

Werk

Titel: Zu "Ende gut, Alles gut"

Autor: Elze, K.

Ort: Weimar

Jahr: 1872

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0007|log13

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Zu 'Ende gut, Alles gut'.

An Gisbert Freiherrn Vincke.

Von

K. Elze.

Selten, mein theurer Freund, bin ich von der Wahrheit des alten Erfahrungssatzes, dass nur die Aufführung ein volles und lebendiges Verständniss des dramatischen Dichters gewährt, so lebhaft durchdrungen worden als an jenem genussreichen Abende, wo wir in Weimar zusammen mit unserm verehrten Vereinsgenossen, Hofrath Marshall, Ihre Bearbeitung von 'Ende gut, Alles gut' sahen. Noch immer schwebt über dem Weimarischen Theater ein klassischer Hauch der Weihe und Anmuth, noch immer wird man dort an die Tage erinnert, wo, wie es das Deckengemälde so schön und sinnvoll darstellt, Goethe und Schiller den grossen Britten der Vimararia zuführten, die ihm bis auf den heutigen Tag gewissermassen die Hausehren des Vaterlandes erwiesen hat und sich auch darin als eine vollgültige Vertreterin desselben betrachten darf. Der nämliche Hauch dichterischer Weihe und Anmuth durchweht aber auch Ihre Bearbeitung, die darum vorzugsweise in Weimar eine Stätte zu finden verdient. Allerdings haben Sie unserm Lieblinge scheinbar tief in's Fleisch geschnitten; allein hier kann insofern kein Streit zwischen Konservativen und Radikalen entstehen, als allerseits so viel ohne Weiteres zugestanden ist, dass das Stück, so wie es Shakespeare geschrieben hat, auf der heutigen Bühne unaufführbar ist. Es scheint, als wären wir hier durch eine nicht zu überbrückende Kluft von Shakespeare getrennt und als hielten seine Gegner, Realisten und andere, hier triumphirend den Beweis in Händen, wie sehr er ver-

altet ist, wie weit wir über die — gerade herausgesagt — Roheit seiner Zeit erhaben und wie unendlich fortgeschritten wir im Ver gleiche zu ihm seien. So scheint es; allein abgesehn von ein oder zwei Gesprächsszenen, in denen der unzüchtige Witz — nicht Shakespeare's, sondern der Elisabethanischen Zeit — weit über das jetzt gestattete, oder auch nur denkbare Maass hinausgeht, liegt die Unmöglichkeit des Stückes doch nur in der Spitze der Fabel, und Sie haben bewiesen, wie sich diese nicht allein in eine unanstössige, sondern in eine ansprechende verwandeln lässt, ohne dass dadurch dem wesentlichen Inhalte des Stückes, dem dramatischen Bau und der Charakteristik Abbruch gethan wird. Und sollten Sie wirklich nach der Ansicht eines oder des andern orthodoxen Shakespeare-Verehrers für einen Bearbeiter zu weit vom Original abgewichen sein, so wird doch auch ein solcher nicht umhin können, Ihr Werk als eine freie Nachdichtung willkommen zu heissen. Allerdings hat dies Stück, auch nach Beseitigung der Anstössigkeiten, für unser Gefühl etwas Befremdendes und nicht ganz Sympathisches; je mehr man sich aber darin vertieft, desto mehr wird man von der Ueberzeugung durchdrungen, dass der Dichter auch hier eine Wahrheit und Feinheit der Charakteristik und einen psychologischen Tiefblick entwickelt, die dies Lustspiel fast in gleiche Linie mit den Schöpfungen seiner reifsten Zeit emporzuheben scheinen. Die Darstellung in Weimar hat hierüber verschiedene Betrachtungen in mir hervorgerufen, die ich Ihnen, als ihrem *'onlie begetter'*, hiermit zur weitem Erwägung vorlege.

Gegen die ästhetische Kritik hat sich unser Lustspiel bisher in der That ziemlich spröde verhalten, namentlich hat es nicht gelingen wollen, aus den vielfach verschlungenen Fäden der Handlung und der anscheinend losen Komposition eine ideelle Einheit, einen zusammenhaltenden Grundgedanken herauszuwickeln. Wie sich weiterhin zeigen wird, ist der Anlauf, den Gervinus hierzu nimmt, ein verfehlt. Ulrici, der sich nicht auf eine Zergliederung der Charaktere einlässt, findet den geistigen Mittelpunkt in der Freiheit der Liebe, die, so lange sie von der Willkühr sich nicht frei gemacht habe, zugleich ihre Schwäche sei; sie arte aus hier in Anmassung und Verirrung, dort in blinden Eigensinn und Stolz. Von diesem Gesichtspunkte aus wendet er gegen die Komposition ein, dass sie nicht so gelungen sei, wie in den meisten spätern Lustspielen; mehrere Personen, sagt er, wie die Gräfin und der Herzog von Florenz, Lafeu und Parolles, Violenta und Mariane hätten zwar äusserlich an der Handlung, aber nicht innerlich am Sinn und der Bedeutung des Stückes Theil. Auffälliger Weise sind dies gerade diejenigen Personen,

welche ihr Dasein ausschliesslich der Erfindung des Dichters verdanken. Abgesehen davon, dass hierbei zwei Hauptpersonen wie die Gräfin und Parolles in gleichen Rang mit sehr unbedeutenden Nebenfiguren — Violenta ist sogar nur eine stumme Person — gesetzt werden, muss dies Geständniss überhaupt das Bedenken erregen, ob der gewählte Standpunkt der richtige sein könne. Es scheint vielmehr, als gestatte uns bei der Wahl eines andern Ausgangspunktes gerade dieses Drama einen sehr klaren Einblick in des Dichters geistige Werkstatt, als zeige es uns deutlicher als manche andere seiner Schöpfungen, worin für ihn die ideelle Einheit lag, und welches das gestaltende Princip war, das ihn bei der Konstruktion des dramatischen Gebäudes leitete. Sein Ausgangspunkt ist mit Einem Worte das psychologische Problem des Hauptcharakters, von welchem nicht nur der Gang der Handlung, sondern alle übrigen Charaktere des Stückes mit innerer Nothwendigkeit bedingt werden. Dies psychologische Problem — oder, wenn Sie wollen, dies Charakterbild, — die Ergründung seiner Entstehung, der Verlauf seiner Entwicklung, der tragische Konflikt, zu dem es führt, das war für Shakespeare jederzeit der hauptsächlichste Reiz, dem er sich niemals zu entziehen vermochte. Schon der alte St. Evremond, der lange Jahre in England lebte und sich dort ein so eindringendes Verständniss des englischen Drama's erwarb, als es für einen Franzosen möglich ist, hat unter andern die Bemerkung gemacht, 'que les Anglois renoncent presque toujours à l'unité d'action, pour représenter une personne principale, qui les divertit par des actions différentes.'¹⁾ Bei den grossen tragischen Charakteren eines Lear, Hamlet, Othello, Richard III., Macbeth, Coriolanus u. s. w. wird dies für den unparteiischen Betrachter kaum eines Beweises bedürfen; aber auch im Lustspiel, d. h. im Charakterlustspiel, ist der Dichter denselben Weg gegangen, wie das meines Erachtens namentlich aus dem Kaufmann von Venedig und aus unserm Stücke unwiderleglich hervorgeht. Freilich lässt sich dabei die Frage aufwerfen, in wie weit eigentlich 'Ende gut, Alles gut' unsern Begriffen vom Lustspiel entspricht und ob nicht die Figuren des Parolles und des Clown das einzige sind, was es zu diesem Titel berechtigt; eine komische Weltanschauung lässt sich wol nur gezwungener Weise hineinlegen und nach unserer heutigen Auffassungsweise ist das Stück vielmehr ein Schauspiel als eine Komödie. Sehr richtig bemerkt Kreyssig (III, 148), dass die Handlung dieses Lustspiels so schwer wiegt, als die

¹⁾ Oeuvres de M. St. Evremond (Londres 1711) III, 198 — in dem Aufsätze De la Comédie Angloise.

