. Tieck's „Abhandl. über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren“, vordruckt der Tieck'schen Bearbeitung des Sturmes von 1796.

²⁾ In der Abfertigung, welche Bodenstedt Herrn Rümelin im zweiten Jahrbuch zu Theil werden liess.

unserm Gebiet gleichbedeutende Vorwürfe gebraucht sind. Wir können der Versuchung nicht widerstehen, ein hierher passendes charakteristisches Beispiel von der Urtheilsweise dieses in manchen Kreisen beliebten Kritikers anzuführen. Herr Rümelin sagt mit Umkehrung des logischen Grundsatzes „*Omnis determinatio est negatio*“: Für Eigenschaften oder Charakterzüge, welche in Shakespeare's Werken nicht anzutreffen sind, musste der Dichter keinerlei Stoff in sich gefunden haben, sie fehlten auch seiner Person. — Ausgezeichnet! Nun aber die Anwendung: „Dem Dichter fehlen die gemüthlich behaglich harmlosen Naturen, unter den Temperamenten die Phlegmatiker. — — — In Shakespeare war keine Spur von Phlegma“ etc.

Kennt Herr Rümelin nicht den Gonzalo? Und bei welchem anderen Dichter findet er so ausgeprägte Phlegmatiker wie Sebastian und Stephano? Oder wenn der Shakespeare-Verurtheiler keine Zeit fand, den obskuren Sturm seiner Aufmerksamkeit zu würdigen, was für ein Temperament hat denn Falstaff? Aber ihm fehlt eben das Verständniss für Wahrheit und Schärfe der Charakterzeichnung. Die Intrigue ist ihm das Einzige, die Charaktere bleiben ihm Nebelbilder. Seine Kritik über den germanischen Dichter ist von romanischem Geschmacke diktirt. Herr Rümelin hat ganz wie die Franzosen viel Sinn für leichte gefällige Schönheit, die spröde Erhabenheit der Muse Shakespeare's aber, welche nicht in flüchtiger Liaison zu geniessen ist, bleibt ihm unverständlich. Man kann solchen Kritikern nur wiederholen, was schon die Herausgeber der Folio von 1623, Heminge und Condell, den Lesern Shakespeare's zurufen: „*Reade him therefore; and againe, and againe: And if then you doe not like him, surely you are in some manifest danger, not to understand him.*“ Wir unseres Theils wollen in den Fusstapfen dieser Folioherausgeber mit Liebe und Begeisterung dem Dichter nahen, und erst wenn unser Geist mit dem seinigen vertraut geworden, wenn die Dauer der Vertrautheit einerseits unsere Liebe gefestigt, andererseits aber doch auch uns kleine Schwächen hat sichtbar werden lassen, dann wollen wir kritisiren, dann wollen wir einsehen, wie auch das gewaltigste Kunstwerk seinen menschlichen Ursprung nicht zu verläugnen vermag. Es wäre gewiss eine Sünde wider Shakespeare's Geist, ihn bis in den Himmel zu idealisiren, ihn, der ja selbst seine idealsten Gestalten auf der Erde fussen, mit Staub behaftet sein lässt. Wir fassen den Dichter auf, wie er selbst seinen Prospero: halb ein Gott und doch ganz ein Mensch mit unverkennbaren Schwächen, ja Fehlern. Realismus ist die Fahne auch unserer

Kritik. Wir meinen, dass gerade darum die neue Zeit der Deutschen, die Zeit des praktischen Handelns und Denkens mehr als alle früheren von Shakespeare-Begeisterung gepackt werde, weil sie sich in innerer Uebereinstimmung befindet mit der von keinerlei Philosophemen oder naturwidrigen Moralsystemen inficirten Menschen-Auffassung des klarsten Denkers, den das Menschengeschlecht seit Anbeginn aufzuweisen hat.

Und dennoch — Himmel und Erde, lasst mich nicht gedenken — was für eine babylonische Verwirrung unter den Kritikern! Der Hegelianer hat ihn verhegelt (siehe Sievers und Prof. Werder in Berlin). Der Katholik, wie uns Rio gezeigt hat, ist bemüht ihn zum Katholiken zu machen. Der evangelische Professor ¹⁾ anderer-seits findet, dass, wenn Maria in „Was ihr wollt“ von Malvolio sagt, er sei ein Heide geworden, denn kein Christ, der durch den wahren Glauben selig zu werden denke, glaube einen solchen Haufen unsinniges Zeug, hier nur Shakespeare den Fundamentalsatz seines evangelischen Glaubensbekenntnisses und zwar recht absichtlich durch den Mund eines lebensfrischen, munteren Mädchens hat aussprechen wollen. Der Hypochonder, welcher auf Schopenhauer schwört, hegt, wenn er Shakespeare gelesen, nur in noch höherem Grade den Wunsch, die elende Welt in tausend Granat-Stücken schmeissen zu können. Der Weltschmerzler wieder vergiesst sentimentale Thränen, wenn er erkennt, wie auch bei Shakespeare höchst liebliche Menschenkinder doch nur Menschen und keine körperlosen Engel sind: „Eine düstere Trauer,“ sagt Heine, ²⁾ „erfasst mich manchmal, wenn ich dem Gedanken Raum gebe, dass vielleicht der ehrliche Jago mit seinen bösen Glossen über die Liebe Desdemona's zu dem Mohren nicht ganz Unrecht haben mag. Am allerwiderwärtigsten berühren mich Othello's Bemerkungen über die feuchten Hände seiner Gattin.“ Ebenso liegt, wenn Börne ³⁾ in Hamlet eine „unerquickliche Ironie“ findet, der Grund dazu in der Subjectivität des Kritikers; den Anschauungen Hamlet's, welche Shakespeare uns als verkehrt vorführt, wird von Börne, der selbst, wie seine ganze Zeit, am Hamletianismus krank ist, der selbst ein Bannerträger der ironischen Weltauffassung ist, eine gewisse Berechtigung zugesprochen. Hamlet ist ihm unbehaglich, weil er sich getroffen fühlt.

Kurz, worauf diese Beispiele hinauswollen, wir können Fichte's berühmtes Wort vom Philosophiren mit vollstem Recht auf die

¹⁾ H. Flathe, Shakespeare in seiner Wirklichkeit. Leipzig 1863.

²⁾ Heinrich Heine, Shakespeare's Mädchen und Frauen. Hamburg 1861.

³⁾ Ueber Hamlet. In Börne's gesammelten Schriften. Hamburg 1840.

Shakespeare-Kritik anwenden: Wie Jemand den Shakespeare auf-
fasst, kommt darauf an, was er selbst für ein Mensch sei. Darum
ist es gut, wenn ein Kritiker, wie wir's hiermit thun wollen, von
vorn herein erklärt, dass seine Weltauffassung durch und durch
realistisch und seine Gemüthsverfassung wesentlich optimistisch sei.
Das wird uns hoffentlich sowohl die Hegelianer, welche mit allzu
hochfliegenden Gedanken im luftleeren Nichts Purzelbäume schiessen,
als auch die Jesuiten, welche sich mit schlaun Windungen am Boden
schlängeln, vom Leibe halten. Mit den Uebrigen lässt sich schon
eher streiten. Denn immerhin kann nur Eine Weltauffassung die-
jenige des Menschen Shakespeare sein, und welche wir für diese
richtige zu halten haben, dafür scheint uns unter all seinen Werken
der Sturm das beste Kriterium. Hier ist der Dichter, wie Kreyssig
sagt, „aus seiner verzweifelten Objectivität herausgetreten“, aber —
er hat seine eigene Lebens-Weisheit und -Wahrheit, das hohe My-
sterium, welches er predigt, den Augen der Menge und sonderlich
seiner noch von Vorurtheilen befangenen Zeitgenossen entzogen
durch den Schein des Wunderbaren, welchen er darüber ausbreitet,
und es gehört ein gründliches Studium dazu, den Schlüssel zu
finden für die bunten Symbole seiner Geheimschrift. Der Sturm,
dünkt uns nun, ist nur vom realistischen Standpunkt aus zu er-
klären, denn seine Grundidee ist die realistische Weltauffassung
selbst. Ulrici, der Kritiker, welcher sich am eingehendsten mit
der Grundidee beschäftigte, musste in seinem sonst höchst geist-
vollen Aufsatz das Ziel, den innersten Kern verfehlen, weil sein
religiöser Standpunkt hier sein Auge beirrte. Wir wollen ein ekla-
tantes Beispiel anführen.

Prospero geräth in V, 1, da er an den Tod erinnert wird, in
eine gewaltige Leidenschaft. Seine Lebenskraft gleichsam empört
sich gegen den Gedanken an den einstigen Untergang aller Dinge.
Es versetzt ihn in eine Art von schönem Zorn, dass all diese Erden-
pracht und die Menschenwelt selbst einst spurlos verschwinden
sollen, und dies kleine Leben rings umgrenzt ist vom Todesschlaf.
Gleichviel, ob man dieser finstern Stimmung, welche das Geistes-
leben jedes denkenden Menschen zu Zeiten einem Erdbeben gleich
erschüttert, sich selbst auf die Dauer hinzugeben geneigt ist, so
darf man sie doch nicht, wie Ulrici thut, zu Gunsten seiner eigenen
Unsterblichkeitstheorie in ihr direktes Gegentheil verdolmetschen.
Ulrici erklärt nämlich: Unser irdisches Leben wird verschwinden,
wie vom Sturm verweht; nicht ein Windstreifen wird zurückbleiben.
Denn es ist selbst nur aus Dunst und Aether, aus demselben un-

substantiellen Stoffe, aus welchem die Träume und Geistererscheinungen bestehen, zusammengewebt, ein einzelner lichter Punkt, rings umgeben vom Dunkel der Unwissenheit, vom tiefen ErdenSchlafe, aus dem wir erst dort drüben erwachen werden.“ Im Original steht aber:

„We are such stuff
As dreams are made of and our little life
Is rounded with a sleep. — Sir, I am vex'd“ etc.

Dieser zweite Satz der Rede, der übrigens von keinem Uebersetzer völlig klar wiedergegeben ist:

„Wir selbst bestehn aus gleichem Stoff
Wie Träume, unser kleines Leben ist
Von einem Schlafe rings umgrenzt,“

dehnt den im Vorhergehenden entwickelten Gedanken vom einstigen Untergang alles Irdischen weiter aus auf die Menschenwelt. Er gehört eng zum Vorhergehenden und darf nicht davon losgerissen werden. Nicht das Leben, sondern die dunkle Ewigkeit vor und nach dem Erdendasein wird mit einem Schlaf verglichen, aus welchem die Existenzen traumartig, unbeständig auftauchen, kaum verschieden von den eben verschwundenen wesenlosen Zaubergebilden. Auch wüssten wir wirklich nicht, wie Prospero, wenn seinem Geiste das tröstliche Bild vom ErdenSchlafe und dem Erwachen in der Seligkeit vorschwebte, dazu kommen sollte, fortzufahren: „Ich bin gereizt, Herr“ etc.

Einige Kritiker, wie Tieck und Moritz Rapp,¹⁾ sind geneigt, die ganze grossartige Rede Prospero's für ein späteres Einschiebsel zu halten. Abgesehen von anderen, inneren Gegengründen ist diesen entgangen, dass die Stelle in äusserem Kontrast steht zu der holden Liebesfeier, von der unsere Augen noch gefesselt sind, dass der Dichter absichtlich Höhe und Tiefe neben einander gestellt hat, dass er uns vom Gipfel des höchsten möglichen Glücks plötzlich herantreten lässt an den Abgrund der Vernichtung. Wenn die Stelle nicht später eingeschoben sein kann, so bezieht sich auch „the great globe“ etc. nicht, wie Tieck wollte, auf den Brand des Globustheaters. — Auf dem rechten Wege ist Ulrici, wo er ausruft: „Im Sturm scheinen die äussersten Enden der Menschheit in einen verworrenen Knoten zusammengeknüpft,“ doch verliert er sich dann wieder in mystisches Dunkel, und endlich soll Shakespeare den Kampf des Guten gegen das Böse haben darstellen wollen, Prospero

¹⁾ Uebersetzung von Keller und Rapp. Stuttgart 1846. S. 93.

