

## Werk

**Titel:** Shakespeare's Kindergestalten

**Autor:** Thümmel, Julius

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1876

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0010|log4](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0010|log4)

## Kontakt/Contact

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

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## Shakespeare's Kindergestalten.

Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der  
Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

**Julius Thümmel.**

---

Das Jahr 1792 beschliesst Goethe im Schauspielhause zu Weimar mit einem Epilog, den er seinem gefeierteren Liebling, der damaligen Darstellerin der Kinderrollen, Christiane Neumann, in den Mund legt. Er lässt darin diese seine Repräsentantin des Unschuldigen und Naiven inmitten einer Schaar Kinder auftreten und führt die Kleinen bei dem Publikum mit den Worten ein:

— Kinder, sagen sie,  
Gefallen immer, rühren immer; geht,  
Gefällt und rührt.

Der grosse Kenner der Menschenherzen hat damit wahrlich nicht zu viel gesagt. — Wenn das Publikum am Schlusse des dritten Acts in Schillers Tell dem Meisterschusse und dem mannhaften Gebahren des schweizerischen Freiheitshelden zujauchzt, so ist in der That ein gutes Theil der hervorgebrachten dramatischen Wirkung auf Rechnung des kleinen Walter Tell zu schreiben, der so keck und glaubensmuthig den Schützen ermuntert, den Schuss zu thun, der ihm freudestrahlend den durchschossenen Apfel als Siegestrophäe zubringt und sich weinend an den Vater anschmiegt, als dieser ob seiner Freimüthigkeit von des Landvoigts Knechten in Fesseln geschlagen wird. — Fast bei jeder Darstellung des Tell kann man es erleben, dass der kleine Held neben dem grossen durch Hervorruf für seine Leistungen belohnt wird, mögen dieselben in künstlerischer Beziehung zuweilen auch Manches zu wünschen übrig lassen. — Aehnlicher Erfolge pflegt sich der kleine Darsteller des Karl Ber-

lichingen im Goethe'schen Götze zu erfreuen, so oft er seine Legende vom wohlthätigen Kinde aufsagt — und wenn er nun gar die Aepfel lieber gebraten isst, als roh, da möchte ihn wenigstens der weibliche Theil des Auditorii mit dem Vater Götze gar zu gern beim Kopfe nehmen und den allerliebsten Buben für seine Naivität recht gründlich abherzen. Selbst der kleine Baruch Spinoza, den Gutzkow im fünften Acte seines Uriel Akosta mit dem Geistesstempel des zukünftigen Denkers an der Stirn, spekulirend über seinen Blumenstrauß, einführt, nöthigt dem Zuschauer ein beifälliges Lächeln ab, mag sich vor seinen Augen der jugendliche Philosoph noch so altklug gebärden. — Kinder gefallen und rühren immer schon durch ihr Erscheinen auf den Brettern. —

Auf diesen Ausspruch des Altmeisters Goethe hin und gewissermassen unter seiner Verantwortlichkeit unternehme ich es, der hohen Versammlung eine Kinderschaar vorzuführen, die ich Ihrer besondern Theilnahme um so mehr empfehlen kann, als sie von besonders guter Familie stammt. — Shakespeare's Kindergestalten sind es, die ich vor Ihren Augen zwar nicht in Fleisch und Blut zu verkörpern vermag, die ich aber mit möglichst photographischer Treue, ohne Retouche so zu skizziren verspreche, wie sie mir aus den Dramen des grossen Britten entgegen treten. Der Portraiteur übernimmt hierbei allerdings kein besonderes Risiko — sie müssen ja rühren, müssen gefallen diese Kindergestalten — wenn Altmeister Goethe Recht hat. —

Bevor wir jedoch auf das Spezielle eingehen, sei es gestattet, einige allgemeinere Bemerkungen voranzuschicken. —