Gesetze der Gattung es irgend gestatten und Verwickelungen enthält, bei welchen tragische Dissonanzen dem Dichter ebenso leicht erreichbar waren, als die wirklich gegebene heitre Lösung. Dem entsprechend findet er die Charakterzeichnung mit grosser Sorgfalt behandelt und sie muss in der That vor Allem in's Auge gefasst werden. Ueberhaupt hat Kreyssig in der Auffassung dieses Lustspiels das Richtige getroffen. Denn während Gervinus, verführt durch die an sich richtige Ueberzeugung, dass wir in 'Ende gut, Alles gut' das von Meres erwähnte *Love's Labour's Won* zu erkennen haben, dasselbe 'um des äussern und innern Gegensatzes' willen irriger Weise mit *Love's Labour's Lost* zusammenstellt, hat Kreyssig eingesehen, dass 'Ende gut, Alles' gut in engster Verwandtschaft zur Zähmung der Widerspänstigen steht. 'Es ist das Machtverhältniss zwischen Mann und Weib, sagt er (III, 150), dieses unerschöpfliche Thema für die Komik aller Völker, um welches in beiden Stücken das Interesse sich dreht.' Aehnliches hat schon Schlegel angedeutet. Abgesehen von der Fassung dieses Gedankens, die sich im Verlaufe der Betrachtung etwas modifiziren möchte, finde ich bei Kreyssig sowohl in der Grundanschauung als auch in Einzelheiten meine in Weimar entstandenen und gegen Sie geäusserten Gedanken theilweise vorweggenommen, so dass ich wieder zu der entnuthigenden Erkenntniss gekommen bin, wie schwer sich etwas Neues über Shakespeare sagen lässt.

Was fand denn Shakespeare in der Novelle des Boccac, die er in Paynter's Uebertragung las, vor? was war es, das ihn zur dramatischen Bearbeitung derselben reizte? Offenbar nur die Figur der Giletta, die, von einer glühenden Leidenschaft für Beltramo erfüllt, selbst die Werbung um ihn unternimmt, ihn auch wirklich zur Ehe erhält, damit aber keineswegs seine Liebe gewinnt, bis sie nach Besiegung verschiedener Hindernisse und durch eine List, wie sie in der Liebe so gut wie im Kriege gestattet ist, schliesslich auch diese erringt. Diese Werbungsgeschichte, weder durch Motivirung, noch durch Charakteristik gemildert, macht auf uns, um Gervinus' hartes Wort zu gebrauchen, den Eindruck 'grenzenloser Aufdringlichkeit' und ist nach ihm nur beim Novellisten erträglich, für den das 'leichtgläubige Ohr ein viel schonenderer Richter ist, als das strenge Auge des vor der Bühne sitzenden Zuschauers.' Wir sollten jedoch dabei nicht vergessen, dass sie weit weniger Anstoss erregen musste in einer Zeit, wo ein dem Geliebten nachgehendes Mädchen ein beliebtes dramatisches Motiv war; wir brauchen uns nur an das spanische Theater, an den Pastor Fido, an die beiden Veroneser u. s. w.

zu erinnern. Wie dem auch sei, Shakespeare fühlte sich von der Geschichte und dem Charakter der Giletta gefesselt; eine solche Liebesglut und Liebstreue musste sein Herz bewegen und mannigfache Fragen und Erwägungen in ihm hervorrufen. Sollte die Liebe des Weibes in ihrer Fülle und Aechtheit nicht das gleiche Anrecht auf Befriedigung in sich tragen, wie die des Mannes? Sollte ihr Herz von der Natur zu unverbrüchlichem Schweigen verurtheilt sein und in schmerzlicher Entsagung in sich ersterben müssen? Gäbe es keinen Weg auch ihr zur Gewährung ihrer Herzenswünsche zu verhelfen? Helena selbst spricht Aehnliches mit folgenden Worten aus (I, 1), wobei sie freilich zunächst an den Standesunterschied denkt, der sie vom Geliebten scheidet:

Oft liegen in uns selbst die Arzenei'n
Die wir von Gott erfehn. Die Sterne leihn
Uns freien Spielraum; ziehen rückwärts nur
Den trägen Plan, sind stumpf wir von Natur. — —
Ein keckes Wagstück dem unmöglich scheint,
Der kalt die Mü'h'n erwägt und der da meint:
Was war, kann nicht auch sein; denn wo erreichte
Nicht Lieb' ihr Ziel, wenn ihren Werth sie zeigte?

Von solchen Gedanken ausgehend unternimmt Helena das 'kecke Wagstück', um den geliebten Mann zu werben und hier zeigt sich, warum 'Ende gut, Alles gut' sich nicht zu einer wahren Komödie gestalten liess, während die Zähmung durch und durch Lustspiel ist. In der Zähmung handelt es sich nur um eine komische oder burleske Uebertreibung des natürlichen Verhältnisses zwischen Mann und Weib, während hier die Umkehr dieses natürlichen Verhältnisses versucht und poetisch gerechtfertigt wird. Die Werbung des Weibes geht uns so zu sagen gegen den Strich; sie ist entweder einfach widerwärtig, oder sie bekommt eine Neigung zum Tragischen. Hatte der Dichter dies Thema einmal gewählt, so war die Hauptsache für ihn allerdings, dass das Weib bei einer solchen Werbung so unmerklich als möglich aus den von Natur und Sitte ihr gesetzten Schranken herausträte, denn ein Mannweib, eine moderne Emancipationsheldin, wäre nimmermehr eine Figur gewesen, für die sich Shakespeare hätte erwärmen können, der überall die ächte Weiblichkeit so hoch stellt, der die unsterblichsten Gebilde weiblichen Fühlens und Lebens geschaffen hat, und dem die Idee der Frauenemancipation noch völlig fremd war. Es galt einen Versuch; hier war ein Problem, welchem der grosse Herzenskündiger nicht widerstehen konnte; er hat die Liebeswerbung so oft und aus so ver-

schiedenen Gesichtspunkten geschildert, warum nicht auch einmal aus diesem? Boccazen's Giletta ohne Weiteres auf die Bühne zu bringen, war unmöglich; da wäre sie nichts als eine Abenteurerin und Landstürzerin gewesen, die nur Widerwillen erregt hätte. Shakespeare musste im Gegentheil seine ganze Kunst aufbieten um aus dem dürftigen Gerippe des Novellisten eine Frauengestalt zu schaffen, die uns verständlich und sympathisch ist, um ihr Seelenleben vor uns zu entfalten und ihre Handlung aus Motiven zu erklären, denen wir unser Mitgefühl nicht versagen können. Sollte Giletta nicht durch Unweiblichkeit abstossen, so kam es vor allen Dingen darauf an, ihre verwaiste Stellung zu mildern, sie in Verbindung zur Familie zu setzen, ihr mit Einem Worte einen mütterlichen Rückhalt zu geben, wie er für ein junges Mädchen, zumal wenn sie liebt, angemessen und erforderlich ist. Unter den vorliegenden Umständen wäre die leibliche Mutter hierzu keineswegs die geeignetste Persönlichkeit gewesen; welche Stellung hätte sie einnehmen sollen, wenn doch Giletta, oder Helena, wie Shakespeare sie ungetauft hat, als Bertram's Pflegeschwester dastand? Sie hätte überdies den Einwendungen Bertram's bezüglich der Standesverschiedenheit nicht entgegen zu treten vermocht, und was die Hauptsache ist, hätte sie die Werbung ihrer Tochter unterstützt oder auch nur gebilligt, so würde sie nur zu leicht im Lichte einer Kupplerin erschienen sein. Shakespeare schuf also mit dem glücklichsten Griffe die alte Gräfin Roussillon, ohne welche auch der junge Graf völlig verwaist dagestanden hätte. Aber nicht allein die Existenz, sondern auch der Charakter der Gräfin ist durch Helena's Vorhaben bedingt; sie durfte keine adelsstolze, hochmüthige, formenstrenge, oder auch nur kalte Person sein, wenn Helena eine Stütze an ihr finden sollte. Sie durfte sich nicht abweisend und sittenrichterlich, aber auch nicht zaghaft und überbedenklich gegen sie verhalten; sie musste im Gegentheil in der Erinnerung an ihre eigene Jugend Veranlassung finden, mit ihr zu sympathisiren (I, 3):

So, als ich selber jung war, ging's mir auch.
Folgst der Natur du, folgt dir dies. Es blüht
Der Jugend Rose nur auf dorn'gem Strauch.
Uns ward Geblüt; dies quillt aus dem Geblüt.
Den Stempel der Natur und Wahrheit trägt
Das junge Herz, drin fest sich Liebe prägt.
Erinnr' ich mich der Tage, die dahin,
War dies mein Fehl; ich sah nichts Arges drin.