die personificirte Macht des Guten, Caliban „das Ungeheuer der Bosheit und Bestialität, die Personifikation des bösen Willens selbst“ sein. Shakespeare hat aber nirgend weder einen rein schlechten noch einen rein guten Charakter nach Art moderner Musterscheusale und Tugendmonstra gezeichnet, sondern immer Menschen. Auch Prospero und Caliban sind Menschen. Dem Prospero, in welchem er freilich der idealsten Menschheit Gestalt geben wollte, hat er dennoch ausdrücklich Fehler angeheftet, und dem Caliban, in welchem er freilich ihre Bestialität verkörperte, hat er viele lobwürdige Züge, gesunde Entwicklungskeime, verliehen. — Ob die Grundidee des Sturmes richtig erkannt sei dafür sind die vielen darin vorkommenden Stellen, welche den unbefangenen Leser zunächst frappiren, das beste Kriterium. Hier muss man den Anfang des „verworrenen Knotens“ suchen. All diese Seltsamkeiten müssen als Ausstrahlungen einer Central-Idee aufgefasst werden, nicht, wie man's gern thut, als Schwächen des Dichters. Umgekehrt wird man sich in der Grundidee geirrt haben, wenn man aus derselben nicht einen deutlichen Zusammenhang dieser Stellen einsieht, mögen auch immerhin die Aktionen des Stücks im Allgemeinen sich leidlich daraus erklären lassen. Betrachtet man den Prospero als einen „über die Kraft des menschlichen Individuums erhabenen Geist,“ als Inkarnation des Guten, so bleiben die deutlich ihm angedichteten Schwächen unbegreiflich. Hierher gehört sein Aufbrausen, die momentanen Ausbrüche des ihm angeborenen cholerischen Temperaments (so die Todesbetrachtung in IV, 1; so das kurze „Nein“ auf Sebastian's „Der Teufel spricht aus ihm“ in V, 1; so die Erregtheit seiner Erzählung in I, 2, u. s. w.). Hierher auch die bei ihm öfter zu Tage tretende allgemein menschliche Schwäche der Schönfärberei eigener Thaten, welche besonders dem Alter gegenüber der Jugend und zumal dem Vater gegenüber dem Kinde eigen zu sein pflegt. Ganz deutlich trägt diesen Charakter die Antwort Prospero's auf Miranda's fast unbequem kluge Frage, warum man sie nicht umgebracht habe: „Well demanded, wench. My tale provokes that question. Dear, they durst not, — So dear the love my people bore me.“

Erstens hatte das Volk keinen Grund, einen Fürsten zu lieben, der sich nicht um seine Wohlfahrt kümmerte — Prospero übergeht das Unrecht, welches in seinem Verfahren lag — und zweitens hätte ein so gar treuliebendes Volk sich nicht ohne Weiteres dem Schurken Antonio gefügt. Diese, die ganze Erzählung Prospero's durchdringende Schwäche der Schönfärberei berührt uns aber durchaus nicht unangenehm, denn wir hören ihm zu mit Miranda's Ohren,

wie den Erzählungen des eigenen lieben Vaters, ja, Prospero gewinnt geradezu, indem er uns menschlich vertrauter wird. Desselben Mittels bedient sich der Dichter auch, um uns über den, so zu sagen, todten Punkt der Erzählung, die Aussetzungsgeschichte so hinwegzuhelfen, dass uns gar kein Zweifel an Prospero's männlichem Benehmen dabei aufstösst. Es ist psychologisch durchaus erklärlich, dass Antonio, statt direkt des Bruders Blut zu vergiessen, ihn auf solche Art, einerseits thöricht und unvorsichtig, andererseits doppelt grausam, bei Seite schafft. Wir begegnen ja im Leben oft solcher Halbheit der Missethat, welche aus dem Wunsche entspringt, die Schuld von sich abzuwälzen auf das Schicksal, dem gewissermaassen die Entscheidung übertragen wird. Wir werden uns nun aber kein Bild vom Benehmen Prospero's, der, ohne gefesselt zu sein, sich wie ein Kind aussetzen lässt, machen können, welches der imponirenden Majestät des gegenwärtigen Prospero völlig entspricht. Auch müsste uns im Grunde stören, den gewaltigen Fürsten aus Verzweiflung und Todesfurcht weinen'd zu denken, wenn uns der Dichter nicht zwänge, die Geschichte mit Miranda's mitleidsvollen und liebenden Augen anzusehen.

Auch in Prospero's tyrannischer Knechtung Caliban's sehen wir eine, wenngleich vielleicht um Miranda's Willen nothwendige Ungeerechtigkeit. Wir fühlen uns überhaupt gedrungen, ein wenig Caliban's Partei zu nehmen, zumal derselbe von den Kritikern noch ärger misshandelt wird als von seinem Gebieter. Während sie den Ideal-Menschen Prospero mit Vergnügen als ihres Gleichen anerkennen, wollen sie die Menschlichkeit Caliban's bei Leibe nicht gelten lassen und degradiren ihn gar zum Fisch.¹⁾ Dass aber dieser, sowohl anfänglich von Trinculo, als auch von Antonio ein Fisch genannt wird, erklärt sich offenbar daraus, dass er in seiner Eigenschaft als Fischfänger mit dem Fell eines Seethieres bekleidet ist.²⁾ Grosse Landthiere, in deren Fell er sich hüllen könnte, giebt es überhaupt nicht auf der Insel, sonst würde er in II, 2, wo er alle Herrlichkeiten derselben aufzählt, sie gewiss erwähnen. Nur von Affen lässt ihn der Dichter sprechen, obwohl diese in die nördliche Landschaft gar nicht hineingehören. Sobald Trinculo den Caliban genauer besieht, findet er, dass er Arme und Beine hat wie ein Mensch und seine Fischigkeit nur von seinem „gaberdine“,

¹⁾ So Rapp und selbst Schlegel.

²⁾ Lehfeld giebt die Rolle recht gelungen in affenähnlicher Maske, nur könnte er wohl den Schwanz weglassen.

seiner Umhüllung, herrührt. In der neuesten Zeit, seitdem Naturforscher den Versuch gemacht haben, zu beweisen, dass noch schlimmere Gesellen, wie Gorilla, Schimpanse, etc., unsere Brüder in Adam seien, scheint auch Caliban mehr zu seinem Recht zu kommen. — Uns dünkt, Shakespeare hat mit den Ermunterungs-*parenthesen* (I, 2), über welche viel gestritten ist, wesentlich den Zweck verfolgt, uns vorzubereiten für die richtige Auffassung der demnächst erscheinenden Figur des Caliban. Es ist darum an der Stelle, dieselben einer genauen Untersuchung zu würdigen. Man sagt, diese Bemerkungen sollen den Eindruck des Wunderbaren erzeugen. Ganz recht; doch man sei sich klar, dass man sich eines doppel sinnigen Wortes bedient. Seltsam sind sie freilich, aber nach dem Hokusfokus des Zauberers schmecken sie ganz und gar nicht. Andere haben in der That gemeint, Prospero stelle die Fragen, indem er seinen Zauber vorbereite oder gleichsam die Wirkungen desselben auf Miranda beobachte. Allein diese sagt am Ende der Erzählung ausdrücklich: „Stets noch tobt mir's im Gemüth“, zum Zeichen, dass die Bezauberung da noch nicht begonnen hat. Wenn Collier's Folio-Korrektor ¹⁾ zu Prospero's Worten: „Jetzt erhebe ich mich“ die ganz gute Regie-Bemerkung macht: „(Nimmt den Zaubermantel wieder um)“, so darf der Darsteller auf der Bühne doch erst bei den Worten: „Hier lass dein Fragen“ den Gestus des Einschläferns machen. Einige, wie S. Johnson und F. Horn, haben versucht, das Einschlafen Miranda's auf natürliche Weise zu erklären, Johnson, indem er behauptet, dass eine heftige geistige Aufregung erfahrungsmässig (?) leicht in Schlaf versenke, Horn, indem er Miranda's nachheriges „Das Wunderbare der Geschichte befin'g mit Schlaf mich“ für baare Münze nimmt, während es offenbar nur eine Entschuldigung Miranda's ist, dass sie trotz Prospero's Ermunterungsfragen doch eingeschlafen sei, denn sie erinnert sich im ersten Augenblick nicht, dass ihr Vater sie selbst zum Schlafen aufgefordert habe. Die Darstellung dieses Erwachens ist übrigens ein sehr dankbarer Vorwurf für die Schauspielerin, welche im Ton der Worte ihre naive Bestürzung neben einer gewissen lieblichen Schlaftrunkenheit ausdrücken kann. Durch Prospero's gütige Antwort: „Schüttle sie ab (die Müdigkeit)“ wird sie Beides, ermuntert und beruhigt. — Die Bedeutung unserer seltsamen Unterbrechungen nun ist eine dreifache: sie haben einen technischen Werth für den Darsteller des Prospero, einen psychologischen Werth zur Charak-

¹⁾ F. A. Leo, Beiträge und Verbesserungen zu Shakespeare's Dramen nach Collier

terisirung von Prospero und Miranda und endlich einen symbolischen Werth für die Grundidee. Zuerst würde, wenn die Erzählung ununterbrochen fortliefe, es dem Darsteller schwer fallen, zu einer schon von Anfang an sehr starken Erregung, so lange Zeit hindurch die nöthige bühnengerechte Steigerung hinzuzulegen. In diesen Pausen, welche sich als Senkungen markiren, findet der Schauspieler Kraft zu neuer Steigerung, die jetzt durch die Linie AC statt durch AB

 repräsentirt wird. Wichtiger aber ist der psychologische Werth: Prospero hat lange Jahre mit seiner Erzählung zurückgehalten. Jetzt, da er das Siegel löst, möchte er seine Worte auch so recht eingraben in das Herz seines Kindes. In der Einleitung sucht er an Miranda's eigene Erinnerungen anzuknüpfen. Indem er damit sich selbst die vergangenen Dinge in's Gedächtniss zurückruft, geräth er in heftige Erregung, ähnlich wie im 4. Akt. So dient die Art der Erzählung zur Zeichnung des Charakters: Prospero hat, wie schon bemerkt, ein cholerisches Temperament. Ein Erzähler aber, der den lebhaften Eindruck seiner Erzählung in den Zügen des Zuhörers lesen kann, unterbricht sich nicht so oft mit Ermunterungsausrufen, diese sind vielmehr ein Zeichen, dass er eine noch höhere Theilnahme verlangt, dass die Erregung des Zuhörers seiner eigenen, wirklich oder scheinbar, nicht gleichkommt. Wir haben hier also auch ein Moment zur Charakterisirung Miranda's. Eine heissblütige Julie oder ein Frauen-Charakter von denen, welche Mrs. Jameson ¹⁾ „historische“ nennt, würde bei solcher Geschichte, und die sie selbst so nahe anginge, gewiss nicht Anlass geben zu dem Gedanken, dass sie nicht eifrig zuhöre. Stellen wir uns nur lebhaft die Scene vor, wie sie auf dem Bänkchen vor ihrer Zelle sitzen. Während Prospero erzählt, hat Miranda den Blick zu Boden gesenkt, wie träumend, so dass der Vater, der sich in seiner Erregung nicht des Unterschiedes ihrer Naturen erinnert, dreimal glaubt, sie aufmuntern zu müssen. Doch Miranda hat sehr wohl zugehört, nur finden einerseits ihre Affekte einen weniger lebhaften Abdruck in ihren Zügen, andererseits geräth ihr Blut wirklich langsamer in Wallung, gemäss ihrer schwerer beweglichen und mehr innerlichen Natur. Im Laufe der Erzählung wird auch sie ergriffen, nicht wie ihr Vater von einer gewissen, dem Zorn ähnlichen Leidenschaft, sondern von Rührung, dass sie weinen muss. Prospero hat nur am Anfang Grund zum Tadel, später hängen ihre Augen an seinen Lippen. Die Ermunterungs-

¹⁾ Mrs. Jameson, Shakespeare's Female Characters.

parenthesen finden sich nur am Anfang seiner Erzählung, in der letzten Hälfte bekunden Miranda's Unterbrechungen ihre Theilnahme.

Doch nicht jeder Charakterzug ist schon allein um seiner psychologischen Wahrheit willen berechtigt zu einer Stelle im Drama. Er muss eine Beziehung haben zur Grundidee, er darf nur als Mittel dienen zum Zweck. Zur Erklärung des Zusammenhangs mit der Grundidee muss ich auf einen andern Umstand im Stücke aufmerksam machen, der zunächst frappirt: Prospero, dieser erhabene Geistmensch, und Antonio, dieser Musterschurke, sind Brüder. Hätte Shakespeare nicht vielleicht besser gethan, die Handlung ein ganz klein wenig zu verändern, um diese „überflüssige Naturverletzung“ zu vermeiden? War damit nicht auch der Schluss des Ganzen befriedigender, die Verzeihung Prospero's gegenüber dem ungebesserten Antonio unnöthig gemacht, und der Verstoss gegen die dramatische Gerechtigkeit beseitigt? Wenn nur der Dichter nicht grade auf die gleiche Abstammung Beider grosses Gewicht legte; ja, es findet sich, um auf den Ausgangspunkt zurückzukommen, dass es dies Verwandtschaftsverhältniss ist, auf welches Prospero mit seinem sonderbaren „Hörst Du“ etc. unsere Aufmerksamkeit hinlenkt. Er beginnt und schliesst die Geschichte seiner Entthronung mit einem Fingerzeig auf die Nutzanwendung: So verschieden — merkt auch auf — können die Söhne einer Mutter sein.

Prospero:

„Mein Bruder und dein Oheim — er hiess Antonio —
Ich bitte dich, gieb Achtung, dass ein Bruder
So treulos sein kann!

— — — — —
Dein falscher Oheim — aber merkst du auf!

— — — — —
Zum Epheu ward
Er nun, der meinen Fürstenstamm verdeckt,
Das Grün mir ausgesogen — doch du hörst nicht.
— — Ich bitte dich, gieb Achtung,

— — — — —
In meinem falschen Bruder
Erweckt dies eine sündliche Natur.
Mein Zutrau'n, wie ein guter Vater, zeugte
Verrath in ihm, so gross im Gegensatz
Wie mein Vertrau'n, das keine Grenzen hatte.

— — — Dadurch wuchs sein Ehrgeiz
Hörst du? — —

— — — — —
Hör den Ausgang,
Dann sag mir, ob das wohl ein Bruder war.