Jede dramatische Action, wenn sie interessiren soll, muss der Ausdruck einer seelischen Erregung sein, die den Gang der Ereignisse von vorn herein bedingt, beherrscht, bis zur Umkehr steigert und zur Katastrophe treibt. — Leidenschaft oder Berechnung — je nach der Verschiedenheit des Vorwurfs — stellen sich als die Faktoren dar, mit welchen die dramatischen Dichter zu rechnen haben und bilden das *agens*, gewissermassen die Spindel, um die sich die Handlung dreht, und je mehr der Autor fesseln, je mehr er mit sich fortreissen will, desto leidenschaftlicher muss er die Seele seines Helden bewegen oder mit desto feinerer Berechnung muss er ihn den Faden der Action abspinnen lassen. Leidenschaft, wie sie hier erfordert wird, liegt aber einer Kindernatur so fern, wie Berechnung, und würde der Autor, welcher ein Kind als selbstbestimmenden Helden einer dramatischen Action hinstellen wollte, nur eine Karrikatur schaffen können, von der sich der Zuschauer

mit Widerwillen abwenden müsste. — Wenn hiernach das Kind als dramatisches *agens* von der Bühne ausgeschlossen bleibt, so soll dies nicht heissen, dass nicht auch sein Schicksal den Gegenstand einer dramatischen Behandlung abgeben könnte. — Versteht es der Autor, den Zuschauer für das Geschick eines Kindes zu interessiren, so kann er dasselbe immerhin in den Mittelpunkt der dramatischen Aktion stellen — nur freilich bleibt das Kind hierbei lediglich Object; das beeinflussende, treibende Element muss in die Seele eines gereifteren Subjects gelegt werden. —

Aus diesem Allen ergibt sich von selbst, dass die Stellung der Kinderrollen im Drama nur eine episodische sein kann, selbst da, wo sich die Fabel um das Geschick eines Kindes dreht. —

Alles Episodische unterbricht den straffen Verlauf der Handlung. — Interessirt und fesselt diese Letztere, wie sie es soll, so ist jede Unterbrechung für den den Gang der Action mit Theilnahme und Spannung verfolgenden Zuschauer störend, und wird diesen Character nur dann verlieren, wenn es der Autor versteht, der Episode oder der episodischen Figur so viel Salz und Würze beizumischen, dass dem Zuschauer über die Störung weggeholfen wird. Natürlicher Weise darf der Dichter die Geduld des Zuschauers, dessen Hauptinteresse der Haupthandlung zugewendet bleiben muss, nicht auf eine allzu harte Probe stellen. — Er muss sich beschränken, genau ökonomisiren und mit richtigem Takte die allerdings feine Grenze treffen, die dem Nebensächlichen gesetzt ist. — Jede Ueberschreitung, selbst wenn sie mit Geist und Poesie bemäntelt wird, schädigt das Ganze und führt zur Sünde wider die Technik des Dramas. —

Eine scharfe, knappe Individualisirung der Charactere ist hiernach das Hauptforderniss für die Gestaltung der episodischen Figuren, die eines Theils nur leichthin mit wenigen Strichen zu skizziren, andern Theils mit volleren Farbentönen und in ausgeführteren Formen darzustellen sind, je nachdem der Autor die Episodenrolle in entferntere oder nähere Beziehung zu der Hauptaction zu bringen beabsichtigt.

Unser Meister Shakespeare hat auch hierin das Höchste geleistet. Seine episodischen Figuren bestehen die Probe durchweg, im ernsten Character, wie im Clown — überall die sichere Hand, die da nur skizzirt, wo die Oekonomie des Stücks blosse Konturen erfordert, da mit satterem Pinsel malt, wo das Kolorit entschiedener auftreten muss — überall scharfe Zeichnung, charakteristische Farbe. —

Gerade an seinen Kindern tritt uns die Meisterschaft des grossen Britten im Gestalten lebhaft vor's Auge; denn wenn bei den sechzehn kindlichen Characterköpfen, die ich im Bilde zu zeigen gedenke, nur einige wenige Züge als dieselben wiederkehren, in den meisten dagegen der mannichfaltigste Ausdruck sich ausprägt, so kann man nur staunend vor dem Reichthum solcher poetischen Schöpferkraft stehen, die sich selbst bis auf die Kinderwelt erstreckt. —