Sie schätzt Helena wegen ihrer Sittenreinheit, ihrer Ehrlichkeit,

ihres klaren Verstandes, ihrer Hingebung und Schönheit; sie liebt sie wie eine leibliche Tochter, und ihre Schätzung und Liebe steigern sich nur, je weiter Helena in ihrer Werbung vorschreitet, so dass diese im Herzen der Gräfin sogar dem eigenen Sohne den Vorrang ablauft:

Wer von beiden

Am theuersten mir ist, kann mein Gefühl
Nicht unterscheiden.

Die Gräfin besitzt Lebenserfahrung genug, um zu wissen, dass ein edler Charakter, ein klarer Geist und ein treues Herz weit wesentlichere Erfordernisse für eine glückliche Ehe sind als Rang und Reichthum; sie erkennt, dass sie eine wünschenswerthere Schwiegertochter nicht finden kann und giebt ihr daher zu dem Wagestücke nicht allein ihre ausdrückliche Erlaubniss, sondern er-muthigt sie, stattet sie mit Reisegeld und zuverlässiger Begleitung aus und versichert sie in Allem ihres Beistandes (I, 3):

Geh morgen gleich und glaub' voll Zuversicht:

So weit ich kann, fehlt Dir mein Beistand nicht.

Auch nach ihrer Abreise bleibt sie durch ihren Hausnarren in Verbindung mit ihr, wodurch zugleich dieser in Beziehung zur Handlung tritt und sich über die überflüssige Stellung eines blossen Spassmachers erhebt. In dieser Hinsicht bedauere ich, dass Sie aus andern, keineswegs zu verkennenden Gründen den Clown gestrichen haben. Alles, was die isolirte Stellung der Helena weniger fühlbar macht, was sie an das heimathliche Haus und die mütterliche Freundin knüpft, wie alles, wodurch sich die Sympathie und Billigung der letztern ausspricht, muss meiner Ueberzeugung nach durchgängig hervorgehoben und betont werden.

Aber nicht bloss von aussen her, sondern auch in und aus sich selbst heraus wird Helena vom Dichter so weiblich als möglich dargestellt. Mit demüthigen Selbstvorwürfen empfindet sie den Abstand zwischen sich und dem Geliebten, der unerreichbar hoch wie ein lichter Stern über ihr steht:

Dem Inder gleich

Bet' ich die Sonn' in frommem Irrthum an,
Die auf den Beter schaut, doch sonst von ihm
Nichts weiter weiss.

Obwohl es eine Qual für sie ist, den Geliebten stündlich anzuschauen und seine Züge auf die Tafel ihres Herzens zu zeichnen, so ist sie doch beseligt durch seine Nähe und schweigt, ohne ihn 'mit unverschämter Werbung zu verfolgen'. Sie beruhigt sich mit dem Gedanken, dass es ihm nichts schadet, wenn sie ihn liebt —

es klingt beinahe wie das Goethe'sche: 'Wenn ich dich liebe, was geht es dich an?', nur weiblich milder. Durch seine Entfernung kommt ihre Leidenschaft zum Ausbruch; sie kann es nicht ertragen, getrennt von ihm zu sein und ihn obenein den Verlockungen des Hofes ausgesetzt zu wissen, wo sie nur zu sehr fürchten muss, ihn für immer zu verlieren. Durch diese Trennung hat schon der Novellist den ersten Schritt der Helena vortrefflich motivirt, und dieser erste Schritt zieht die folgenden bis zur Vereinigung der beiden Gatten mit Nothwendigkeit nach sich. Das drückende Bewusstsein von der Kluft des Standesunterschiedes wird in Helena jetzt durch das belebende Gefühl und den thatkräftigen Vorsatz verdrängt, dass sie den Geliebten verdienen könne; ihr Verdienst soll ihr den mangelnden Rang ersetzen. Nach Kreyssig's Ansicht (III, 197 ff.) ist Helena vor allem eine willensstarke und intelligente Natur, die bei Hofe, in der schwierigsten Situation, die klare und milde Hoheit des vollendeten Weibes entwickelt. In der That ist ihr Auftreten als Arzt himmelweit verschieden von dem Gebahren unserer modernsten Emancipationsdamen, die sich als 'Aerztinnen' in den Kreis der Männer drängen. Allein während man die zweite Hälfte dieses Urtheils nicht anders als freudig unterschreiben kann, scheint doch hinsichtlich der ersten einige Vorsicht geboten. Helena's Willensstärke ist stets nur auf Einen Punkt gerichtet, auf die Erwerbung des Geliebten. Sofort, nachdem sie seine Hand erhalten hat, tritt sie in die bescheidenste Frauenstellung zurück und fügt sich seinen harten Geboten mit einer Unterwürfigkeit, die an Griseldis erinnert. Es ist klar, sie entwickelt Willensstärke und Thatkraft nur um sich in eine Stellung zu bringen, wo sie derselben nicht mehr bedarf; sie tritt aus den Schranken der Weiblichkeit nur heraus, um sich später desto zurückgezogener innerhalb derselben halten zu können. Sie sagt es mit klaren Worten (I, 3):

Ich will leben

Als seine Magd und sterben, ihm ergeben,

Doch nicht als meinem Bruder,

und sie thut nichts, was uns an der Aufrichtigkeit dieser Absicht zweifeln lassen könnte. Sie wünscht keineswegs Gräfin Roussillon zu werden um der weltlichen Vortheile willen, die ihr damit zufallen, sie will nichts als den Geliebten und seine Gegenliebe. Sie schwingt sich zu begeisterter männlicher Thatkraft auf, so weit es sich um Erkämpfung dieses Zieles handelt und sinkt zu selbstloser weiblicher Demuth zurück, sobald es erreicht ist. Es lässt sich nicht anders annehmen, als dass sie von Haus aus eine weiche, stille

bescheidene Natur ist und dass ihre Willensstärke und Thatkraft nur das Erzeugniss ihrer leidenschaftlichen Liebe sind. Hätte Bertram vor seiner Abreise das stille Geheimniss ihrer Liebe in ihren Augen zu lesen vermocht, hätte er in seiner Brust eine entsprechende Regung gefunden, und demgemäss den ersten Schritt gethan, so würde sie nie aus dem beschränkten Kreise der Frauenstellung herausgetreten sein. Nachdem Bertram nach Florenz gegangen ist, quält sie sich mit der Selbstanklage, dass sie ihn durch ihre aufdringliche Liebe aus dem Vaterlande vertrieben und den Gefahren des unbarmherzigen Krieges Preis gegeben hat, und ihre angebliche Pilgerschaft wird hauptsächlich in der Absicht unternommen, ihm die Rückkehr zu ermöglichen. Sie hegt keinen Plan, seine unmöglich scheinenden Bedingungen zu erfüllen, sondern dieser Plan bietet sich ihr unterwegs von selbst dar.

Die Heilung des Königs dient der Helena lediglich als Mittel zum Zweck, was sie nicht ansteht, der Gräfin offen zu bekennen (I, 3):

Durch Euer Gnaden Sohn kam ich darauf;
Sonst wäre König, Arzenei, Paris
Meiner Gedanken stillem Zwiegespräch
Wohl fern geblieben.

Allein diese Heilung lässt sich auch als eine vorgängige Abspiegelung der Haupthandlung betrachten, als ein Schatten, den diese vor sich her wirft. Obwohl der König Helena's Vater gekannt und hochgeschätzt hat, wehrt er sich doch gegen ihr Heilmittel, gerade wie nachher Bertram gegen ihre Liebe. Allerdings steht dieser Zug in der Novelle, aber Shakespeare hätte ihn ohne Mühe beseitigen können, wenn er ihm nicht für seinen Plan zweckdienlich gewesen wäre; statt dessen hat er ihn verstärkt! Es wäre so viel natürlicher gewesen, in dem Kranken die jedem Menschen eingeborne Liebe zum Leben aufflammen zu lassen, wenn nicht Helena hier an die Bekämpfung der sich ihr entgegenstellenden Hindernisse gewöhnt werden sollte. Je weniger leicht es ihr wird, den hoffnungslosen Unglauben des Königs gegen ihr Heilmittel zu überwinden, desto mehr muss sie sich durch ihren Sieg gehoben fühlen und wird mit gekräftigtem Selbstvertrauen der schwierigen Hauptaufgabe entgegen gehen, welche ihrer wartet. Nicht nur am Könige, sondern auch an Bertram vollbringt sie eine glückliche Heilung. Auch am Hofe benimmt sich Helena so weiblich, als es ihre Lage und ihr Vorhaben zulassen, bis auf Einen, freilich gerade den wichtigsten Punkt. In der Novelle ist es nämlich der König, welcher der Giletta anbietet,