Miranda:

Ich sündigte, wenn ich von eurer Mutter
Nicht würdig dächte, mancher edle Schooss
Trug schlechte Söhne schon.

Der Dichter beantwortet Prospero's vielfache Frage: „Kann solch ein Scheusal wie Antonio (eine Art von Caliban in parfümirten Handschuhen und Rittersporen, wie Kreyssig sagt) wohl mit mir von derselben Mutter abstammen?“ mit einem vielfachen Ja, damit wir die Frage, welche er uns bald darauf selbst in der Präsentation Caliban's stellt, richtig beantworten mögen. Für meine Gründlinge im Parterre freilich lass ich Caliban eine Ausgeburt von Hexe und Teufel sein, ihr aber, die ihr tiefer sehen wollt, denkt nach, was ich euch mit der Schlusscene des 4. Akts habe sagen wollen. Wer die Krone zu erobern wünscht, mit der ich ihm winke, wer mich verstehen will, darf nicht, wie Stephano, wie immer der gemeine Pöbel, sich beirren lassen durch die bunten Kleidungen, die ich ihm in den Weg hänge. Ja, Caliban gehört mit euch in dieselbe Familie, als roher Naturmensch, als Canibal. Wie es den Prospero ordentlich Anstrengung kostet, daran zu glauben, dass Antonio sein Bruder sei, so wird es euch Ueberwindung kosten, in dem Geschöpf, das ich euch bald vorführen werde, euren Bruder in Adam zu sehen; und doch findet ihr, wenn ihr mit prüfendem Blick Prospero und Antonio vergleicht, auch in ihren Charakteren die Blutsverwandtschaft wieder. Sie sind Beide von cholerischem Temperament, als die Einzigen in unserem Drama, ausser Caliban. Sie gehören beide zu jenen energischen Männern, den historischen Charakteren, welche als grosse Helden oder als grosse Schurken in der Weltgeschichte die Hauptrollen zu spielen pflegen. Ebenso werdet ihr finden, wenn ihr Caliban's Charakter genauer untersucht, dass in ihm nicht allein die Keime zu den schlimmen Eigenschaften Antonio's, sondern mehr noch zu den Vortrefflichkeiten Prospero's vorhanden sind. Bei einer günstigen Entwicklung kann aus dem Stamme Caliban einst ein Prospero erstehen, in der verbitternden Knechtschaft freilich, in welcher wir ihn finden, bildet er mit seinen Freiheits- und Mordgedanken eine Parallele zu Antonio's teuflischen Mordabsichten.

Fluchend wird Caliban eingeführt, aber fluchend darüber, dass man ihn mit hungrigem Magen von seinem Mittagbrod abruft. So verstehen wir wenigstens die Worte: „I must eat my dinner“, welche Schlegel undeutlich: „Ich will mein Mittagbrod“ übersetzt. Er fährt fort:

„Wie du erstlich kamst,
Hieltst auf mich, streicheltest mich, gabst Wasser mir
Mit Beeren drin, und lehrtest mich, wie sei
Das grosse Licht zu nennen und das kleine,
Die brennen Tags und Nachts; da liebt ich dich
Und wies dir jede Eigenschaft der Insel,
Salzbrunnen, Quellen, dürres Land und fruchtbar's.“

Wie kindlich und gutartig erscheint hier nicht Caliban! Als Prospero ihn liebevoll behandelte, hing auch er ihm mit der Dankbarkeit eines treuen Hundes an. Erst als Jener ihn einsperrte und peinigete, wurde er rebellisch und erinnerte sich, dass er selbst eigentlich Herr der Insel sei. Schon Jephson rühmt seine guten Eigenschaften. Wir fügen hinzu, sein Wohlgefallen an der Musik, welche nicht weniger beseligend auf ihn wirkt, als auf civilisirte Menschen, seine Vertrautheit mit der umgebenden Natur und die Kenntniss ihrer Geschöpfe, z. B. in IV, 1: „Der blinde Maulwurf hör unsern Fuss nicht fallen“, und vorzüglich seine grosse Entwicklungs-Strebsamkeit¹⁾ und -Fähigkeit. Welch ein Unterschied ist schon zwischen unserm Caliban und dem ursprünglichen, sprachlosen, kollernden Vieh Caliban. Auch hat der Dichter in der äusserlichen Form gezeigt, dass er Höheres mit diesem Charakter beabsichtigte, denn er lässt ihn durchweg in Jamben sprechen, und zwar in den poetischeren Szenen, und wenn Caliban allein ist, in fünffüssigen Jambenversen; aber auch in den prosaisch-komischen Szenen hält er ihn über dem Niveau von Stephano und Trinculo durch einen mittleren Jargon, eine Art von jambischer Prosa, was die Herausgeber und Uebersetzer durchweg nicht berücksichtigt haben. Selbst Schlegel ist hierin nicht ganz korrekt. Bei Delius sind diese Reden bald als Verse gedruckt, bald als Prosa. (Z. B. in Prosa gedruckt der Vers:

„I'll swear upon that bottle to be thy
True subject, for the liquor is not earthly.“)

Wenn man beachtet, dass Shakespeare sich oft nicht genau an die

¹⁾ Siehe die eben citirte Stelle aus I, 2. Auch seine Bewerbung um Miranda ist hierher zu rechnen, doch davon noch später.

Silbenzahl bindet, sondern seine Verse vielmehr nach dem Accent skandirt, dann sieht man auch bei denjenigen Reden Caliban's, welche anscheinend dem Verse widersprechen, ihre poetische Natur.

Zu der Stelle: „As I told thee before“ etc. in III, 2 bemerkt Dyce: „Da ich mit Steevens der Ansicht bin, dass Caliban immer in Versen spricht, so muss diese Stelle korrumpirt sein, weil sie sich in kein erträgliches metrisches Arrangement bringen lässt.“ Dyce schreibt darum diese einzige Rede in Prosa. Aber grade hier findet sich in der ersten Folio, während die übrigen zweifelhaften Verse meist als Prosa gefasst sind, durch den Druck ein Vers markirt:

„As I told thee before, I am subject to a tyrant,
A sorcerer, that by his cunning hath cheated me
Of the island.“ —

Das Verbrechen, welches Caliban durch seine (natürlich rohe) Bewerbung um Miranda begangen haben soll, begreift er nicht. Der Naturtrieb berechtigte ihn zu dem, was er thun wollte, wie er das Thier des Waldes berechtigt. Gleichwohl können wir Prospero's Tyrannei kaum tadeln. Die Interessen Beider stehen sich feindlich gegenüber, und die niedere Intelligenz muss sich dem Kultur-Menschen fügen. Es bedarf mehr als ein paar Lehrjahre, es gehört eine durch Generationen fortgesetzte Entwicklung dazu, um Caliban's Wesen den „feineren Naturen“ von Prospero und Miranda conform zu machen. Unsere Meinung wird deutlicher werden, wenn wir die Grundidee des Ganzen entwickelt haben. Nachdem Shakespeare in seinen früheren Dramen je einen hervorstechenden Zug, eine besondere Form der Menschheit abgespiegelt hatte, wollte er sie am Schluss seines dramatischen Prophetenthums noch einmal in einem Gesamtbilde zusammenfassen. Verfolgte er in seinen anderen Werken einzelne Mustercharaktere, die Charaktere der einzelnen Menschen in ihrer Mannichfaltigkeit und in ihren Wandlungen, so wollte er im Sturm gleichsam typische Gestalten aufstellen für die verschiedenen Phasen der Menschheit. Dazu brauchte er vor Allem zwei Typen, welche die entgegengesetzten Enden der grossen Stufenleiter bezeichneten. Er dachte einerseits an die seiner Zeit vielbegafften und vielbephilosophirten neuen Erscheinungen der Wilden, die gegen die Europäer so weit in der Entwicklung zurückgeblieben waren, dass sie fast für einen Typus des Ausgangspunktes der Menschheit schienen gelten zu können. Wenigstens wurde sein Blick nach dieser Richtung hingelenkt und er formte den Canibalen

noch weiter rückwärts zum Caliban.¹⁾ Andererseits erinnerte er sich, indem er einen Typus suchte für die Zukunft, für die höchstmögliche Veredelung der Menschen-Natur, an eine Figur, die er schon früher geschaffen hatte, an seinen Cerimon im Pericles, welchen der Epilog uns erklärt mit den Worten:

„Im würd'gen Cerimon erschien die Kraft

Der Menschlichkeit gepaart mit Wissenschaft.“²⁾

Den weniger sicheren Umrissen des Cerimon verlieh jedoch der fortgeschrittene Zeichner die schärferen Züge Prospero's: Ein Mensch, der höchst veredelt an Körper und Geist, die äussere Natur sich dienstbar gemacht hat und seine innere Natur zu erhabener Ruhe und Harmonie zu bezwingen versteht. So standen Prospero und Caliban als Ende und Anfang unvermittelt neben einander. Was aber ist es, das in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit sie verknüpft? Shakespeare schuf ein Symbol der Fortpflanzung, des sich zu immer höherer Vollkommenheit neu gebärenden Menschengeschlechtes. Wie hätte aber der Geschlechtstrieb, die Liebe, vom Dichter anders symbolisirt werden mögen, als idealisch? Und wie liess sich hiermit wieder die Stellung als Mittelwesen zwischen rohester Natur und höchster Kultur vereinigen? Allein in einer Jungfrau, die edel an Körper und Geist wie Prospero, dennoch so weit Naturkind blieb, dass sie, wie allen ihren Affekten, so auch dem ureingeborenen Liebestriebe frei folgt. Vielleicht wird hier der Einwand erhoben, dass Miranda, wenn sie so aufzufassen wäre, sich schon der Werbung Caliban's hätte ergeben müssen. Da macht uns aber der Dichter selbst darauf aufmerksam, wie eng mit dem Geschlechtstriebe das Schönheitsgefühl verwachsen ist. Ja, diese natürliche Beschränkung der Liebe auf das gleich und höher Vollkommene ermöglicht erst einen Fortschritt der Generationen. Wie hässlich sich auch Caliban's Gier neben Miranda's entzückender Liebe ausnehmen mag, eins ist ein Seitenstück zum andern. Wie Miranda sich vor Caliban entsetzt und um Ferdinand wirbt, so Caliban seinerseits vor der niederen Stufe, den Affen „mit schändlich kleiner Stirn,“ während er weiss, dass die „Schönheit“

¹⁾ Schon Farmer macht auf die Entstehung des Wortes Caliban aus Canibal aufmerksam.

²⁾ Nach Simrock's Uebersetzung. Cerimon's ausführliche Selbst-Charakterisirung in III, 2 passt ganz auf Prospero. Ueberhaupt sind die vielen Aehnlichkeiten zwischen beiden Dramen sehr wichtig und gestatten u. A. einige Rückschlüsse auf Pericles, welche Delius' Zerlegung dieses Stückes im III. Jahrbuch als nicht ganz richtig erscheinen lassen.

der Miranda „wackere Brut“ bringen wird, d. h. eine neue Generation, welche die alte in ihren Eigenschaften überragt.¹⁾ Wir bemerkten schon, einmal, dass die Landschaft eine ganz nördliche ist und Affen darum gar nicht hineingehören, und zweitens, dass grössere Landthiere sonst auf der Insel nicht vorkommen. Um so auffälliger ist es, dass der Dichter den Caliban wiederholt von Affen sprechen lässt und wenn er sie gar „apes with foreheads villainous low“, ganz wie ein moderner Naturforscher, nennt, so dürfen wir gewiss nicht an einem absichtlichen Hinweis auf die Grundidee zweifeln. In Miranda, der sich eben erschliessenden 14jährigen Jungfrau, hat Shakespeare zugleich den anderen Zweck erreicht, dem Mannes-Ideal Prospero das weibliche Ideal, die höchstmögliche Stufe weiblicher Bewundernswürdigkeit und Schönheit an die Seite zu setzen. In der That scheinen beide Geschlechter in sehr verschiedenem Alter ihren Gipfelpunkt zu erreichen. Das christliche Marien-Ideal der Frau-Jungfrau mit unbefleckter Empfängniss übertrifft freilich unsere Miranda an himmlischer Schönheit, doch ihm fehlt die irdische Möglichkeit. In der realen Welt aber ist das Weib am herrlichsten dann, wenn es sich eben erschlossen hat zur Jungfrau und mit dem eintretenden Bewusstsein der Liebesbedürftigkeit zugleich seinen Ferdinand findet, während später, und wenn die erste Liebessehnsucht nicht erwidert wurde, das Ideal an Reinheit verliert. Dass dies Shakespeare's Meinung sei, zeigt er z. B. auch darin, dass er diejenige seiner Frauengestalten, welche nach Miranda bei weitem die herrlichste ist, Julien, erst 14 Jahre alt sein lässt. Charles Kean hätte in der Ausgabe des *Tempest*, welche er für sein *Princess's Theatre* veranstaltete,²⁾ Miranda nicht in eine

¹⁾ Die Rede „Abhorred slave etc.“ haben alle Kritiker u. s. w. seit Dryden (ausser John Holt) dem Prospero gegeben, indem sie ohne Grund von der Folio, welche sie der Miranda zuertheilt, abwichen. Prospero würde sagen „Ich sperrte dich ein“, nicht „Du wurdest eingesperrt“, und Caliban dann antworten „Du“ nicht „Ihr“ lehrtet mich, denn den Prospero allein redet er immer mit „Du“ an. In der Rede vorher springt er von „Du“ in „Ihr“ über, wo er Beide meint. Alsdann erzählt Caliban später selbst, dass seine Herrin ihm den Mond erklärt habe. Caliban war ihr Spielzeug. Es ist sehr hübsch und natürlich, dass sie so altklug spricht und ein Zug, der sich noch öfter bei ihr bemerklich macht. Wenn sie sagt „But thy vile race“ etc. so ist das der Gegensatz zu Caliban's Abscheu vor den Affen; es würde aber Shakespeare's Weise nicht entsprechen, uns hier ihre Gesinnungen indirekt durch Prospero zu geben, wo sie selbst dabei ist. Die vermeintlichen „Anstössigkeiten“ in der Rede können schon darum keinen Grund abgeben, weil sich Miranda auch anderweitig genug dergleichen „zu Schulden kommen lässt“.