Von jenen sechzehn Figuren ist die Eine, die des Arthur Plantagenet im König Johann mit besonderer Sorgfalt und Vorliebe ausgeführt, und allerdings bildet das Recht dieses Kindes auf den von seinem Oheim usurpirten Thron Englands den Brennpunkt der Historie. — Diesem am nächsten stehen, was die Ausführung anlangt, der Sohn Heinrich des Sechsten, Edward, Prinz von Wales, und der junge Lucius im Titus Andronicus, welchen Beiden der Dichter einen wenn auch geringen Antheil an der Handlung zuertheilt — ingeleichen der Page Motte in der Verlorenen Liebesmüh, dessen genauere Characterisirung die Tendenz der Komödie, wie wir weiter unten sehen werden, bedingt. — Die übrigen Zwölf, darunter ein einziges Mädchen, die Tochter Clarence's in Richard dem Dritten, sind mehr oder weniger leicht hingeworfen, manche nur mit einem Dutzend Worte ausgestattet, immerhin jedoch alle ohne Ausnahme so scharf und treffend gezeichnet, dass Einem selbst aus wenigen Strichen das ganze Kindergesicht entgegenlächelt, vielfach durch Thränen, überall gefällig wenigstens da, wo es nicht rührt. —

Nach diesen Vorbemerkungen lassen Sie mich zur Characteristik der einzelnen Shakespeare - Kinder übergehen, die sich nach vier Gruppen allerdings ohne innere Bestimmungsmerkmale, doch wie ich glaube, übersichtlicher zusammenstellen lassen: den Kindern der englischen Historie, den Römerkindern, den Pagen und — um modern politisch zu kategorisiren — den „Wilden“, die sich bei keiner der übrigen Gattungen unterbringen lassen.

Was zuvörderst die englisch-historische Gruppe anlangt, so tritt hier vor Allen die Gestalt des Arthur Plantagenet im König Johann hervor, die wir einer eingehenderen Besprechung unterwerfen müssen, weil sie der Dichter, wie erwähnt, am reichlichsten ausgestattet hat.

Auf Grund eines untergeschobenen Testaments des Königs Richard Löwenherz hat dessen jüngerer Bruder Johann von dem englischen Throne Besitz genommen, obschon der eigentlich Berechtigte in dem Sohne des älteren Bruders, des vorverstorbenen Gottfried von Bretagne, in dem kindlichen Arthur Plantagenet noch

lebt. Constanze, die Mutter Arthurs, tritt als Verfechterin der Rechte ihres Sohnes an den usurpirten englischen Thron auf und bedient sich hierzu der Hülfe des französischen Königs und des österreichischen Erzherzogs, während die Grossmutter des eigentlichen Thronerben Ellinor auf die Seite des Usurpators, ihres Sohnes Johann tritt. Das Schwert soll entscheiden; da stiften die Bürger der Stadt Angers, vor welcher die feindlichen Heere lagern, zwischen den Streitenden, allerdings unter heftigem Widerspruche Constanze's, einen Frieden, nach welchem Arthur mit dem Gebiete von Angers abgefunden werden soll und die Nichte Johans und Base Arthurs, Blanka von Kastilien, an den Dauphin von Frankreich unter Mitgabe der Bretagne verheirathet wird. — Diesen Frieden verwirft Rom, indem es den Usurpator Johann wegen verschiedener Eigenmächtigkeiten gegen die Kirche mit dem Bannfluche belegt, der den Verfehmten von Frankreich und dem eben geschlossenen Pakte scheidet. — Der Krieg entbrennt — Johann gewinnt Angers und nimmt Arthur gefangen. Nach England zurückgekehrt, giebt er seinem Kämmerer Hubert Befehl, den Knaben aus dem Wege zu räumen: Hubert wird jedoch in der bekannten „Blendungsscene“ durch die Bitten des Kindes bewogen, von seinem Vorhaben abzustehen. — Arthur, des Oheims Mordpläne fürchtend, versucht seinem Gefängnisse zu entfliehen und von der Mauer springend, kommt er zu Falle und — zu Tode. — Inzwischen hat Rom von Neuem geschürt und Frankreich zum Heereszug nach England getrieben, woselbst wegen des Todes Arthurs unter den Baronen ein Aufruhr gegen Johann ausgebrochen ist. Unter solchen Umständen beugt sich der Usurpator unter die Macht Roms, nimmt die Krone von dem Papste zu Lehn, muss sich jedoch nichtsdestoweniger mit den Franzosen in einen Kampf einlassen, dem die Rückkehr der Barone zu den englischen Fahnen und der Tod des von einem Priester vergifteten, zuletzt wahnsinnigen Johann ein Ende macht. —