ihr zum Lohne für die glücklich vollbrachte Heilung einen Gemahl zu geben, und Sie haben Sich in richtiger Würdigung unserer heutigen Gefühlsweise in diesem Punkte der Novelle angeschlossen. Bei Shakespeare hingegen macht der König kein derartiges Anerbieten, sondern Helena antwortet auf seine Frage, was sie sich zum Lohne erbitte, frank und frei: einen Gemahl. Warum ist der Dichter hierin von der Novelle abgewichen? warum lässt er seine Heldin hierin, wenigstens äusserlich, unweiblicher auftreten, als es Boccaccio gethan hat? Soviel ich sehen kann, haben ihn dazu zwei Gründe bewogen. Zunächst will er dadurch ihre Leidenschaft in ihrer ganzen Stärke und Unaufhaltsamkeit zeigen, sodann aber wird ihm der Umweg des Novellisten nicht mit der Wahrhaftigkeit vereinbar erschienen haben, welche er nicht allein bei der Helena, sondern durchgängig in allen seinen Werken in die erste Reihe der Tugenden stellt. Nichts ist ihm verhasster, als die geschminkte Welt, nichts widerwärtiger, als krumme Wege. Wie ein Pfeil auf sein Ziel zufliegt, so geht Helena in geradester Entschlossenheit dem ihrigen entgegen. So wenig wie der Gräfin gegenüber macht sie gegen den König ein Hehl aus ihrer Liebe. Hätte sie der Dichter auf Schleichwegen wandeln und ihr Vorhaben bemänteln lassen, so würde er sie schwer von dem Verdachte rein erhalten haben, dass sie nach irdischen Vortheilen strebe, dass es ihr mehr darauf ankomme, Gräfin Roussillon als Bertram's Gattin zu werden. 'Sie hat ihre Ehrlichkeit geerbt, ihre Güte erworben' sagt die Gräfin (I, 1) zu Lafeu, und wiederholt wird die Ehrenhaftigkeit ihrer Familie, insonderheit ihres Vaters, betont. Die List, oder, wenn Sie wollen, der Betrug, dessen sie sich später in Florenz gegen Bertram bedient, wirft in des Dichters Augen keinen Makel auf diese Ehrlichkeit; er lässt uns nicht im Zweifel, wie er darüber denkt. Am Schlusse des dritten Akts nennt die Wittve das einen 'ganz rechtmäss'gen Trug' und Helena sagt:

Glückt's nach meinem Rath,
Wird böse Absicht zur rechtmäss'gen That,
Und gute Absicht auch als Handlung gut;
Ein sünd'ger Akt, wo keiner Sünde thut.

Helena spricht sich darüber nicht nur gegen die Wittve und ihre Tochter, sondern in der Schlusscene auch gegen alle Andern mit vollster Offenheit aus. Abgesehen davon, dass ohne dies, bereits durch die Novelle an die Hand gegebene Auskunftsmittel eine Erfüllung der von Bertram gestellten Bedingungen unmöglich gewesen wäre, so findet sich das nämliche Motiv ja auch in Maass für

Maass, ohne dort der Ehrlichkeit Marianen's und Isabellen's Abbruch zu thun.

Der Charakter der Helena bedingt aber nicht nur den der Gräfin, sondern vor Allem das zweite psychologische Problem, dasjenige des von ihr geliebten und erworbenen Mannes. Bertram's Charakter geht wie der der Gräfin mit so zwingender Nothwendigkeit aus dem ihrigen hervor, dass der Dichter gar keine Wahl hatte. Sollte Helena's Werbung irgend einen Erfolg haben, so durfte sie nicht einer starken, entschlossenen, selbstbewussten und gereiften Männlichkeit gegenüber gestellt werden; eine solche hat entweder schon gewählt, oder sie will nicht wählen — am wenigsten will sie sich wählen und werben lassen. Bertram durfte nicht entfernt dem Petruchio ähnlich sein, der durch die Gefahren und Abenteuer weiter Land- und See-reisen wie durch seine Theilnahme am Kriege so gestählt und erprobt ist, dass ihm die Zähmung einer widerspänstigen Dirne als eine Kleinigkeit erscheint. Helena konnte nur den Sieg davon tragen über einen noch gährenden, unfertigen, zwischen Schein und Wesen haltlos schwankenden Jüngling, der weder die Welt noch sich selbst kennt, dem noch keine bedeutende Aufgabe, kein grosses Ziel als Steuerruder auf der Lebensfahrt dient, der noch nicht durch eine eigene Liebe in eine feste Lebensbahn geleitet ist. Als ein solcher erscheint aber Bertram nach allen Seiten hin, wie vortrefflich ihn auch die Natur leiblich und geistig ausgestattet haben mag. Der König empfängt ihn mit den Worten:

Ganz des Vaters Züge!

Natur hat dich mit Sorgfalt mehr als Hast
Gebildet, Jüngling. Mögst du erben auch
Des Vaters Herz.

Dies väterliche Herz ist aber in ihm von allerhand jugendlichem Unkraut überwuchert, so dass seine guten Eigenschaften ('die Sehnsucht nach Selbständigkeit und der von Ehrliche geleitete Thatendrang' wie Kreyssig sagt) noch nicht zur rechten Entfaltung kommen können. Die eigene Mutter übersieht seine guten Seiten und wird nicht müde, ihn wegen seiner Fehler zu schelten. Das 'haltlos vorschneider Knabe', das sie bei Empfang seines Briefes III, 2 ausruft, ist noch das Gelindeste; selbst ihr mütterliches Herz kann nicht umhin, ihn einen 'rohen Burschen' zu heissen, und sie will ihn gar nicht mehr als ihren Sohn anerkennen. Er war mein Sohn, sagt sie zu Helena,

Doch wasch' aus meinem Blut ich seinen Namen,
Du bleibst mein einz'ges Kind.

Bertram ist gewissermaassen ein umgekehrter Petruchio; wie dieser die Katharina wider ihren Willen erobert und zähmt, so wird er wider seinen Willen erobert; er ist ein wildes Füllen, das Helena einfängt und bändigt. Wenngleich er ein bis zwei Jahre älter zu denken ist als Helena — er steht dicht vor dem Mündigkeitsalter — so besitzt er doch ganz naturgemäss noch nicht ihre sittliche und Gefühls-Reife, sondern gelangt dazu erst durch ihre Liebe. Im Jünglingsdrange stürmt er in die Welt hinaus; er will nicht am Hofe bleiben, sondern sich im Kriege die Sporen verdienen und ist sehr ärgerlich, dass ihm der König die Erlaubniss dazu verweigert. Dass er dem königlichen Befehl zur Heirath Widerspruch entgegen setzt, kann man ihm an sich nicht verargen. Mag auch Helena ihre Wahl in die zarteste und möglichst weibliche Form kleiden:

Ich sage nicht, ich nehm' euch; doch ich gebe
Mich selbst und meinen Dienst so lang' ich lebe

Euch ganz zum Eigenthum. Dies ist der Mann —

so hat er doch Recht, dass er sich in der Liebe, dieser persönlichsten und für das ganze Lebensglück entscheidendsten Angelegenheit seine Freiheit wahren will. Hier zeigt sich unzweideutig, welches das naturgemässe Verhältniss ist: der Mann hat das Recht der Wahl, das Weib das Recht der Versagung. Das weiss und fühlt Helena recht gut. Wenn sich nun das Weib das Recht der Werbung anmaasst, muss dann nicht dem Manne die Versagung zustehn? Was wird dann aber aus ihr? Helena sagt es:

Mir flüstern meine glüh'nden Wangen zu:
„Roth macht uns deine Wahl. Wirst du verschmäht,
Sitzt ewig bleicher Tod auf uns; die Röthe
Kehrt niemals wieder.“