²⁾ Kean schreibt in I, 2: „sixteen years, Miranda, since“ etc. statt „Twelve year“ etc.

18jährige, Meyer¹⁾ sie nicht in eine 16jährige „verbessern“ sollen. Die 18jährige Miranda kann nicht mehr die Ideal-Miranda sein.

Diese drei symbolischen Figuren sollten handelnd auftreten, sie mussten, um verständlich zu werden, in Verbindung kommen mit den gewöhnlichen Menschen der Gegenwart. Sie standen aber so sehr ausserhalb dieser Gewöhnlichkeit, dass der Dichter sie unmöglich ohne Weiteres konnte daraus hervorwachsen lassen. Eine völlig einsame Insel war der geeignetste Ort, solche Bewohner zu tragen, ein Sturm das geeignetste Mittel, sie mit dem Geschlecht der Gegenwart zu irgend einer dramatischen Handlung zu verknüpfen. Shakespeare fand im Volksglauben eine Sage von der sturmtumtosten Zaubereinzel Bermuda. Auch die „sentimental-kommunistischen Träumer vom goldenen Zeitalter, dem Lieblingsthema seiner reformatorischen Epoche“ (Kreyssig), welchen Shakespeare mit seinem wahrhaftigeren Bilde der Menschheit entgegentreten wollte, bauten gern auf einer einsamen Insel ihre Luftschlösser. Schon 1516 hatte sein Landsmann Thomas Morus die berühmte Schrift: „De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia“ in London erscheinen lassen. Gonzalo's Kultivierungspläne der Prospero-Insel im 2. Akt sind keineswegs ein müssiges Geschwätz bloss zur Aufheiterung des Alonso, sondern sehr wichtig für die Grundidee und einem berühmten Philosophen wörtlich entlehnt.²⁾ Collier's Folio-Korrektor hat die ganze Stelle durchstrichen. Wenn Tycho Mommsen³⁾ meint, diese Streichung könne von Shakespeare selbst ausgehen, da er die Witzkämpfe in späterer Zeit nicht mehr liebte, auch liesse sich als Grund denken, dass lange nach 1603 der Naturstaat Gonzalo's, als einem nicht mehr modernen Buche entnommen, nicht mehr amüsant gewesen wäre, — so ist er augenscheinlich durch seinen Collier-Fanatismus hier etwas auf einen Abweg geführt. — Es ist charakteristisch, dass Shakespeare die Wohnstätte seiner Menschen-Ideale, sein Paradies — „So wunderherrlich, Vater und Gemahl macht mir den Ort zum Paradies“ — nicht mit einem erschlaffenden ewigen Frühling, sondern mit einem Herbstklima ausgestattet, es ausdrücklich in die gemässigte Zone verlegt hat. — Das kindliche Publikum oder vielmehr das Gesetz des Dramas, Alles mög-

¹⁾ Meyer, Bearbeitung des Sturms. Gotha 1825.

²⁾ Montaigne. Auch hat der Dichter hier und sonst noch die 1609 erschienene Uebersetzung des Ammianus Marcellinus von Dr. P. Holland, besonders die Beschreibung der Hunnen, ein völliges Gegenstück zu Montaigne's Schilderung der Cannibalen, benutzt, worauf wir hier zuerst aufmerksam machen.

³⁾ Tycho Mommsen, Der Perkins-Shakespeare. Berlin 1854.

lichst plastisch zu gestalten, verlangte ferner einen Stammbaum für die wunderbaren Inselbewohner. Caliban, der rohe Naturmensch, konnte nicht wohl vom lebenden Geschlecht abgeleitet werden, sein Ursprung musste abenteuerlich sein. Der Dichter knüpfte an die allgemeine Sage an, welche die Bermudas „with witches and devils“¹⁾ bevölkert hatte: er machte ihn zum Sohn von Hexe und Teufel. Ariel spricht zwar in I, 2 von einer tiefen Bucht der Insel, wo Prospero ihn einst um Mitternacht aufgerufen habe „Thau zu holen von den stürmischen Bermudas“, so dass die Prospero-Insel genau genommen nicht selbst zu den Bermudas gehört; hier kommt es aber nicht auf den Namen Bermuda an, über den verschiedene Engländer schon sich die Köpfe zerbrochen haben, indem sie die Prospero-Insel durchaus irgendwo im Wasser, statt im Meere der Ideen suchen wollten, sondern auf den von Douce, Malone und Chalmers plausibel bewiesenen Umstand, dass der Dichter bei Abfassung seines Werkes Beschreibungen und Sagen über die Bermudas benutzt hat. Die wirklichen Bermudas, wie wir sie jetzt kennen, sind übrigens; ganz anders wie Prospero's kahle Herbstinsel, höchst liebliche Eilande, deren Reiz Andrew Marvell um 1650 zu seinem lobpreisenden Gedicht „Bermudas“ begeisterte. Den Menschen der Zukunft ferner, Prospero, konnte der Dichter ohne Weiteres aus seinem eigenen Jahrhundert hervorwachsen lassen, als den unter einem günstigen Stern Geborenen, unter besonders günstigen Bedingungen Entwickelten; eine Deutung, die ja schon in seinem Namen liegt: das englische prosperous = günstig. Miranda war selbstverständlich seine Tochter. Die Anwesenheit Beider auf einer einsamen Insel, also ihr Ausgestossensein von der Alltagswelt, deutete an, nach welcher Seite hin sich ein tragischer Konflikt anspinnen liess. Für diese eigentliche Handlung suchte sich Shakespeare dann, da ihm selbst das novellistische Erfindungs-Talent, welches den Vorzug der romanischen Nationen ausmacht und sich am glänzendsten in Calderon offenbart hat, fehlte, aus verschiedenen Quellen geeignete Stücke zusammen, denen er seine gewaltigen Ideen und seine fast göttliche Kenntniss der Menschennatur imprägniren konnte.

Wir kommen zu Prospero's Zauberkunst. Wie wir uns auch die Zukunft des Menschengeschlechts denken mögen, immer wird uns als ein nicht zu vermissender äusserer Vorzug die grössere Herrschaft desselben über die Natur erscheinen. Der Fortschritt der Menschheit ist wesentlich abhängig von der grösseren Dienst-

¹⁾ Stowe's Annalen.

barmachung der Naturkräfte. Wir selbst schon können stolz behaupten, dass ein Mann, der mit der ganzen Naturkenntniss, mit dem ganzen Apparat unseres Jahrhunderts ausgerüstet wäre, in Shakespeare's Zeit als ein Zauberer gelten müsste. Der Dichter fand, da er dieser wesentlichen Seite seiner Prospero-Idee Gestalt geben wollte, wiederum geeignete Anknüpfungspunkte im Glauben seiner Zeit. Aus Drake's weitläufiger Darstellung dieses Punktes sieht man, dass der Glaube an Zauberei in rohester Form, wenn auch einzelne erleuchtete Köpfe wie Scott und Mason opponirten, selbst unter den Gebildeten jener Zeit herrschend war. Die *Demonology* König Jakob's (1603), in welcher die verschiedenen Sorten von Magie und Zauberei mit wissenschaftlichem Anstrich in ein ordentliches System gebracht sind, wurde mit grossem Beifall aufgenommen. Die interessanteste Erscheinung dieser Art aber war Dr. Dee (1527—1607), welcher unserem Dichter wohl für die äussere Staffage des Prospero zum Vorbild gedient hat. Ein wirklicher Gelehrter von anerkannter Bedeutung als Astronom und tüchtiger Professor der Mathematik, von einem moralischen Wandel und Charakter, den die Zeitgenossen nicht genug rühmen können, zauberte er dennoch und bannte Teufel und hat uns über seine Geistercitationen genaue Tagebücher hinterlassen. Von dem Einen, welches 1659 gedruckt ist: „A true and faithful relation of what passed for many years between Dr. John Dee and some spirits: with a preface by Mer. Casaubon.“ befindet sich ein Exemplar u. A. in der Berliner Bibliothek. Man kann über dieses höchst merkwürdige Dokument menschlicher Verirrung kaum anderer Meinung sein, als dass Dr. Dee selbst bona fide berichtet, aber von seinem Gehülfen Kelley betrogen wird.¹⁾ — Dass Shakespeare selbst von der astrologischen Manie seiner Zeit frei war, dafür können wir nicht wie Drake das 14te Sonett als Beweis ansehen, weil ein Anderer aus diesen Versen auch das Gegentheil schliessen könnte. Ueberhaupt wird unser Gefühl nicht beleidigt von dem Gedanken, dass Shakespeare, wenn er auch natürlich nicht in rohester Form den nächtlichen Himmel für das „Anschlagbrett“ hielt, auf welchem der liebe Gott mit Sternenschrift seine ausserordentlichen Beschlüsse proklamirt, doch an einen geheimnissvollen Bezug glaubte zwischen den in verworrenen Bahnen am Himmelsgewölbe durcheinander funkelnden wunderbaren Lichtern und den auf der Basis dieses Gewölbes sich abspielenden unerklär-

¹⁾ Wie schon Leibnitz geurtheilt hat. Ueber Dr. Dee siehe Drake III, p. 510 und Ersch und Gruber Encykl. Bd. 23.

lichen irdischen Dingen. Solch ein Aberglaube war für den denkenden Dichter natürlich und keineswegs thöricht, so lange nicht die Wissenschaft die kindlichen Anschauungen vom Weltall aufgeklärt und jene Beziehungen beseitigt hatte. Ein Anderes wie mit der Astrologie als solcher, war es mit dem Glauben an die lebenden Astrologen und Zauberer und ihre Systeme. (Siehe Percy's Verspottung des Glendower.) Shakespeare symbolisirte also die Macht des Ideal-Menschen über die Natur dadurch, dass er Prospero zum Zauberer nach Art des Dr. Dee machte. Er konnte ihm nun einfach einen Zauberstab verleihen, doch zog er es vor, die Naturkraft selbst als dienstbaren Geist darzustellen, indem er damit einerseits den Anforderungen des Dramas, zumal auf seiner einfachen, verwandlungsunfähigen Bühne, entsprach, andererseits das wirksamste Mittel gewann, dem Ganzen die Form eines phantastischen Traums zu geben.

„Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erde nieder
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt

Das luftge Nichts und giebt ihm festen Wohnsitz.“

Den äusseren Anstoss zur Idee des Ariel bekam er aus seiner Quelle, wo auch ein dienstbarer Geist die Befehle des Meisters ausführt, aus derjenigen Quelle, welche wir uns durch Vergleichung des Sturms mit Ayres's Sidea wenigstens theilweise rekonstruiren können.¹⁾

Dass Ariel mehr vorstellen solle, als einen blossen Luftgeist, hat schon Gervinus gefunden, welcher darauf aufmerksam macht, dass seine vorherrschende Natur, die des Sylphen sei. Er erscheine ausdrücklich auch einmal als Wassernymphe, dann als Feuergeist, der das Schiff entzündet und wie die leckende Flamme am Mast hinaufklettert, endlich als Erdgeist, für Prospero in den Adern der gefrorenen Erde beschäftigt. Das letzte Metier würde für einen reinen Luftgeist besonders schlecht passen. Wie der Dichter ihn als Repräsentanten aller vier Elemente, der Naturkraft überhaupt, gedacht hat, sehen wir auch daraus, dass er ihn uns noch in zwei anderen Inkarnationen vorführt, in derjenigen der Ceres, der Alles hervorbringenden Urkraft der Mutter Erde, und, damit die Idee nach keiner Seite hin unvollständig sei, in derjenigen einer Harpye,

¹⁾ Siehe A. Cohn's treffliches Werk: Shakespeare in Germany. London 1865.

des Gegenstücks zur Ceres, der Naturkraft als Zerstörerin, welche die Speisen, die Gaben der Erde, wieder vernichtet. An solche phantastischen Symbole für abstrakte Begriffe war man zu jener Zeit von den Zwischenspielen¹⁾ her gewöhnt. Shakespeare's Auffassung der Harpyen-Idee ist übrigens durchaus klassisch. Auf dem berühmten Lycischen Harpyen-Monument zum Beispiel sind die Figuren mit den Vogelleibern, welche kleine Kinder im Arme tragen, „Bilder des fortreffenden Sturmwindes,“²⁾ Inkarnationen der Idee des Todes und der Vernichtung. — Prospero hat die Naturkraft vermöge seiner auf natürlichem Wege erworbenen Wissenschaft von ihren Fesseln befreit und sich dienstbar gemacht. Fast ist man versucht, an die heutige Dampfkraft zu denken, welche der Ingenieur aus der gespaltenen Fichte oder aus der Steinkohle entfesselt und in der die Elemente Feuer, Wasser und Luft sich gleichsam vereinigen zum Dienste des Menschen. Ein witziger Techniker hat sie als Hans Dampf zur Hauptperson einer symbolischen Fach-Posse gemacht. — „Hat uns Shakespeare einmal, sagt Franz Horn, auf gelinde Weise zu dem Glauben geleitet, dass Prospero durch seinen höheren Geist die Natur zu beherrschen vermag — und wie gern glauben wir an diese höhere Macht des Menschen! — so sind alle anderen Wunder völlig natürlich und gewissermaassen nur angenehme Kleinigkeiten, die wir mit Freuden um uns spielen sehen.“ Bei demselben Kritiker findet sich eine treffliche Charakteristik des flatterhaften Bübchens Ariel.³⁾

Wir kommen zu einer dritten Seite der Prospero-Idee, das ist die Herrschaft über die Geister der Menschen. Prospero erscheint hier als die Vorsehung, wie die ewige Nothwendigkeit, welche doch die subjektive Freiheit des Menschen nicht aufhebt. Als die Blicke von Miranda und Ferdinand sich mit Liebe begegnen, spricht er: Es geht, wie meine Seele es ihnen einbläst, (It goes on, as my soul prompts it) — zum Zeichen, dass er mit den Liebenden experimentirt. Auf diesem Gebiet ist Prospero recht eigentlich Shakespeare selbst. Der treffliche Ranke sagt in seiner Englischen Ge-

¹⁾ Das Zwischenspiel, welches 1594 bei der Taufe des Prinzen Henry aufgeführt wurde, hat Shakespeare für unsere Maske benutzt, worauf bis jetzt noch nicht aufmerksam gemacht worden ist.