In dieses Labyrinth von Irrungen und Verwickelungen, Treubrüchen und Intriguen, in dieses Wirrsal macchiavelistischer Hetzereien und politischen Eigennutzes stellt der Dichter die Gestalt eines unschuldigen Kindes mitten hinein und wirft sein Recht und schliesslich auch sein Leben erbarmungslos unter die ehernen Räder des dahinrollenden Streitwagens. Alles, was in dieser Historie handelnd auftritt, kehrt die Spitze gegen dies arme Kind und ruht nicht, bis es dem Untergange verfallen ist. — Der Wankelmuth des Franzosenkönigs, die Treulosigkeit Oesterreichs, der gegenseitige Hass der beiden Frauen Ellinor und Constanze, die gewissenlose Gier Johans

und schliesslich noch die pfäffische Perfidie des römischen Stuhls — dies Alles entladet sich über dem Haupte des Knaben wie ein fortwährendes Gewitter, Blitz auf Blitz — selbst die Mutterliebe wird dem armen Kinde verderblich durch die mit Ehrgeiz stark getränkte Leidenschaftlichkeit, den ungemessenen Stolz Constanze's und die Hast, mit der sie die Ansprüche ihres Prinzen über den Haufen wirft, wo sie fördern will. — Wenn sich am Ende die Barone für den todten Prinzen erheben, so klingt dies fast wie ein Hohn des Schicksals, zumal diese racheschnaubenden Lords die nächste Gelegenheit ergreifen, sich dem Usurpator wieder in die Arme zu werfen. —

Der Arthur Plantagenet der Geschichte ist ein den Lebensjahren nach älterer, gereifterer, der seine Ansprüche in eigener Person verfiht. Was kann den Dichter dazu veranlasst haben, den Kronprätendenten in die Kinderschuhe zu stecken und ihn damit zu einer Thatenlosigkeit zu verurtheilen, die dem realen Gang der Geschichte zuwiderläuft?

Zunächst fand Shakespeare den Kindercharacter Arthurs in einem älteren, zweitheiligen Stücke: „*The Troublesome Reign of King John*“, das er dem seinigen wesentlich zum Grunde gelegt hat, vor, und hatte um so weniger Veranlassung, dieser bei seinem Publikum bereits traditionell und populär gewordenen Figur eine andere Gestaltung zu geben, als sich ihm in der Kindesunschuld das beste ethische Element wie von selbst darbot, mit dem er rührend und reinigend auf die Gemüther zwischen all dem Gewirre von Intrigue, Hinterlist und Gewissenlosigkeit wirken konnte. —

Und wie wirkt dieses Dichtergebilde! Denken Sie sich einen Blondkopf mit blauen, langbewimperten Augen und weichen, reinen Zügen — das lieblichste Geschöpf der Welt „seit des Erstgeborenen Kain Zeit bis auf das Kind, das erst seit gestern athmet“, „von Gaben der Natur mit Lilien und jungen Rosen prangend“, von der kindlichsten Schamhaftigkeit, einer mädchenhaften Scheu, die ihm bei dem Gezänk der Frauen Ellinor und Constanze die Worte auspresst:

— Still, gute Mutter!