Es muss also Seitens des Königs Gewalt gebraucht werden, welche dieser nicht bloss als Landesherr, sondern auch als Vormund in Anspruch nimmt. Bertram geberdet sich dabei als ein trotziger und unüberlegter Knabe; er hat weder ein freundliches Wort für Helena, der er mindestens seine Achtung nicht versagen sollte, noch ein begütigendes für den König, der stets seines Vaters Freund und sein liebevoller Vormund gewesen ist. Könnte er sich nicht eine Bedenkzeit erbitten? Statt dessen sinnt er der rücksichtslos verstossenen Gattin sogar an, dass sie die ihr auferlegte sofortige Abreise beim Könige lügnerischer Weise als ihren eigenen Entschluss darstellen solle. Hertzberg (Shakespeare-Uebersetzung XI, 353) glaubt den wahren Grund für Bertram's Weigerung darin gefunden zu haben, dass er 'bereits eine andere mit allem Jugendfeuer und

mit Concentrirung aller seiner Gedanken und Empfindungen auf diese Erwählte seines Herzens liebt;’ diese Erwählte sei aber keine andere als die Tochter Lafeu’s, die er im letzten Akte heirathen soll. Wie erfreulich es mir auch jederzeit ist, mich in Uebereinstimmung mit meinem gelehrten und scharfsinnigen Freunde Hertzberg zu finden, so ist es mir hierin doch nicht möglich, seine Ansicht zu theilen. Verhielte sich die Sache so, so würde doch Bertram seinen Gefühlen um so eher Ausdruck geben, als ihn das am sichersten vor der aufgedrungenen Ehe mit Helena schützen würde. Dadurch möchte freilich eine Wendung herbeigeführt werden, welche dem Dichter den Plan verdürbe — ich sehe wenigstens nicht, wie die Sache weiter gehen sollte. Unbegreiflich aber wäre es, dass Lafeu, welcher die ganze Wahlszene mit seinen halblauten Reden begleitet, nicht Eine darauf bezügliche Seitenbemerkung machen sollte. Unbegreiflich wäre es, dass Bertram auch später nicht Einmal dieser heissgeliebten Magdalene gedenken, sondern ihr in Diana’s Armen ohne alle Gewissensregung untreu werden sollte. Unbegreiflich wäre es endlich, dass Helena von einem solchen Verhältniss keine Kunde besitzen sollte — Frauen sind in solchen Angelegenheiten sehr scharfsichtig. Ganz im Gegentheil versichert sie dem Könige, sie werde Jemand wählen (ich citire nach dem deutlicheren Original),

whom I know

Is free for me to ask, thee to bestow!

Welche Verschuldung würde damit nicht nur dem Bertram, sondern auch der Helena aufgebürdet, wenn sie ihn, wenngleich unwissentlich, zum Treubruch gegen eine Geliebte verleiten sollte, um selbst an ihre Stelle zu treten! Die Annahme ist weder mit ihrem, noch mit seinem Charakter verträglich; Bertram lernt eben die wahre Liebe erst durch Helena kennen. Hertzberg gesteht selbst, dass die Stelle im fünften Akte, die seinen einzigen Beweisgrund bildet, nicht allzu klar ist, sondern sich in ‘pomphaften und exquisiten Metaphern und Metonymien bewegt, mit einer schwankenden Participialconstruction, die durch ein zweideutiges Pronominaladverbium in den Satzbau unsicher eingefügt wird, wozwischen sich dann die richtige Beziehung des zweimal gebrauchten, aber auf verschiedene Personen gehenden Pronomens *she* leicht versteckt.’ Man könnte fast auf den Gedanken kommen, als sei die Stelle ohne Rücksicht auf das Vorangegangene vom Dichter erst im letzten Augenblicke oder bei einer spätern Uebearbeitung ‘*for the nonce*’ eingeschoben. Im Gegensatz zu Hertzberg meint Gervinus, Bertram habe die Magdalene ‘nur einmal so aus der Fernsicht des Hochmuths angesehen’, was man

doch auch nur halb unterschreiben kann. Die richtige Erklärung scheint mir die zu sein, dass der König früher einmal geäußert hat, die beiden Kinder würden ein passendes Paar geben; Lafeu sagt der Gräfin, es sei 'ein Vorschlag, den, als beide noch unmündig waren, Se. Majestät aus eignem gnädigen Antriebe selbst gemacht hatte'. Lafeu kommt auf diesen Plan um so lieber zurück, als er einsieht, dass Bertram nicht wagen wird, dem Könige zum zweiten Male entgegen zu treten und er daher alle Aussicht hat, seine Tochter auf diesem Wege unter die Haube zu bringen. Bertram selbst hat gegen die Kleine um so weniger Widerwillen, als sie ihm vermuthlich — ganz fremd ist. Denn wie soll er eigentlich ihre Bekanntschaft gemacht haben? Er müsste etwa als Knabe längere Zeit am Hofe gewesen sein; mit einer solchen Annahme stimmt jedoch weder, dass er ein 'unreifer Hofmann' ist, wie seine Mutter sagt, noch der leidenschaftlich zärtliche Abschied, den sie von ihm nimmt, als sie ihn aus dem Aelternhause entlässt. Sie ist offenbar noch nicht an seine Abwesenheit gewöhnt, sonst könnte es ihr nicht so schwer fallen, sich von ihm zu trennen. Auch der König lässt beim Empfange Bertram's nichts einfließen, was man in diesem Sinne deuten könnte, seine Worte scheinen im Gegentheil zu verathen, dass er ihn zum ersten Male sieht. Dagegen tritt allerdings Lafeu im Hause der Gräfin in einer Weise auf, welche schliessen lässt, dass er sich nicht zum ersten Male dort befindet und es wäre nicht unmöglich, dass er bei irgend einem frühern Besuche seine Tochter einmal mitgebracht hat. Wie dem auch sei, so hat Bertram auf keinen Fall eine innige Neigung, eine leidenschaftliche Liebe zu Magdalene gefasst, und ihr Bild ist ihm im italienischen Kriegsgetümmel wieder völlig entschwunden.

Nicht minder trotzig und hochfahrend als bei der Wahl zeigt sich Bertram in seinem Benehmen gegen Helena, nachdem er sie aus des Königs Händen als Gattin hat annehmen müssen. Dieser Eingriff in seine persönlichen Rechte verwundet ihn um so tiefer, als hochmüthiger Stolz und übertriebenes Standesbewusstsein zu seinen hervorstechendsten Fehlern gehört. Auch sein Vater wird vom Könige als sehr adelsstolz geschildert (I, 2):

Die unter ihm

Betrachtet' er als Wesen andrer Art.
Sein hohes Haupt beugt' er hinab zu ihnen
Und machte sie auf seine Demuth stolz,
Ihr armes Lob ertragend.

Was aber beim Vater durch Lebenserfahrung und Selbster-

ziehung gemildert und zu einem Vorzuge abgeklärt erscheint, tritt beim Sohne noch in der ganzen Widerwärtigkeit der Unreife auf. Helena hat, wie erwähnt, anfänglich in übergrosser Demuth den Standesunterschied als das Haupthinderniss für ihre Wünsche betrachtet; später jedoch sieht sie über diesen Umstand hinweg; sie wolle nur Jemand wählen, sagt sie dem Könige, den sie unbedenklich wählen und den er ihr unbedenklich gewähren könne. Der König nimmt nicht den mindesten Anstoss an der Standesverschiedenheit; er gestattet ihr nicht nur die Auswahl unter den Kavalieren seines Hofes, sondern bemerkt, um ihr die Wahl zu erleichtern, ausdrücklich, dass sie sämmtlich von edeln Vätern stammen. Bertram's bezügliche Bedenken stellt er als unerheblich dar und weist ihn darauf hin, wie leicht er diesen Anstand aus königlicher Machtvollkommenheit zu heben vermöge. Er lässt ihn sehr hart wegen seines Hochmuths an und macht ihm mit derben Worten begreiflich, wie tief die äussere Ehre unter der wahren, innern steht, welche uns eigne That und Tugend verleihe:

Der tiefste Platz, von dem in's Dasein tritt
Die Tugend, ist geadelt durch die That.
Wenn uns ein Titel schwellt, nicht Edelmuth,
Ist kranker Schwulst die Ehre — —

Sie giebt als Mitgift sich

Und ihre Tugend; Ehr' und Reichthum ich.

Auch aus dem Munde der alten Gräfin hören wir kein Wort, das uns zu dem Schlusse berechtigte, als hegte sie eine Bedenklichkeit wegen der niedern Geburt ihrer Schwiegertochter; vielmehr findet sie, sie sei zu gut für ihren Sohn,

sie ist eines Gatten werth, dem zwanzig

Solch' rohe Burschen Dienst thun und sie stündlich

Als Herrin grüssen könnten.