²⁾ C. Friedrichs, Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik. Düsseldorf 1868.

³⁾ Ueberhaupt verdient F. Horn nicht das absprechende Urtheil von Gervinus. Die *Edinburgh Review* No. 181 rühmte ihn als „The German Hazlitt“ und H. Heine kritisirte ihn mit Wohlwollen.

schichte (Bd. I, p. 601): „Shakespeare ist eine geistige Naturkraft, die den Schleier wegnimmt, durch welchen das Innere der Handlung und ihre Motive dem gewöhnlichen Auge verborgen werden. Seine Werke bieten eine Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises über die geheimnisvolle Natur der Dinge und der menschlichen Seele dar, durch die sie selbst zu einer grossen historischen Erscheinung werden.“ Das einfache Beispiel unserer Liebesgeschichte macht, dünkt uns, die ewige Frage nach dem Verhältniss von Freiheit und Nothwendigkeit klarer, als alle philosophischen Spekulationen. Die Liebenden handeln ohne jede Rücksicht auf die Aussenwelt völlig frei und doch ganz so, wie sie müssen, d. h. wie der Menschenkenner, der mit ihnen seine psychologischen Experimente anstellt, es vorausberechnet hat. So ist auch „der Schachspieler in seinen Zügen frei und der beste ist der freieste, aber der gleich gute berechnet des Ersteren Züge und sagt sie voraus.“ Wir führen dies Wort von Steinthal¹⁾ hier an, um die symbolische Bedeutung des Schachspielens der Liebenden im 5. Akt für die Grundidee anzudeuten, symbolisch für Prospero-Shakespeare, symbolisch für die dramatische Kunst selbst. Schachbretter sind Bretter, welche die Welt bedeuten.

Die Liebe, welche demjenigen, der den Sturm zum ersten Mal liest, plötzlich und ohne ersichtlichen Grund in beiden Seelen zugleich aufzublitzen scheint, ist bei genauer Zerlegung nicht ohne die tiefste psychologische Motivirung und Vorbereitung. Indem Prospero dem Ferdinand zuerst Alles, was ihm bisher lieb war, entreisst, macht er ihn durch das grosse Unglück weich und empfänglich für gewisse Eindrücke (Musik, Mitleid), welche er auf ihn wirken lassen will. Ueber dieses erste Stadium der Seelenstimmung wird uns von Ariel ausdrücklich Bericht abgestattet: „In einem öden Winkel sitzt er, schlingt betrübt die Arme so.“ Die glücklich überstandene eigene Todesgefahr, sowie das nach dem kalten Bade mit einer gewissen Mattigkeit verbundene körperliche Wohlbefinden, hätte auch einen anderen Charakter, auch einen Choleriker oder Sanguiniker, in eine weiche Stimmung gebracht und jeden etwa vorauszusetzenden ingrimmigen Pessimismus unmöglich gemacht. Ueber Ferdinand's Charakter lässt sich übrigens nicht viel mehr sagen, als dass es der Charakter eines Musterliebhabers ist. Es fehlen ihm die menschlichen Schwächen, diese kleinen Schattenlinien, durch welche der Dichter sonst alle seine Figuren, auch die idealen,

¹⁾ Steinthal, Vortrag über Philologie, Geschichte und Psychologie.
Jahrbuch V.

individualisirt und uns plastischer entgegentreten lässt. Man wird von der Grundidee aus begreifen, warum Ferdinand als Bindeglied zwischen den wirklichen und den idealen Charakteren nur eine weiche Formenschönheit, aber keine scharf ausgeprägte Physiognomie bekam. Hätte Shakespeare den wirklichen, am Neapolitanischen Hofe aufgewachsenen Sohn Alonso's mit schärferem Griffel gezeichnet, so möchte dieser leicht als Miranda's unwürdig erschienen sein. Diese Charakterlosigkeit, um mich so auszudrücken, giebt ihm merkwürdigerweise dennoch eine gewisse Familien-Aehnlichkeit mit seinem Vater Alonso, als dem zwischen Gut und Böse neutralen Charakter, welcher Engeln und Teufeln gleich leicht zugänglich ist.

Prospero fährt in seinem Experiment fort, indem er durch eine geheimnissvolle und lieblich tröstende Musik Ferdinand's Seele noch mehr zum Ausserordentlichen, zur Schwärmerei und zu poetischen Gefühlen stimmt. Auf den so Vorbereiteten lässt er dann plötzlich die Schönheit und die ganze göttliche Wundererscheinung der eben erblühten, oder eigentlich erst in demselben Augenblick sich erschliessenden, natürlichen und doch himmlisch-reinen Jungfrau einwirken. Dadurch, dass Ferdinand in der vermeintlichen Göttin ein italienisches Mädchen erkennt, ein Glied seiner eigenen Nation, deren König er selbst ist, wird sie ihm menschlich näher gerückt. Sie trägt ihm Bewunderung und zugleich und ganz besonders Mitleid entgegen, für welches er so sehr empfänglich ist, und weckt in ihm durch dieselben psychischen Grundkräfte, mit welchen Desdemona den Othello gewann, sympathische Affekte. Schon der Blick einfachen Wohlwollens, welchen ein Mensch dem anderen zustrahlt, erzeugt ja auf natürliche Weise in diesem Anderen eine gleichartige Reflexbewegung, die sich bei Verschiedenheit der Geschlechter so leicht und so oft wechselwirkend zur Liebe verstärkt. Und Ferdinand müsste wahrlich nicht von Fleisch und Blut sein, eine gewisse Erfahrung müsste ihn nicht zu einem Vergleich mit den neapolitanischen Hofdamen (siehe Akt III, Sc. 1) und der richtigen Schätzung von Miranda's unendlich höherem Werth befähigen, wenn sein Herz nicht zur Gegenliebe gezwungen sein sollte. Die etwa flüchtige Neigung wird von Prospero durch Hindernisse und Prüfungen und durch längeren vertrauten Verkehr, während dessen alle Anziehungskräfte in grösserer Dauer und Stärke wirken, befestigt. Auf der anderen Seite entsteht Miranda's Liebe unter ähnlichen Einwirkungen. Hier ist es die bei der 14jährigen Jungfrau eben eingetretene Liebesbedürftigkeit, welche ihrem Vater so sehr das Werk erleichtert. Diesen Zustand eingetretener Erkenntniss hat der

Dichter dadurch geschildert, dass er dem aufrichtigen Naturkinde jene Aeussereien in den Mund legt, welche einigen übermässig tugendhaften Aesthetikern Anlass gegeben haben, an ihrer Statt zu erröthen. Es sind wunderschöne Illusionen, die Gurlis, Hedwigs (in Müller's von Königswinter niedlichem Lustspiel „Sie hat ihr Herz entdeckt“) und wie sie alle heissen, aber es sind Illusionen, die vor Shakespeare's Wahrhaftigkeit nicht bestehen können. Wie ihren ersten Menschen, wie ihren Geschöpfen in Wald und Flur, so wird die Natur selbst schon, ohne anderen Lehrmeister, den Apfel der Erkenntniss darreichen der heiligen Kinderunschuld, wenn sie Frucht zu tragen gereift ist. „Miranda, sagt H. Heine in einer glänzenden Charakteristik, ist die Repräsentantin einer Liebe, welche ohne historische Einflüsse, als Blume eines unbefleckten Bodens, den nur Geisterfüsse betreten durften, ihre höchste Idealität entfalten konnte. Ariel's Melodien haben ihr Herz gebildet und die Sinnlichkeit erschien ihr nie anders, als in der abschreckend hässlichen Gestalt eines Caliban. Die Liebe, welche Ferdinand in ihr erregt, ist daher nicht eigentlich naiv, sondern von seliger Treuerherzigkeit, von urweltlicher, fast schauerlicher Reinheit.“

Es ist Prospero's Sorge, mehr, dass Miranda's Liebe auf einen ihrer würdigen Mann falle, als dass sie überhaupt derselben ihr Herz öffne, doch dürfen wir bei einer Miranda wohl ein so feines Schönheitsgefühl annehmen, dass sie, auch ohne die Leitung ihres Vaters, keinen groben Missgriff gemacht haben würde. Ferdinand's vollendete körperliche Schönheit aber, welche sich freilich ohne Kraft und ohne geistigen Ausdruck nicht denken lässt, ist das erste und wesentlichste Moment ihrer Liebe und soll es auch naturgemäss sein.

„O Himmel, wie's umherschaut, glaubt mir, Vater,
'S ist herrlich von Gestalt“

sind ihre ersten köstlichen Worte beim Anblick des Jünglings. Als Gegenstück in dieser Hinsicht finden wir bei Shakespeare die Desdemona. Röscher hat von derselben eine schöne, aber falsche Charakteristik gegeben, welche nicht auf sie, sondern ganz auf Miranda passt, die mit ihr von gleichem Grundcharakter, aber unter anderen, günstigeren, äusseren Verhältnissen, in einer weniger üppigen Atmosphäre aufgewachsen ist.

Der zweite Affekt in Miranda, auf welchen Prospero einwirkt, um sie für Ferdinand günstig zu stimmen, ist das Mitleid. Er rührt ihre Seele schon dadurch, dass er sie den Schiffbruch mit ansehen lässt, und gleich die ersten Worte, mit welchen er ihr

Ferdinand vorstellt, sind darauf berechnet, ein starkes Mitleid wach zu rufen. Denselben Affekt hält er, indem er dem Ferdinand weitere Prüfungen und Leiden auferlegt, eine längere Zeit hindurch in ihr rege, um ihre Liebe zu befestigen. Endlich ist Miranda's Mitleid, ebenso wie dasjenige, aus welchem Desdemona's Liebe zu Othello hervorgeht, von vorn herein verbunden mit dem Bewusstsein von Ferdinand's männlichem Muth. Prospero reizt ihn mit voller Ueberlegung zu einem Beweise desselben, zum Widerstehen mit gezogenem Schwert, denn er weiss, dass ein ohnmächtiger Mann — und Ferdinand wäre sonst leicht so erschienen — in einem Weibe lediglich Mitleid, aber keine Liebe erwecken kann. Wenn Schlegel (ihm folgen Delius, Dingelstedt, Meyer u. A.) Miranda von Ferdinand sagen lässt (I, 2): „Er ist ja sanft und nicht gefährlich,“ so ist das, Angesichts des eben von Ferdinand gezückten Schwertes, ein augenscheinlicher Schnitzer. „He's gentle and not fearful“ bedeutet hier gerade das Gegentheil: „Er ist edel und nicht furchtsam,“ wie Smollet,¹⁾ Kean, Jephson, Köhler u. A. auch ganz richtig verstanden haben. Diesen Zug hat Shakespeare übrigens, wie wir aus dem Vergleich mit Ayres's *Sidea* schliessen dürfen, aus seiner Quelle entnommen und mit dem Zauberstabe seines Genies gezwungen, seiner Grundidee zu dienen.

In Harmonie mit der tief philosophischen Grundidee des Dichters, welche wir in Obigem, da uns der Raum knapp zugemessen ist, nicht bis in's Detail entwickelt, sondern eigentlich nur probe-weise in einzelnen Zügen des ersten Akts verfolgt haben, steht der Hintergrund, die äussere Staffage des Stückes.