Ich wollt', ich läge tief in meinem Grab —

Ich bin's nicht werth, dass solch ein Lärm entsteht.

Dabei von einer gutmüthigen Theilnahme, die selbst seinem Gefangenwärter nur Gutes und Liebes angedeihen lassen will:

Seid krank Ihr, Hubert? Ihr seht heute blass —

Im Ernst, ich wollt', Ihr wärt ein wenig krank,

Dass ich die Nacht aufbliebe, bei Euch wachte.  
Gewiss, ich lieb Euch mehr, als Ihr mich liebt.

In der kindlichsten Naivität flieht er vor den Knechten, die nur das glühende Eisen herbeischleppen, zu Hubert, der selbst ihm die Augen ausbrennen will -- die Unschuld flüchtet vor dem Mord zu dem Mörder, in welchem sie instinctiv noch einen Funken Mitleid ahnt.

*Arth.* O helft mir, Hubert, helft mir! Meine Augen  
Sind aus schon von der blut'gen Männer Blicken.

*Hub.* Gebt mir das Eisen, sag ich -- bindet ihn!

*Arth.* Was braucht Ihr, ach, so stürmisch rau zu sein?  
Ich will nicht sträuben, ich will stockstill halten --  
Ums Himmelswillen nur nicht binden, Hubert.  
Nein, hört mich, Hubert -- jagt die Männer weg,  
Und ich will ruhig sitzen wie ein Lamm,  
Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtchen sagen,  
Noch will ich zornig auf das Eisen sehn.  
Treibt nur die Männer weg, und ich vergeb Euch,  
Was Ihr mir auch für Qualen anthun mögt.

Bei dieser Fülle von Liebenswürdigkeit ist der Knabe in der eben citirten Blendungsscene mit der hinreissendsten Beredtsamkeit ausgestattet. - Kreyssig (I, S. 476) findet diese Beredtsamkeit insofern gar zu beredt und desshalb unnatürlich, als das Kind mit schwülstigen Bildern und Gleichnissen spiele und sich in geistreich poetischen Anspielungen ergehe, als z. B. über die Schamröthe des rothglühenden Eisens, ferner in der Vergleichung der aufsprühenden Funken mit dem Hunde, der nach seinem Herrn schnappt und der todtten Kohle mit dem reinigen, in Asche trauernden Sünder.

Der sonst so idealistische Interpret verfällt hier ganz gegen seine Natur in eine Beurtheilungsweise, die selbst dem jetzt Mode gewordenen sogenannten Realismus alle Ehre machen würde. -- Dass ein Künstler, wenn er eine Situation, einen Affekt darzustellen hat, die Natur zum Vorbild nimmt, um seinem Gebilde die charakteristischen Züge aufzuprägen, ist selbstverständlich. Die Natur ist jedoch nicht überall und durchweg künstlerisch; sie bedarf der Verklärung, des Herausarbeitens des gemein Menschlichen aus dem rohen Stoff, wie es Aristoteles nennt. -- Ein Dichter darf seine Gestalten nicht in der Sprache des gewöhnlichen Lebens reden lassen, wenn er erheben, rühren will; dazu gehört der Ausdruck charakteristischer Schönheit, und heisst es der Phantasie die Flügel binden und sie zur nackten Wirklichkeit herabzwingen, mit einem

Worte: sie des Poetischen entkleiden, wenn man der Fülle des Ausdrucks die Grenze des gemein Menschlichen aufnöthigt. Das Bild, das Gleichniss aber ist ein goldener Zierrath an dem Gewande der Muse, und warum soll die Unschuld, die kindliche Naivität, wo sie poetisch dargestellt wird, diesen Schmuck entbehren? Ausserdem übersieht der Interpret, dass die Bildlichkeit gerade das Element ist, in welchem sich der kindliche Geist bewegt. — Die ersten Anfänge der Literatur bei allen in der Entwicklung begriffenen Völkern lassen überall einen grossen Reichthum von Sprüchwörtern, schlagenden Vergleichen und treffenden Bildern erkennen, und noch heutigen Tages kann man in jeder Kinderstube die Wahrnehmung machen, dass der Kinderseele da ein Bild sich darstellt, wo ihm die Reflexion fehlt. — Ausserdem ist Arthur um so mehr zu diesen verurtheilten Gleichnissen berechtigt, als ihn der Dichter neben dem Reize der zartsinnigsten Liebenswürdigkeit mit einer intellektuellen Begabung ausgestattet hat, die von vorreifer Entwicklung und frühklugen Geiste zeugt.