Sie nennt sie zu tugendhaft, als dass ein Kaiser sie verachten dürfte (III, 2). 'Es ist alles eingetroffen, wie ich es wünschte, sagt sie bei Helena's Rückkehr, ausser, dass er nicht mit ihr gekommen ist.' Selbst Parolles, der doch auf Bertram's Seite gegen Helena steht, lässt nie etwas über ihren geringen Stand einfließen. Da also Bertram's Hochmuth von keiner Seite als ein berechtigter Factor anerkannt wird, sondern im Gegentheil überall die schärfste Missbilligung erfährt, so vermag ich nicht mit Gervinus (I, 227) in dem Rangunterschiede den geistigen Mittelpunkt des Stückes und den Kern der Verschiedenheit beider Charaktere (Bertram und Helena) zu erkennen. Ausserdem würde dabei unerklärt bleiben, warum sich

Bertram für immer von der ihm angetrauten Gattin trennt, nachdem sie ihm durch den König an Stand und Vermögen gleichgestellt worden ist. Dadurch müssten doch sein Widerstand und seine Abneigung gebrochen sein, wenn sie auf keinem andern Grunde als dem Rangunterschiede beruhten. Er hat sich ja auch vorher gegen den König hierin befriedigt erklärt:

Erwäg' ich, welche Schöpfung
Und Ehrenfülle mir entflieht, wenn ihr
Gebietet, so erkenn' ich: Sie, die jüngst
So tief dem stolzen Sinn stand, ist, vom König
Gepriesen, jetzt geadelt, gleich als wäre
Sie so geboren.

Oder soll das Lüge sein? Die einzige wäre es freilich nicht, deren er sich schuldig macht, allein alles wohl erwogen, scheint eine solche Auffassung doch nicht gerechtfertigt.

Nicht weniger als durch ihn selbst lernen wir Bertram's Charakter auch durch den Reflex kennen, welcher von seinem Freund und Mentor Parolles auf ihn fällt. Sage mir mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist. Auf diese Bedeutung des Parolles wird im Stücke zu oft hingewiesen, als dass man nicht überzeugt sein müsste, dass er 'innerlich mit am Sinn und der Bedeutung des Stücks Theil hat.' Parolles entspricht überdiess einem Bedürfniss der Symmetrie; er ist dem Bertram zur Seite gestellt wie die Gräfin der Helena, und wie uns die letztere zeigt, was einst aus Helena werden wird, so deckt uns Parolles die Abwege auf, welche Bertram, — allerdings nur theilweise! — bevorstehen, wenn es Helena nicht gelingt, ihn zur Umkehr zu bewegen. Die Gräfin und Parolles sind mit Einem Worte die Projectionen von Helena's und Bertram's Charakteren. Dass dies bezüglich Bertram's nicht zu schwarz sehen heisst, werden Sie mir zugeben, wenn Sie erwägen, dass er noch in der Schlusscene es nicht unter seiner Würde hält, den König zu belügen; in wiefern er sich von Parolles wesentlich unterscheidet, wird sich alsbald zeigen. Parolles, den der Dichter, beiläufig bemerkt, durch und durch als Franzosen gezeichnet hat, ist nach den Worten der Gräfin 'ein sehr unsaubrer und gottloser Bursch;' er ist in Diana's Augen

der Bube,

Der ihm die Schliche lehrt. Wär' ich sein Weib,
Ich gäbe Gift dem Schurken.

Er spielt endlich, wie uns Mariane verräth, den 'schmutzigen Zwischen-träger bei den Verführungsversuchen des jungen Grafen.' Dass

Shakespeare, abgesehen von dieser Bedeutung des Parolles, ihn zugleich als komische Figur benutzt und durch ihn auf die Lachmuskeln seines Publikums wirkt, beweist nur die Grösse seiner Kunst. Der soldatische Renommist war ein beliebter Lustspiel-Charakter, der in verschiedenen Schattirungen wiederkehrt. Dass sich Bertram von dem hohlen, aufschneiderischen und unsittlichen Patron mit der glatten Aussenseite führen und verführen lässt, zeigt deutlicher als alles andere den Mangel an Menschenkenntniss, an geistiger und sittlicher Reife, an welchem er leidet. Er ist der letzte, welcher den Monsieur durchschaut und wird fast nur mit Gewalt und wider seinen Willen zur Erkenntniss gebracht, gerade wie er nur mit Gewalt und wider seinen Willen zur Erkenntniss der ächten Tugend und Liebe in Helena gebracht wird. Helena, obwohl noch nicht in die Welt hinausgekommen, hat doch von Anfang an den Taugenichts in Parolles herausgeföhlt; sie urtheilt ächt weiblich über ihn; sein sicheres Auftreten, seine bestechenden Manieren und sein allzeit fertiger Witz lassen sie über seine Fehler wegsehen, ja sie liebt ihn fast um Bertram's willen. Der erste, welcher den Burschen gründlich ausfindet, ist der gewiegte Hofmann Lafeu, was für den Jüngling Bertram, der eben erst ins Leben hinaustritt, keinen Tadel in sich schliessen kann. Aber auch die Gebrüder Dumaine, die doch keinen oder nur einen geringen Altersvorsprung vor ihm haben, bewähren sich als ganz andere Menschenkenner; sie sind überhaupt als Standes- und Altersgenossen neben Bertram gestellt, um als Maassstäbe für die Erkenntniss und Beurtheilung seines Charakters zu dienen; gleich den ältern Personen des Stücks missbilligen sie es, dass Bertram ein so gutes Weib, eine so holde Dame verstossen hat und tadeln seine Verführung der Diana. Die Entlarvung des Parolles gehört nicht bloss, wie Schlegel sagt, 'zu den besten komischen Auftritten, die je ersonnen worden', sondern sie hat zugleich die tiefere Bedeutung, dass sie den Anstoss zu einer geistigen Ein- und Umkehr für Bertram giebt. Damit vereinigt sich zu der nämlichen Wirkung der gleichzeitig eintreffende Mahnbrief der Mutter, bei dessen Lesung Bertram nach den Worten des einen Dumaine 'fast in einen andern Menschen verwandelt wird.' Hier liegt die Peripetie in Bertram's Charakter. Nach meinem Gefühl hätte der Dichter dieselbe etwa in einem Monologe Bertram's dem Verständniss des Hörers und Lesers entschieden näher bringen können, allein er hat es nach der treffenden Bemerkung von Gervinus 'in den Charakteren und Thatsachen mehr schweigend niedergelegt', und zwar in unserm Stücke mehr noch, als er es sonst an der Art hat.

Es kann kein Zweifel sein, dass Bertram's Gedanken von dem entlarvten Parolles, der ihm zu selbstsüchtigen, schnöden Zwecken Freundschaft geheuchelt hat, zu der todtgeglaubten Helena zurückkehren, der einzigen, die ihm uneigennützig Liebe gezeigt und sich ächt und treu erwiesen hat. Sein Verhältniss zur Diana steht dem nicht entgegen; es ist ein blosser Sinnenrausch und zu seiner Entschuldigung für die Behandlung, die er ihr später angedeihen lässt, kann geltend gemacht werden, dass ihm der Verdacht nahe liegt, als habe sie es gleich Parolles auf seine Ausbeutung abgesehen; hat sie doch gleich damit begonnen, sich den Ring seiner Ahnen auszubitten.

Von der vortheilhaftesten, ja man darf sagen von der einzig vortheilhaften Seite erscheint Bertram als Kriegermann; hier bewährt er seinen adligen Kern und ist das Gegentheil von Parolles, dem er in diesem Punkte, auch im schlimmsten Falle, nie ähnlich geworden wäre. Hier tritt vielmehr für die Nebeneinanderstellung der beiden Figuren ein anderes Princip ein, dessen sich Shakespeare häufig bedient, das des Kontrastes. In Bertram's Wagschale liegt die Tapferkeit mit ihrer Ehre, in derjenigen des Parolles die Feigheit und die daraus fliessende Ehrlosigkeit. Bertram hat wesentliche Dienste geleistet und sich ausgezeichnet, wie wir nicht bloss von den Florentiner Frauen erfahren, sondern aus dem Munde des florentinischen Herzogs selbst bestätigt hören. Die angelegentlichen Empfehlungen, welche ihm dieser mitgiebt, bahnen ihm die Rückkehr nach Frankreich und erwerben ihm auf's Neue die Gnade des Königs, die er so muthwillig und hochfahrend verscherzt hat. Damit scheint er in ein gutes Gleis gebracht, und wir schöpfen die Hoffnung auf einen alles versöhnenden Ausgang; um so unerwarteter und unbefriedigender kommt uns daher der ungünstige Eindruck, den er in der Schlusscene macht. Ich kann den Wunsch nicht verhehlen, dass der Dichter den geschürzten Knoten wohlthuender gelöst haben möchte. Unser Stück erscheint, wie gesagt, als ein umgekehrtes Seitenstück zur Zählung der Widerspänstigen, es ist die Gewinnung eines Widerspänstigen von Seiten des Weibes. Wenn wir nun dort den Charakter der Katharina zum schönen Ziele geführt sehen und hören, wie sie in ihrer unvergleichlichen Schlussrede ihrer völligen Umkehr Worte leiht und ihre richtige Frauenstellung einnimmt, so müssen wir um so lebhafter bedauern, dass der Dichter nicht von der bezeichneten Peripetie an den edlern Kern in Bertram's Charakter Schritt für Schritt erkennbarer sich hat entwickeln lassen und ihn am Schlusse, von Schlacken gereinigt und durch die