Der erste wie der letzte Bearbeiter des Sturms, Dryden²⁾ wie Dingelstedt,³⁾ haben zu Gunsten ihrer Coulissen diese Harmonie zerstört. Beide versetzen uns in eine tropische Vegetation, blühende Lauben, Cypressenalleen etc., ganz widersprechend dem herbstlichen Colorit des Dramas und dem Geist Shakespeare's. Auch mit der

¹⁾ Smollet führt an: „Spenser, in the very first stanza of his 'Fairy Queen', says: A gentle knight was pricking on the plain, which knight, far from being 'tame' and 'fearful' was so stout that — Nothing did he dread, but ever was y-drad.“ Siehe Halliwell, *Works of Shakespeare*. 16 Bde. Folio. London 1853. Bd. I. S. 395. — Vorher schon ist Ferdinand's „No, as I am a man“ bedeutungsvoller, weil auf Miranda wirksamer, als Schlegel's Uebersetzung „Nein, bei meiner Ehre“.

²⁾ *The Tempest, or the Enchanted Island. A Comedy as it is now acted in Dorset Gardens.* By J. Dryden and Sir W. Davenant. London 1669. Siehe Delius im vorigen Jahrbuch. Ein Auszug von H. Grimm steht auch im Cotta'schen Morgenblatt, 1856, No. 39 und 40.

³⁾ Dingelstedt's Bearbeitung in „Studien und Kopien“.

trefflichen Mrs. Jameson ist hier einmal wieder ihre Phantasie durchgegangen, so dass sie Ferdinand und Miranda in immergrüne Lauben placirt. In demselben Missverständniss befinden sich Hunter¹⁾ und Klement;²⁾ aber selbst Schlegel hat einige Fehler in seiner Uebersetzung dadurch gemacht, dass er sich das herbstliche Klima der Zauberinsel nicht überall gegenwärtig hielt. „Jedes Shakespeare'sche Stück, sagt H. Heine, hat sein besonderes Klima, seine bestimmte Jahreszeit und seine lokalen Eigenthümlichkeiten. Wie die Personen in jedem dieser Dramen, so hat auch der Boden und der Himmel, der darin sichtbar wird, eine besondere Physiognomie.“ Mögen wir uns nun über die Mittel klar werden, durch welche der Dichter hier diesen Eindruck des Herbstlichen in uns hervorbringt. Es sind keine anderen, als das Vermeiden alles Sommerlichen, ja selbst aller Bilder von „wachsen“, „blühen“ etc. und das Einstreuen von Andeutungen in jede einzelne Scene, welche uns Jahreszeit und Schauplatz im Gedächtniss halten, welche die Coulissen entbehrlich machen. Nicht, dass wir meinten, der Dichter habe mit ängstlicher Handwerksmässigkeit diese Stellen eingeflickt, nein, sein Geist nahm chamäleonartig die Färbung der Landschaft an, in welche er sich hineindachte, grade im Sturm müssen wir bewundern, wie er allen Bildern seiner Rede, der ganzen Situation ein herbstliches Gepräge aufzudrücken verstand. Betrachten wir darauf hin die einzelnen Scenen. Das Vorspiel: Als Zeit der Stürme und Schiffbrüche ist jedem Seemann der beginnende Herbst mit seinen Aequinoctialstürmen bekannt. „Dürres Land, hohe Haide, brauner Ginster“ in Gonzalo's Rede ist das Einzige, was uns von Vegetation begegnet. — Das Gewitter legt sich zu angenehmer Stille in der zweiten Scene, aber wir fühlen leise, dass im Kampf der Winde nicht der lustige Frühlingszephyr gesiegt hat, sondern eine strengere Nordluft. Bei Schlegel frappirt uns hier ein aus der Frühlingsnatur geschöpftes Bild:

Prospero:

„Sobald er ausgelernt — — — Wen man muss erhöh'n

Und wen als üpp'gen Schössling fallen.“

Im Original steht aber:

„Und wen ankoppeln gegen Uebermuth,“

ein Bild, das von der Jagd genommen, sehr wohl herpasst.

Wenn Prospero nun weiter sagt: „Zum Epheu ward — Er

¹⁾ Joseph Hunter, *Disquisitions on the Tempest*. London 1839.

²⁾ K. J. Klement, *Shakespeare's Sturm historisch beleuchtet*. Leipzig 1846.

(Antonio) nun, der meinen Fürstenstamm verdeckt, — Das Grün mir ausgesogen,“ so bedient er sich zwar eines Bildes aus der Pflanzenwelt, aber doch eines, aus dem wir deutlich auf die Herbstlandschaft schliessen können, in der er sich befindet. Wir müssen dabei an einen sich entblätternen Baum denken, an dem nur noch der umrankende Epheu ein lebendiges Grün zeigt. — Ein ordentliches Frösteln erweckt im Zuhörer die Stelle: „Zu rennen auf des Nordens scharfem Wind, — Mein Werk zu schaffen in der Erde Adern, — Wenn sie vom Froste starrt,“ und weiter: „Wenn Du noch murrst, — So will ich einen Eichbaum spalten und — Dich in sein knotiges Eingeweide keilen — Bis Du zwölf Winter durchgeheult.“

Caliban's Hauptdienstleistung, das Holzschleppen, und noch deutlicher später das Holzaufschichten Ferdinand's ist eine für den Herbst charakteristische Arbeit, eine Vorbereitung für den Winter. Hunter ¹⁾ folgert aus diesem Holztragen in allem Ernste, dass der Exherzog Prospero seines anständigen Lebensunterhalts wegen Holzhändler wurde und zwar auf der Insel Lampedusa, welche Malta's Hauptbezugsquelle für diesen Artikel sei.

Interessant sind ferner die Worte Caliban's, welche Schlegel übersetzt: „Da liebt ich Dich — Und wies Dir jede Eigenschaft der Insel: — Salzbrunnen, Quellen, fruchtbar Land und dürres.“ In der That sollte man meinen, dass Caliban besser sage „furchtbar Land und dürres“ als umgekehrt „dürres Land und fruchtbar's“, denn er erwies dem Prospero doch nur durch Zeigen des fruchtbaren Landes einen Dienst. Dennoch steht im Original: „barren place and fertile.“ So spiegelt die Rede kaum merklich uns eine herbstliche Scenerie. — Sonst werden von Vegetabilien nur erwähnt einige Früchte. Caliban: „Gabst Wasser mir mit Beeren drin“, und Prospero: „Seewasser soll Dein Trank sein, Deine Nahrung — Bachmuscheln, welke Wurzeln, Hülsen, die — Der Eichel Wiege sind.“ — Endlich beginnt Ariel's Gesang: „Kommt auf diesen gelben Sand.“

In II, 1: „Adrian: Scheint diese Insel gleich wüst“ usw. stossen wir auf eine hierher gehörige schwierige Stelle, die der Dichter absichtlich scheint dunkel gelassen zu haben, um den Eindruck des Wunderbaren, des Phantastischen auch bei dieser hausbackenen

¹⁾ Rev. Joseph Hunter, *Disquisitions etc.* p. 30. Man müsste dieses Werk für unübertrefflich halten, wenn nicht auch Klement 115 Seiten über den Sturm geschrieben hätte, worin gar die Hexe Sycorax zur Königin Elisabeth umgestempelt wird.

Partie in uns wach zu halten. Die plausibelste Erklärung scheint diese: Die Luft ist in der That leidlich angenehm, ja, nach der überstandenen Angst befinden sich Alle wunderbar wohl. Adrian giebt diesem Gefühl Ausdruck. Sebastian und Antonio bemerken aber den Geruch eines nahe liegenden Sumpfes, desselben vielleicht, von dem wir im 4. Akt noch mehr hören, und übertreiben nun diese kleine Unannehmlichkeit im Gegensatz zu Adrian. Gonzalo, in gleicher Stimmung wie Adrian, und überhaupt als Einer, der allen Dingen ihre gute Seite abgewinnt, nennt das kurze, spärliche Herbstgras, mit dem wir uns den Boden in Wirklichkeit bedeckt zu denken haben, „lush and lusty“ und giebt so Antonio Grund, Alles „tawny“, ¹⁾ lohfarbig, zu sehen. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Hierauf geht nun Gonzalo zu der wahren Bemerkung über, dass ihre Kleider wunderbarer Weise trocken seien; Antonio und Sebastian aber, einmal dabei zu widersprechen und zu foppen, wollen komisch sein durch die Behauptung, sie seien alle quatschnass. Sebastian hat diese Art von Witz angegeben, indem er zuerst Adrian's „lieblicher Luft“ sein „verfault“ entgegen stellte. Antonio führt den Widerspruch fort und hetzt den schwachen Witz vollends zu Tode, wobei ihm Sebastian mit einigen Wortspielen sekundirt. Antonio erscheint überhaupt im Witzgefecht schwach und, weil er das fühlt, bissig und thöricht. Der phlegmatische Sebastian ist entschieden schlagfertiger und oft wirklich witzig. In der ganzen Scene aber ist der Witz durchaus nur Mittel zu einer höchst feinen Charakteristik, was Pope, Theobald und Anderen entgangen ist. — Man könnte auch annehmen, es sei hier Prospero's Zauberstab im Spiele, so dass Gonzalo und Adrian, als den Gerechten unter diesen Sündern, dasselbe angenehm und lustig, was den Anderen traurig und unbehaglich erscheine, und also Antonio's und Sebastian's Taschen wirklich noch voll Seewasser wären, wenn nur Ariel nicht schon früher berichtete, dass er sie Alle ganz trocken hätte an's Land kommen lassen. Wir glauben aber um so mehr, dass wir hier die Zeichnung einer vollen Wirklichkeit sehen, welche nur auf uns den Eindruck des Wunderbaren macht, als wir demselben Zuge noch öfter und gleich in derselben Scene noch einmal auffällig im Bericht des Francisco begegnen. Die Bilder, deren dieser sich bedient,

¹⁾ Auf die Bezeichnung des Bodens als lohfarbig kam Shakespeare wohl aus den Schilderungen von Bermuda, wo es heisst: „it is a fat sandy ground and of colour a browne red. — — And for such extraordinarie weather, for thunder and lightning, as it is reported of these Islands, I can see no such matter, but more temperate and better weather then you have in England.“

erwecken nur seinen Zuhörern im Parterre, nicht denen auf der Bühne, die Vorstellung, dass Hexerei im Spiele gewesen. Eine neue Beleuchtung erhalten einige Ausdrücke in dieser Scene, wie in den folgenden, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass es in Shakespeare's Zeit Sitte war, die Bühne mit Schilf zu bestreuen (siehe Malone's Supplement, p. 14 und 17, und Collier's Hist. of Dr. P. III, p. 353 und 364); dass auch bei Aufführung des Sturmes Schilf zur Hand war, sehen wir daraus, dass die Nymphen später Schilfkränze tragen. Besonders ist es das Wort „lush“, von den Meisten ohne zureichende Belegstellen mit „üppig, saftig“ übersetzt, welches dadurch seinen ersten Sinn wieder bekommt. Es bedeutet nämlich eigentlich (siehe Hanmer, Johnson etc.) „eine dunkle, volle Farbe, das Gegentheil von blass und matt“ und stammt nach Skinner von dem französischen „louche“, welches noch in den Redensarten „Ce vin est louche, hat keine rechte Farbe“ und von Perlen „Elles ont un oeil louche“ erhalten ist. Als beachtenswertheste Belegstelle bei Halliwell für „lush = üppig“ erscheint Golding's Ovid-Uebersetzung, wo „turget“ durch „is lush“ gegeben sein soll. Aber in Wirklichkeit übersetzt Golding ganz frei „(herba) turget et insolida est“ durch „lush and foggy is the blade“, wobei er lush und foggy vielleicht synonym neben einander stellt und so eher unsere Meinung bestätigt, denn foggy heisst „dunkel“.

In II, 1 ist ferner noch zu erwähnen die Anbringung der Namen von Pflanzen: „Nesseln, Kletten, Malven,“ die in der herbstlichen Natur besonders hervortreten pflegen.

In II, 2 sehen wir wieder ein Gewitter heraufziehen. Wir befinden uns eben in einer an Unwettern reichen Jahreszeit. „Trinculo: Hier ist weder Busch noch Strauch.“ — „Caliban: Will dir die Quellen zeigen, Beeren pflücken — Will fischen und dir Holz genugsam schaffen.“ — — „Lass mich dir weisen, wo die Holzbirne wächst; — Mit meinen langen Nägeln grab ich Trüffeln, — Zeig dir des Hebers Nest; ich lehre dich — Die hurtige Meerkatz fangen; bringe dich — Zum vollen Haselbusch und hol dir manchmal — Vom Felsen junge Möven.“ — — „Will nicht mehr Fischfänger sein — Noch Feuerung holen.“ Wer könnte noch zweifeln, dass das Klima unserer Insel ein nördliches ist, und dass wir uns im Herbst befinden, in der Zeit des „vollen Haselbusches“.

In III, 1 sagt bei Schlegel Prospero: „Der Himmel regne Huld auf das Herab — Was zwischen ihnen aufkeimt.“ Ein sehr schönes Bild, aber Shakespeare hat ein Wort, wie „aufkeimt“, vermieden.

Im Original steht „breeds“, was zunächst „zeugen“ und erst in übertragener Bedeutung „wachsen“ heisst.