Erfahrung gereift, der Helena mit einem entsprechenden Reuebekenntniss entgegenführt. Ein Versuch in dieser Richtung wäre meines Dafürhaltens für eine Bühnenbearbeitung ein wohl zu erstrebendes Ziel; dass sie sich damit noch einen Schritt weiter vom Originale entfernt, würde bei einem Stücke, wo dem Bearbeiter ohnehin eine ausnahmsweise Freiheit zugestanden werden muss, nicht allzu schwer ins Gewicht fallen. Es ist bemerkenswerth, dass auch in der Zähmung der Widerspänstigen die Wandlung und Läuterung in Katharina's Charakter bis zur Schlusscene nur kaum merklich angedeutet wird, während die beiden Charaktere des Petruchio und der Helena die ganze Sorgfalt und Vorliebe des Dichters in Anspruch genommen zu haben scheinen. In der Zähmung wirkt jedoch dieser Mangel weniger störend als in 'Ende gut, Alles gut,' da wir dort bei der Naturwahrheit des Verhältnisses nicht in Zweifel über die Wendung bleiben, welche die Action des Mannes in der Frau hervorbringen muss. Bertram's Benehmen in der allerdings verwirrenden Verwickelung des fünften Aktes ist der Art, dass ihm der König das Schlimmste zutraut und ihn sogar als Gefangenen abführen lässt, während Lafeu zu der Ueberzeugung gelangt, dass Bertram's Ruf für seine Tochter nicht ausreicht und ihm die bitteren Worte ins Gesicht schleudert: 'Ihr seid kein Mann für meine Tochter — ich will mir einen Schwiegersohn auf dem Jahrmarkt kaufen.' Bertram's schliessliche Bekehrung leidet an jener auffallenden und unbefriedigenden Plötzlichkeit, wie sie uns noch unangenehmer in den beiden Veronesern und anderswo entgegentritt. Nur Helena steht auch in diesem Wirrwarr treu zu dem erworbenen Gatten; sie fühlt es durch, dass auch die besten Menschen aus ihren Fehlern hervowachsen, wie das der Dichter in Maass für Maass (V, 1) die Mariana unter ähnlichen, noch bedenklichern Verhältnissen aussprechen lässt, und nur um so besser werden, wenn sie nicht fehlerfrei waren; sie glaubt an den Geliebten und wir scheiden schliesslich doch von dem Paare mit der Hoffnung, dass ihre Ehe sich zum Guten wenden werde — Ende gut, Alles gut.

So scheint mir in dem Gefüge unseres Stückes alles wohlgeordnet in einander zu greifen und in festem, innern Zusammenhange zu stehen. Die Pfahlwurzel, wenn ich mich dieses Bildes bedienen darf, aus welcher das Ganze wie ein pflanzlicher Organismus hervorwächst, ist und bleibt für mich der Charakter und die Werbung der Helena, die der Dichter, wie gesagt, als ein psychologisches Problem aufgefasst und zu welcher er alle übrigen Charaktere in innerliche Beziehung gesetzt hat. Mögen immerhin auch ein paar

Schmetterlinge auf den Blättern dieser Pflanze sitzen — was thuts? Solche Nebenfiguren lassen sich in keinem Stücke, das nicht etwa nach der klassisch-französischen Schablone gearbeitet ist, in innere Beziehung zu dem geistigen Mittelpunkte desselben setzen. Den Lafeu aber dürfen wir diesen Nebenfiguren nicht zuzählen; er ist das Bindeglied zwischen dem König und der Familie Roussillon und angelt nach Bertram für seine Tochter; überdiess muss doch ein König einen Hofmarschall haben. Mariana dient der Diana zur Folie und Violenta ist, wie Eingangs bemerkt, nur eine stumme Person. Die einzige entbehrliche Figur wäre der Herzog von Florenz; aber Shakespeare streut in solchen Dingen überall mit vollen Händen aus und Schlegel hat vollkommen Recht, wenn er gerade zu unserm Stücke die Bemerkung macht, dass er bis zur Verschwendung reich sei.

Diese unleugbaren Vorzüge der Komposition und Charakteristik machen mich geneigt, das Stück nicht allzu früh anzusetzen, umso mehr als sich der italienisirende Styl bereits in der Abnahme begriffen zeigt, wengleich Helena's Brief ein vollständiges Sonnet bildet. Aus den Eigenthümlichkeiten der Diction schliesst Ulrici auf eine frühzeitige Entstehung, wogegen Hertzberg mit grösserm Recht dieselben Eigenthümlichkeiten als ein Argument für die spätere Abfassung geltend macht. Dagegen findet der Reim noch reichliche Anwendung, und der Clown ist noch nicht mit jener Spruchweisheit und jenen Lieder-Bruchstücken ausgestattet, die den Narren aus des Dichters späterer Periode eigen sind. Diese nach entgegengesetzten Richtungen deutenden Indizien haben ein solches Schwanken der Ansichten bezüglich der Zeitfrage erzeugt, wie wir es kaum bei einem andern Stücke unseres Dichters wiederfinden. Denn während Malone dasselbe in das Jahr 1606 setzt,¹⁾ rechnet es Knight zu denjenigen Lustspielen, von denen sich nicht im geringsten beweisen lasse, dass sie nicht vor 1590 entstanden sein könnten (s. oben S. 41). Das ergibt also eine Differenz von nicht weniger als sechszehn Jahren. In der Mitte stehen Drake, welcher 1598, Chalmers, welcher 1599, und Ulrici, welcher die Jahre 1590—1593 annimmt. Eine vermittelnde Ansicht, die namentlich Gervinus und v. Friesen (Sh.-Jahrb. II, p. 48 fgg.) vertreten, rechnet 'Ende gut, Alles gut' zu den frühesten Schöpfungen des Dichters, nimmt aber eine spätere Uebersetzung an. Hertzberg dagegen stellt die Möglichkeit

¹⁾ Malone scheint ebenfalls geschwankt zu haben; nach einer andern Angabe hat er 1598 angenommen.

einer Uebearbeitung aus sprachlichen und metrischen Gründen entschieden in Abrede, und erklärt unser Stück für eine späte Schöpfung; er setzt es 1603. 'Love's Labour's Won' ist ihm zufolge die Zähmung der Widerspänstigen — sehr unwahrscheinlich insofern, als Shakespeare bei den von ihm bearbeiteten ältern Stücken nie den Titel geändert hat. Auch ist die Zähmung für Petruchio mehr ein Vergnügen als eine Arbeit oder Mühe. Auf die Schwierigkeit, in welche sich Drake verwickelt, hat bereits Ulrici (II, 298) hingewiesen. Ist nämlich, wie Drake mit Recht festhält, unser Stück das von Meres erwähnte 'Love's Labour's Won', so scheint es, wenn auch nicht undenkbar, so doch in hohem Grade unwahrscheinlich, dass das Stück in demselben Jahre erschienen sein sollte wie das Pamphlet von Meres. Aus der, von der überwiegenden Mehrzahl der Shakespeare-Gelehrten angenommenen Identität zwischen 'Ende gut, Alles gut' und 'Love's Labour's Won' geht für die Zeitfrage wenigstens so viel hervor, dass das Stück vor 1598 geschrieben sein muss, ja man könnte zu dem Schluss kommen, dass es nur kurze Zeit vor diesem Jahre entstanden sei. Denn hatte dasselbe vom Dichter den Doppeltitel: Love's Labour's Won: or, All's Well that Ends Well empfangen und das Publikum entschied sich für die letztere Benennung, so wird das sicherlich nicht lange nach dem Erscheinen des Stückes auf der Bühne gewesen sein. Eben das müssen wir annehmen, wenn etwa Shakespeare seiner Dichtung nur den einen Namen 'Love's Labour's Won' gegeben, das Publikum aber das im Stück wiederholt vorkommende Sprüchwort an die Stelle dieses Titels gesetzt und zu allgemeiner Geltung gebracht haben sollte. In beiden Fällen begreift es sich, wie Meres den entweder alleinigen oder prinzipalen Titel des Dichters nur zu einer Zeit anführen konnte, wo der andere noch nicht von Shakespeare selbst oder von seiner Bühne sanctionirt war. 'All's Well that Ends Well' konnte aber auch an der ersten Stelle des Doppeltitels stehen, oder es existirte gar kein Doppeltitel, sondern die Umtauschung erfolgte vom Dichter bei einer Uebearbeitung des Stückes. Das Alles ist so in Ungewissheit gehüllt, dass sich nicht einmal eine Andeutung für die Entstehungszeit daraus entnehmen lässt. Dass 'Ende gut, Alles' gut später anzusetzen ist als die Zähmung der Widerspänstigen, ergibt sich schon aus dem innern Verhältniss, in welchem beide Stücke zu einander stehen. Aber in welches Jahr fällt die Zähmung?