Ich komme zu der Maske in IV, 1. Selbst die Reden der hier erscheinenden phantastischen Göttergebilde haben das Kolorit der Landschaft, in welche der Dichter die Gestalten hineinzaubert. Iris, die Regengöttin, beginnt mit einer Ansprache an Ceres, die Fruchtgöttin. Die Schlegel'sche Uebersetzung, welcher Köhler, Dingelstedt, Rapp wesentlich folgen, giebt die Feinheiten des Originals in diesen ersten Reden der Iris durchaus nicht wieder. Zunächst sind es die Zeilen „Thy turfy mountains, where live nibbling sheep, — And flat meads thatch'd with stover, them to keep“, welche durch das Wort „stover“ Kopfzerbrechen gemacht haben. Schlegel: „Und Wiesen, wo sie ruh'n, bedeckt von Schauben,“ und Köhler: „Und Wiesen, voll von futterreichen Feimen,“ helfen sich durch Verwendung von Provinzialismen, mit denen wir Anders-Deutsche freilich grade so viel anzufangen wissen, wie die Engländer mit „stover“. M. Rapp: „Die Wiesen, heugedeckt für Winterscheuern“ ist mir auch unklar. Delius bemerkt, stover sei „Schilfstroh, das zur Bedachung einer Schaafhürde diene,“ und Dingelstedt übersetzt demgemäss: „Und Wiesen, wo sie unter Hürden stehn.“ Auf die „flat meads“ passen aber weder Schilfstroh noch Schaafhürden, Dagegen finden wir bei Malone Folgendes: „From Cole's English Dictionary it appears that the word 'stover' was then used in Essex and signified 'fodder for cattle'; the precise sense wanted here, being equally applicable to the preceding word, 'thatch'd' and to the subsequent part of the line.“ Und bei Jephson: „In Suffolk and East Anglia generally, I think, 'stover' is appropriated to hay made of clover. The people speak of 'stover-hay', which they pronounce 'stavver', as opposed to 'meadow-hay'. Here, I think, it means hay in general. 'Thatched' means 'covered', 'strewn'.“ Hieraus erhellt, dass unter „stover“ keineswegs „Schilfstroh“, sondern im Gegentheil „kurzes Futter“, wie Jephson sagt: „Kleeheu“, zu verstehen ist. Wie der Dichter in „turfy mountains, mit Palten, mit Rasen bedeckte Berge,“ in „nibbling sheep, knabbernde Schaafe,“ in „flat meads, flache Wiesen,“ in doppeltem Gegensatz zu den Bergen und zu tiefen, d. h. mit hohem Gras bestandenen Wiesen, und in der Folge noch deutlicher Worte wählt, welche die herbstliche Landschaft charakterisiren, so bedient er sich auch des Ausdrucks „stover, kurzes Futter“, um die Herbstwiese von der üppigeren Sommerwiese zu unterscheiden. Uebrigens werden allein im Herbst die Schaafe auf die schon abgemähten Wiesen getrieben.

Die folgenden Verse:

„Thy banks with pioned and twilled brims,
Which spongy April at thy hest betrimms,
To make cold nymphs chaste crowns“

haben eine andere Bedeutung als Schlegel's „Die Bäche mit betulptem, buntem Bord, — Vom wässrigen April verzieret auf dein Wort — Zu keuscher Nymphen Kränzen.“ In der Folio steht „ponied and twilled“, die Späteren, denen Schlegel folgt, korrigieren „peonied and lilled“, oder auch wie Theobald „tulip'd“ — „mit Päonien und Lilien (Tulpen)“ geschmückt. Für diese Lesart wird Folgendes angeführt: „Lyte nennt in seinem Kräuterbuch eine Art Päonien die „jungfräulichen“ und Plinius (26, 10) erwähnt die Wasserlilie (ebenso E. Fenton in „Geheime Wunder der Natur“, 1569) als ein Keuschheitsmittel. — Stehen nun die Blumen der Bäche mit den Keuschheitskränzen in wesentlicher Beziehung, wie es bei Shakespeare nicht anders anzunehmen ist, so werden wir der Aenderung von twilled (bunt) in lilled (mit Lilien bekränzt) beipflichten.“¹⁾ Collier's Folio-Correktor setzt „ponied and tilled“ und Leo übersetzt demgemäss „gegraben und gepflügt“ und den Vers selbst „Die Bäche mit gepflügtem, rauhem Bord“ etc. Anders wieder meint Delius: „Es scheinen die aufgegrabenen (ponied) und in Reihen zusammengescharrten (twilled) Einfassungen der Aecker und Wiesen gemeint zu sein. Diese Einfassungen schmückt der April mit Blumen, aus denen spröde Nymphen sich Kränze machen“ etc. Wie Delius hält Nichols²⁾ an der Original-Lesart fest, spricht aber auch, wie sämtliche andere Erklärer von „Blumen“, während in der Rede der Iris gar nichts davon steht. Alle fassen die „chaste crowns“ der kalten Nymphen als „Blumenkränze“ auf, während doch die Iris bald nachher die Garderobe derselben beschreibt: „You nymphs, call'd Naiads, of the windring brooks — With your sedg'd crowns.“ Die Nymphen tragen Schilfkränze. Es ist hier die Rede von Ufern, die vom schwammigen April mit Schilfrändern verbrämt sind. Das Epitheton des April ist genommen von der beweglichen Rasendecke niedriger Flussufer, im Plattdeutschen „Wikel-Born“ genannt, welche in diesem Monat besonders locker und vom Wasser zerfressen ist. Diese schilfigen Flussränder heissen pioned, zergraben, weil sich das Wasser in sie hineingegraben hat, und twilled, wegen ihres bunt-

¹⁾ Dr. Al. Schmidt, *Anmerkungen zu Shakespeares*. Danzig 1842. — Ein eben so inhaltreiches wie anspruchsloses Buch.

²⁾ J. Nichols im *Athenaeum* No. 2031, S. 410.

gemusterten Aussehens. Den Sinn würden etwa folgende Verse wiedergeben:

„Dein Fluss mit unterhöhlt' gefranztem Rand,
Den schwammig der April mit Schilf umwand
Zu keuscher Nymphen Kranz.“

In derselben Rede sind die Worte „broom-groves“ und „pole-clipt vineyard“ auffällig. Iris würde unter anderen Umständen einfach groves und vineyard sagen, hier aber fügt sie, gewissermaassen unter dem Einfluss der umgebenden Landschaft, Epitheta hinzu, welche den Worten eine geographische Nüancirung, einen nördlichen Anstrich geben. Schlegel's „Dein Gesträuch — Wo der verstossne Jüngling, liebebleich — Sein Leid klagt“ hat ausser dem komischen Reim „Gesträuch“ und „liebebläuch“ noch die Unzuträglichkeit, dass man gar nicht weiss, wie mit einmal in die Lobrede der Iris solch klägliches Bild hineinkommt. Zur richtigen Auffassung des Originals muss man beachten, dass die Rede sich in paarweisen Gegensätzen bewegt: Hügel und flache Wiesen; Weingarten und felsig dürre Küste; so auch: Der Fluss, die Stätte keuscher Nymphen und das Gebüsch, die Stätte heisser Liebespaare. Also: „Und dein Gebüsch — Das Schatten leiht dem Jüngling, liebefrisch, — Nachdem sein Mädchen fort.“ Diese Auffassung findet auch einen Anhalt in einer Anmerkung der Ausgabe nach Malone (von 1790): „We still say, that a husband 'hangs out the broom', when his wife goes from home for a short time; and on such occasions a broom besom has been exhibited, as a signal that the house was freed from uxorial restraint, and where the master might be considered as a temporary bachelor. Broom grove may signify 'broom bushes'“.

Aus dem folgenden Verse: „Here on this grass-plot, in this very place“ zusammen mit den Schlussworten der Ceres: „To this short-grass'd green“ bekommen wir ein deutliches Bild von dem Boden, auf welchem die Maske spielt: Es ist ein kleiner, mit kurzem Herbstgras bedeckter Rasenplatz inmitten einer grösseren ebenen Fläche. Nebenbei weisen diese Worte auf den wirklichen Boden der Bühne hin, welcher mit Schilf bestreut war, wie schon oben bemerkt. Decker sagt in Gul's Horn-book 1609: „I mean not the lord's room, which is now but the stage's suburbs — — but on the very rushes, where the comedy is to daunce.“ — Die Rede der Ceres spiegelt kunstvoll wieder, wie diese Göttin, von weit her, aus schöneren Gefilden herbeigerufen, sich erst allmählig herabstimmt zur Harmonie mit unserer Landschaft. Sie kommt von „thau-

getränkten Blumen“ und „buschbedeckten Gefilden“ zu „kahlen Höhen“ und dem gegenwärtigen „kurz begrasten“ Platz. Die Reihenfolge ist hier umgekehrt, wie wir sie vorhin bei Caliban (S. 214) sahen. Statt Schlegel's „die offenen Flächen und bebüschten Höhen“ muss auch wieder umgekehrt stehen „Bebüschte Auen und die kahlen Höhen.“

Die Worte der Ceres: „Erd' und Erndte sei'n euch gnädig, — Scheu'n und Boden niemals ledig, — Reben, traubenschwer sich beugend, — Korn, vor goldner Last sich neigend, — Frühling werd' euch schon erneuert — Wo der Herbst kaum eingeschauert“ werden uns besonders deutlich, wenn wir wissen, dass sie im Herbst spricht; ist sie doch auch grade in ihrer Eigenschaft als Göttin des Früchte bringenden Herbstes die Hauptperson, welche von Ariel selbst dargestellt wird. — Wenn Ferdinand sagt: „So rare a wonder'd father and a wife — Makes this place Paradise,“ so spiegelt sich darin gleichfalls die Landschaft. Von einer üppigeren Natur umgeben, würde er sagen: „Dieser Ort ist ein Paradies.“ Ariel scheint die unbewusste Andeutung hierin zu verstehen und bedeckt den kahlen Boden mit dem bunten Farbenspiel eines Erndtetanzes. Zu diesem Tanze erscheinen nun die Nymphen mit Kränzen von Schilf — nicht etwa von Blumen — und Schnitter mit Roggenstroh Hüten, die müde sind vom August. Die Zeit ist also September, ein sehr beachtenswerther Fingerzeig für die Chronologie des Stückes.

Ariel hat Caliban's Gesellschaft durch „scharfe Disteln, Stechginst, Strauch und Dorn“ gejagt und im „eklen Pfuhl, filthy mantled pool“ (besser als Schlegel's „grüner Pfuhl“) „jenseit der Zelle“ stecken lassen. Uebrigens dürfte Halliwell für diese Partie in dem Volksliede „The Friar and the Boy“ nicht die richtige Quelle gefunden haben. Vielmehr ist dieselbe in William Kempe's, des ersten Darstellers von Trinculo und wahrscheinlich zugleich auch von Adrian, Schrift „Nine daies wonder etc. London 1600.“ (besonders das Titelbild) zu suchen, worauf wir hier zuerst aufmerksam machen.

In V, 1 frappirt uns bei Schlegel Ariel's Bericht: „Sie sind — Gefangen alle, Herr, im Lindenwäldchen — Das eure Zelle schirmt.“ Das „Lindenwäldchen“ ist in unserer Herbstlandschaft störend. Was wir uns unter „the line-grove“ der Folio zu denken haben, erfahren wir aus dem Nachsatze „which weather-fends your cell,“ welches eurer Zelle als Wetterwehr dient. Wir haben keinen Lustwald vor uns, sondern eine Baumgruppe, wie wir sie oft bei freiliegenden Wohnplätzen als Schirm gegen Sturm und Wetter

finden, einen Lindenhag. Bedeutet aber 'line' hier überhaupt Linde?

In dem Monolog „Ye elves of hills“ etc. werden freilich Cedern erwähnt, und wenn auch die landschaftlich näher stehende „Fichte“ zuerst genannt wird, so scheint doch ein gewisser Widerspruch gegen das echt englische Herbstklima der Insel vorzuliegen. Indess ist hieran wohl eine Quelle der Schilderung der Bermudas schuld, welche sich in der Veröffentlichung des Virginischen Raths von 1610 findet. Dasselbst endigt nämlich eine Aufzählung der auf der Insel wachsenden Bäume mit „greene all the yeare, Cedar and Firre,“ was den Dichter wohl veranlasst hat, Ceder und Fichte, als dem Winter trotzende Bäume, in seine nördliche Landschaft zu verpflanzen, wie er denn überhaupt aus den Bermudas-Schilderungen vieles landschaftliche Material übernahm.

Das Schachspielen des Liebespaares ist am verständlichsten im Herbst. Welche Bedeutung es auch sonst für die Grundidee haben mag, wir müssten uns doch wundern, dass die Liebenden nicht vorziehen sollten, in der blühenden Natur zu schwärmen — wenn sie eben blühte.

Das Lied Ariel's: „Where the bee sucks“ etc. ist von Dingelstedt falsch verstanden. In seiner Uebersetzung muss es statt „Wenn Sommer wick“ heissen „Da Sommer wick“, denn der Sinn ist: Bald bin ich frei und kann gen Süden eilen hinter dem Sommer drein, der hier schon entwichen ist, und lustig da leben, wo die Blüthen noch an den Zweigen hängen.