Eine andere Handhabe für die Zeitbestimmung könnte man in dem Ringe finden wollen, welchen der König der Helena schenkt und von dem er in der Schlusscene sagt:

Wenn ihr Geschick der Hülfe je
Bedürfe, wollt' ich ihr bei diesem Zeichen
Beistehn.

Dabei drängt sich unwillkürlich die bekannte Erzählung auf, dass Elisabeth ihrem Günstlinge Essex nach der Expedition von Cadix (1596) einen Ring in derselben Absicht geschenkt haben soll, der jedoch, als er bei Essex's Verurtheilung zum Tode seine Kraft erproben sollte, von der Gräfin Nottingham unterschlagen wurde. Ich kenne die Quelle dieser Geschichte nicht und vermag daher nicht zu sagen, ob sie Shakespeare bekannt sein konnte und er vielleicht gar darauf angespielt hat. Der Umstand scheint einer nähern Untersuchung nicht unwerth zu sein, obgleich sich nicht verhehlen lässt, dass eine solche Ringschenkung ein nahe liegendes Motiv ist, und, wenn mich meine Erinnerung nicht trügt, bereits vor Shakespeare vorkommt. Auffällig ist es, dass wir von diesem Ringe erst im letzten Akte hören, denn die Andeutung der Diana, dass sie Bertram für seinen Ahnenring einen andern anstecken wolle, verräth nichts über dessen Herkunft. Man hätte erwarten sollen, den Vorgang wenn auch nicht mit zu erleben, so doch erwähnt zu finden, ehe Helena den Hof des Königs verlässt. Sollte dieser Ring vielleicht gar erst bei einer spätern Ueberarbeitung in den fünften Akt hinein gebracht sein, etwa wie Magdalene Lafeu? Fiele diese Ueberarbeitung in das Jahr 1597, oder gar 1605—6, wie Gervinus will, so hätte dem Dichter die Ringgeschichte zwischen Elisabeth und Essex recht wohl bekannt sein können. Aber wie Sie sehen, lässt sich auch hier nicht einmal zu einer Wahrscheinlichkeit gelangen.

Noch Einen Punkt gestatten Sie mir zu erwähnen, obwohl auch er schwerlich ein chronologisches Ergebniss verheisst; das sind die bemerkenswerthen Anklänge an Hamlet. — dieser Ausdruck soll hier kein Urtheil über die Zeitfolge in sich schliessen. Der Hofmarschall Lafeu mit seiner Tochter erinnert an Polonius und Ophelia, und merkwürdiger Weise fehlt beiden Mädchen die Mutter. Lafeu verhält sich zu Polonius wie Parolles zu Falstaff; beide sind durch ihre berühmten Nachfolger (oder Vorgänger?) in Schatten gestellt und in verhältnissmässige Vergessenheit gebracht worden. Die Lebensregeln, welche die Gräfin ihrem Sohne mit auf den Weg giebt, sind ein schlagendes Seitenstück zu den Lebensregeln des Polonius für Laertes. Die Aehnlichkeiten erstrecken sich bis auf einzelne Gedanken und Redewendungen. 'Mässige Klage, sagt Lafeu (I, 1) im Anschluss an die Mahnung der Gräfin, die Trauer nicht zum Geschäft zu machen, ist das Recht der Todten; krankhaft übertriebener

Gram ist der Feind der Lebenden.' Gemahnt Sie das nicht an die ausgeführtere Standrede, welche König Claudius dem Hamlet hält, um so mehr, als es sich an beiden Stellen um die dem Vater gewidmete Trauer handelt?

Es ist gar lieb und euerm Herzen rühmlich, Hamlet,
Dem Vater diese Trauerpflicht zu leisten —

— — — — Doch zu beharren

In eigenwill'gen Klagen, ist das Thun

Gottlosen Starrsinns, ist unmännlich Leid, &c.

Frankreich, meint Parolles (II, 3), sei ein Stall, ein Hundeloch, und Hamlet findet, Dänemark sei ein Gefängniß. Unter den Hauptleuten, welche Parolles in seiner verrätherischen Beichte aufzählt, führt einer den Namen Corambus, was an den Corambis der ersten Bearbeitung des Hamlet (QA, 1603) erinnert. In der Scene, wo zwei Herren der Gräfin und Helena Briefe von Bertram überbringen (III, 2) heisst es:

Sec. Gent.

We serve you, madam,

In that, and all your worthiest affairs.

Count. Not so, but as we change our courtesies, &c.,

was seine Parallele in Hamlet (I, 2) findet:

Hor. The same, my lord, and your pour servant ever.

Ham. Sir, my good friend; I'll change that name with you.

Bei der Musterung der Hofkavaliere (II, 3) endlich spricht Helena zum ersten Lord: *Thanks, Sir; all the rest is mute*, was an Hamlet's berühmtes Sterbewort anklingt: *The rest is silence*.

In dem angezogenen Aufsätze v. Friesen's, wo von allen diesen Aehnlichkeiten nur der Name Corambus erwähnt wird, findet sich der verehrte Verfasser zu der Vermuthung angeregt, unser Stück 'möge mit dem alten Hamlet in Eine Zeit fallen', ohne jedoch eine solche Behauptung im Ernste wagen zu wollen. Wir stecken hier eben in einem fehlerhaften Zirkel von Vermuthungen. Aber wie weit kommt man denn überhaupt in der Chronologie der Shakespeare'schen Stücke über mehr oder minder gut unterstützte Vermuthungen hinaus? Liesse sich die Entwicklung eines Dichters oder Künstlers mit mathematischer Genauigkeit berechnen und in eine Formel bringen, so würde es auch bei Shakespeare nicht an Factoren fehlen, um einen aufsteigenden Lebenslauf seiner Dramen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu construiren. Allein wenn ich auch keineswegs Humboldt's berühmten Ausspruch, dass die Weltgeschichte in Curven aufwärts steige, auf die dichterische Entwicklung anwenden möchte, so macht doch jeder grosse Dichter einmal

einen kleinen relativen Rückschritt; er fällt einmal in eine stylistische Eigenthümlichkeit zurück, die er bereits zu überwinden begonnen hatte, er fühlt sich einmal durch einen minder glücklich gewählten Stoff behindert, er hat einmal mit einer weniger günstigen Stimmung zu kämpfen, genug er bleibt einmal in Beziehung auf Freiheit und Leichtigkeit der Komposition, auf Fluss und Melodie des Versbaues oder dergleichen hinter einer frühern Leistung oder doch hinter dem von ihm erwarteten Fortschritt etwas zurück. Die Annahme eines ausnahmslosen, stetigen Fortschrittes, der sich gewissermaassen *a priori* berechnen liesse, möchte wohl nie der Wirklichkeit entsprechen, so dass, um die Anwendung auf Shakespeare zu machen, bei der Zeitbestimmung seiner Werke doch ein grösseres Gewicht auf äussere Indizien gelegt werden muss, als unsere Aesthetiker zu thun geneigt sind.

Wie wenig verheissend die Aussichten auf eine endgültige Zeitbestimmung unseres Stückes für jetzt auch sein mögen, so darf man doch die Hoffnung nicht aufgeben. Schon manches Shakespeare-Räthsel ist gelöst oder doch seiner Lösung nahe gebracht worden. Vielleicht wird auch, sei es durch unermüdete Forschung, sei es durch einen glücklichen Zufall, noch die Chronologie der Dramen einem befriedigenden Abschlusse entgegengeführt. Einstweilen, mein verehrter Freund, übersende ich Ihnen diese Blätter mit dem Wunsche, dass sie Ihnen wie mir ein Erinnerungszeichen an gemeinsam verlebte anregende Tage sein mögen. Leben Sie wohl und mögen die Musen Ihnen auch ferner hold sein!