Wir kommen zu einer Zusammenstellung der Zeitangaben im Schauspiel. „The frequent allusions to the time of the day, sagt Jephson, have led some to suppose, that Shakespeare's special object in writing the Tempest was to show Ben Jonson and other sticklers for classical propriety that he could, when he chose, compose a play according to the strictest rules of rhetoric.“

A) I, 2. *Prospero*: Was ist's am Tage? — *Ariel*: Schon über Mittagszeit! — *Prospero*: Zwei Stundengläser — Auf's Wenigste. Die Zeit von hier bis sechs — Bedürfen wir zum kostbarsten Gebrauch.

B) III, 1 am Ende, sagt *Prospero*, er müsse bis zur Abendmahlzeit fertig werden.

C) III, 1. *Miranda*: Mein Vater — Steckt tief in Büchern: Bitte, ruht euch aus! Ihr seid vor ihm wohl auf drei Stunden sicher. *Ferdinand*: O theuerste Gebieterin! Die Sonne — Wird untergehn, eh' ich vollbringen kann — Was ich doch muss.

D) V, 1. *Prospero*: Jetzt naht sich der Vollendung mein Entwurf, — Mein Zauber reisst nicht, meine Geister folgen; — Die Zeit geht aufrecht unter ihrer Last. — Was ist's am Tag?

Ariel: Die sechste Stunde, Herr — Um welche Zeit ihr sagtet, dass das Werk — Ein Ende nehmen solle.

Prospero: Ja, so sagt ich, — Als ich den Sturm erregte.

E) V, 1 sagt *Prospero* im Monolog, er habe mit Hülfe der Elfen „Um Mittag die Sonn' umhüllt, empörte Wind' entboten u. s. w.

F) V, 1. *Alonso*: Wie du uns trafst, die vor drei Stunden hier — Am Strand gescheitert —

G) V, 1. *Alonso*: Wer ist das Mädchen da, mit dem du spieltest — Drei Stunden höchstens seid ihr erst bekannt.

H) V, 1. *Bootsmann*: Unser Schiff, das vor drei Stunden nur — Wir als gescheitert aufgegeben —

I) Gegen Ende. *Prospero*: Ich lade eure Hoheit sammt Gefolge — In meine arme Zelle, da zu ruhn — Die eine Nacht (For this one night), Ich will sie durch Gespräch — Zum Theil verkürzen, dass sie rasch vergeht — — — — Und morgen früh geleit ich euch zum Schiff.

Wir lernen aus diesen Zeitangaben, dass das Ganze mit Sonnenuntergang schliesst und dass dieser Sonnenuntergang um sechs Uhr stattfindet. Zwar sieht es nach *Ariel's* Bemerkung in D) fast so aus, als falle der ganze fünfte Akt nach sechs Uhr, aber es ist zu beachten, dass nur *Ariel's* Ungeduld die Uhr vorgehen macht. Schon in A) bemerken wir, wie der Dichter die für das Publikum nöthige Zeitangabe zur Charakterisirung seiner Figuren benutzt. Wie *Ariel's* Antworten seine Ungeduld, so bezeichnen *Prospero's* Fragen die Geschäftigkeit dieses. Sehr geschäftige Menschen pflegen immerfort nach der Uhr zu sehen. Was es an der Zeit ist, weiss *Prospero* ja eigentlich genauer als *Ariel*, wie wir deutlich in A) erkennen und auch in D) finden werden. Wenn nämlich *Prospero* in D) auf *Ariel's* Rede: „Jetzt ist es sechs Uhr, wo ihr sagtet, dass ihr fertig sein wolltet“ die Antwort giebt: „Ja, so sagt ich, als ich den Sturm erregte,“ so haben wir uns zu ergänzen: „Und so wird es geschehen, da es noch nicht sechs Uhr ist,“ denn wir müssen beachten, dass dem Meister, wie er noch besonders an derselben Stelle hervorhebt, Alles nach Wunsch und Voraussicht gegangen ist.

Der Schiffbruch fand am Mittag statt, nicht am Morgen, wie Jephson meint, denn *Prospero's* Worte in E) beziehen sich offenbar

darauf. Die Handlung ohne dieses Vorspiel liegt zwischen drei und sechs Uhr und umfasst also nur drei Stunden, wie schon Drake rühmend hervorhebt. So können wir wenigstens annehmen, da wir viermal, in C, F, G und H, auf Erwähnung von drei Stunden stossen, unbekümmert darum, dass sich C, F, G und H genau genommen auf verschiedene Momente der Handlung beziehen. Unter Prospero's Bezeichnung in A, es „sei zwei Stunden auf's Wenigste“ über Mittag, verstehen wir also „etwa drei Uhr“.

Dass mit dem Schluss der Handlung um sechs Uhr die Nacht hereinbricht, wird durch Prospero's Schlussworte in I für sich allein schon ausreichend bewiesen, denn darum gehen sie ja eben Alle in die Zelle. Dass dieser Umstand aber nicht halb zufällig, sondern vom Dichter vorbedacht sei, sehen wir erstens daraus, dass Prospero in A sagt, er müsse bis sechs Uhr, in B, bis zur Abendmahlzeit fertig sein; zweitens daraus, dass in C auf Miranda's „Ihr seid auf drei Stunden sicher“, Ferdinand antwortet: „Die Sonne wird untergehen,“ d. h. bis dahin. Und wenn in D Prospero sagt: „Die Zeit geht aufrecht unter ihrer Last,“ so spiegelt sich gleichfalls in dieser schönen Metapher leise das Nahen des Abends, denn man hat das Gefühl, als würde er auf solch ein Bild nicht kommen, wenn es nicht spät am Tage wäre. Die erste Zeile von D: „Now does my project gather to a head“ möchte ich aus demselben Gefühl heraus nicht wie Dingelstedt übersetzen: „Jetzt naht mein Unternehmen seinem Gipfel,“ denn dies Bild steht in einem gewissen Widerspruch, passt nicht zur sinkenden Sonne. Shakespeare hätte, glaube ich, nicht so gesprochen. Wörtlich steht: Jetzt sammelt (gather) sich mein Entwurf zu einem Kopf. Der Wundermann Prospero zeigt sich als Mediciner, denn sein Bild ist genommen von einem Geschwür (a gathering), welches, wenn die Materie sich zu einem Kopf sammelt, „reif ist für das Messer des Wundarztes“ (vergl. Jephson).

Nehmen wir zu den Beweisen, welche uns das herbstliche Kolorit, die Monats-Angabe und die Zeitbestimmungen des Sturmes liefern, als viertes Argument seine ausserordentliche Verwandtschaft mit dem Sommernachtstraum ¹⁾ hinzu, so kann uns kein Zweifel bleiben, dass, wie jenes Stück zum Sommeranfang, zur Walpurgisnacht, bestimmt war, so der Sturm für den Herbstanfang, zur Tag- und Nacht-Gleiche geschrieben, und auch wohl der Absicht des

¹⁾ Siehe Ulrici's trefflichen Vergleich zwischen beiden Stücken (II, 529 der 2ten Aufl.), woraus auch die folgenden Citate.

Dichters gemäss um den 21. September zum ersten Mal aufgeführt sei, vielleicht zur Eröffnung des Blackfriars-, des Winter-Theaters.

Wir erfahren ferner im Stücke, dass die Handlung vor sich geht während derjenigen Zeit, welche Prospero sonst einsam in seiner Zelle zu verbringen pflegte — nach Caliban's Meinung, um zu schlafen: III, 3. „Es ist bei ihm Sitte, des Nachmittags zu ruhn,“ und weiter unten: „In einer halben Stund' ist er im Schlaf“ — nach Miranda's Angabe, um über seinen Büchern zu grübeln: III, 1. „Mein Vater — Steckt tief in Büchern: Bitte, ruht euch aus! — Ihr seid vor ihm jetzt auf drei Stunden sicher“ — nach unserem Gefühl, um, identisch mit Shakespeare selbst, gedankenvollen Träumen nachzusinnen. Wir halten diese Auffassung um so mehr für richtig, als wir auch sonst erkennen, dass der Dichter auf eine Einheit der Zeit im allerstrengsten Sinne hingearbeitet habe. Es ist nämlich nicht allein die aristotelische Forderung erfüllt, sondern, indem das Stück nur etwa drei Stunden umfasst, und eben diese Zeit zur Aufführung desselben nöthig ist, decken sich die Zeit der Handlung und die Zeit der Aufführung. Ja, diese Uebereinstimmung wird noch genauer, wenn wir uns daran erinnern, dass zu Shakespeare's Zeit die Nachmittags-Aufführungen vorwogen, und die gewöhnliche Theaterzeit, wie jetzt von sieben bis zehn Uhr Abends, so damals von drei bis sechs Uhr Nachmittags war.¹⁾ Indem also der Dichter die Handlung am Herbstnachmittage des Aequinoktiums, von etwa drei bis sechs Uhr, sich abspinnen lässt, bringt er sie in genauen zeitlichen Einklang mit der Aufführung, welche gleichfalls an demselben Herbstnachmittage von drei bis sechs Uhr stattfand. Es war noch ein kleiner Schritt weiter, die Zeit des Traumes mit der Zeit des Geträumten zusammenfallen zu lassen, indem er das Ganze als Herbstnachmittagsstraum dachte. Wie der Sommernachtsstraum nicht allein ein Traum ist, wie sie in linden Sommernächten von dem „übermüthigen Jünglinge oder dem frischen, freien, aus dem Jünglingsalter eben erst herausgetretenen Manne“ geträumt werden, sondern auch die Handlung sich wesentlich in und um eine solche Nacht dreht, fällt umgekehrt der Sturm nicht allein der Zeit, sondern auch dem Geiste nach auf einen Herbstnachmittag, ist ein Traum, wie sie dem „gereiften, zum Alter sich hinneigenden Manne eigen zu sein“ pflegen, geträumt von Prospero-Shakespeare in den Stunden seiner Nachmittagsruhe.²⁾

¹⁾ Collier, Hist. of Engl. Dram. Poet. III, 377.

²⁾ Auch der Umstand, dass unser Stück von einer stürmischen Erregung der Natur beginnend, zu wogender Ruhe sich sänftigt, während der Sommernachtsstraum sich von

„Die sichtbare Natur, sagt Emerson,¹⁾ hat eine geistige und moralische Seite. — Jede Jahreszeit entspricht einem verschiedenen Gemüthszustande.“ Die Gefühle und Gedanken eines offenen und gesunden Herzens stehen in Harmonie mit der äusseren Umgebung, mit der Landschaft, so dass Eines das Andere bedingt. Auf der einen Seite trägt die Natur die Farben des Geistes und umgekehrt auf der anderen Seite wandelt sich das bunte Farbenspiel unseres Herzens nach der äusseren Beleuchtung. Die Gedanken und Ideen des Sturmes sind solche, wie sie am liebsten aus einem Herbstnachmittage herauszureifen pflegen. Wenn du in deinem Studirstübchen sitzt und schauest hinaus in die graue Ferne, und gelbliches Laub raschelt hernieder auf das Gesims des Fensters, und mit Eile saust Boreas durch die Aeste, „man weiss nicht, von wannen er kommt und wohin er geht,“ da stimmt die hinsterbende Natur zu ernstesten Gedanken die Seele des Mannes, der auch schon eintrat in den Herbst des Lebens. Siehe, das Alte muss vergehen, um einem neuen Frühling Platz zu machen. Die alten Halme welken dahin, nachdem sie Frucht getragen, und werden wieder zu Staub, woraus sie geboren. War ihr Zweck kein anderer, als den Boden zu düngen, damit eine neue Generation in üppigerer Fülle daraus aufspriessen könne? Was ist es um die Bestimmung des Menschen? Was war vor uns und was wird nach uns kommen? Woher, wohin wir selbst? Soll all diese Menschenpracht, die wolkenhohen Thürme, die Paläste, die heiligen Tempel und gar der grosse Erdball selbst, sollen sie spurlos untergehen? Ja, so klagt Schiller,

„Auch das Schöne muss sterben! Das Menschen und Götter
bezwinget,

Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus. — —

Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,

Dass das Schöne vergeht, dass das Vollkommene stirbt.“

Ja, ja, wir sind aus gleichem Stoff geschaffen wie die Träume, und dies kleine Leben ist rings umgrenzt von einem Schlaf. Ach, es ist ein Gedanke, der den Jüngling niederdrücken möchte und bisweilen noch im gereiften Manne Zorn erweckt gegen das Dasein. Da aber kommt die Liebe, die den Menschen versöhnt mit sich selbst und mit dem Leben, die Liebe, die Generation mit Generation

einem ruhigeren Anfang zu bunter Konfusion steigert, scheint gut zu passen für das physiologische Verhältniss eines Traumes nach Tisch zu einem Sommernachtstraum.

¹⁾ Ralph Waldo Emerson in seinem schönen Essay „Die Natur“. Deutsch von Holtermann. Hannover 1868.

verknüpft und die zweite in erhöhter Vollkommenheit zeugt aus der ersten, die Liebe des Vaters, der im Sohne sich wiederersehen sieht, sie, welche den Menschen sich selbst ausser sich setzen lässt und fortleben in diesem zweiten Ich, also dass der Greis, obwohl er für sich selbst von der Eitelkeit der irdischen Dinge überzeugt ist, mit dem erst in's Leben hinausstürmenden Sohne aufs neue hofft und fürchtet und sein selbst darüber vergisst bis zum Versinken in die Ruhe des ewigen Schlafes.