Und doch — bei all dieser Begabung hält ihn der Dichter innerhalb der engsten Schranken der Kindlichkeit, was jenem vorshakespeare'schen Arthur in dem frühern König Johann fehlt. — Dort weiss der Knabe recht wohl, dass der Besitz der ihm vorenthaltenen Krone etwas Grosses sei, und er spricht dies seiner Mutter gegenüber aus. — Hier hat Arthur Plantagenet nicht die geringste politische Ader, nicht eine Ahnung von seiner öffentlichen Mission. Er will lieber im Grabe liegen, als das Gezänk um sein Recht mit anhören; er hütet lieber die Schafe, als dass er ein gefangener Prinz wäre; er würde vorziehen, eines Knechts wie Huberts Sohn zu sein, wenn er nur Liebe bei seinem Vater zu finden sicher wäre. Ein einziges Mal nimmt dieser Erbe eines Thrones gewissermassen einen politischen Anlauf, als er den Erzherzog von Oesterreich als Verfechter seines Rechts begrüsst; doch, als müsste er solch ungewohnter Aeusserung den Stachel nehmen, beeilt er sich, sie durch einen recht wenig politischen Zusatz zu mildern:

Gott wird Euch Löwenherzens Tod verzeihn.  
Je mehr Ihr seiner Abkunft Leben gebt,  
Ihr Recht mit Euren Kriegesflügeln schattend.  
Seid mir bewillkommt mit ohnmächt'ger Hand,  
Doch einem Herzen reiner Liebe voll.

Freilich pflegt sich die Politik für jede Vernachlässigung an demjenigen zu rächen, den das Geschick dazu berufen hat, sie mit energischer Faust erfassen zu müssen. — Erbarmungslos wirft sie

den Energielosen zu den Todten. — So ist dies Kind bei aller Unschuld dem Untergange geweiht, weil es zu zart geartet ist, seine ihm vom Schicksal aufgenöthigte politische Rolle zu spielen. Sein gutes Recht, das Recht auf eine Krone kehrt die Schneide gegen seinen eignen Träger, eben weil dieser zu schwach ist, es zum Austrag zu bringen. Arthur Plantagenet stirbt nicht um und für dieses sein Recht, sondern indem er ihm den Rücken kehrt und sich zur Flucht wendet, die ihn jeder fernern politischen Aktion überheben soll. —

Dafür aber ist sein Hinscheiden ein Hauch, der durch die Saiten einer Harfe zittert — ein Mollakkord so sanft, so einschmeichelnd, als löse er eine Reihe von Dissonanzen auf. —

Wodurch ist dieser Tod verschuldet und wie ist er vereinbar mit den Anforderungen der poetischen Gerechtigkeit? fragt Gervinus (II, S. 308). Der scharfsinnige Interpret des Dichters tröstet sich hier mit dem frommen Volksglauben, dass diese schuldlose Seele in ihrer engelreinen Vollendung für diese niedere Welt zu gut erscheine und sich zu dem Mitleid und dem Schmerz über ihren Hintritt das Wohlgefühl mische, sie den rauhen Berührungen dieses Lebens entrückt zu sehen. — Das ist recht schön empfunden, indessen man kann diesen Trost und alle weitere Motivirung recht wohl entbehren. — Nach einer tragischen Schuld des Knaben hat man gar nicht zu fragen, denn er kommt ja lediglich als Objekt in Betracht; er darf ja gar nicht handelnd auftreten, darf Nichts verschulden. An ihm wird eine Schuld vollzogen, und für das an dem Kinde verübte Verbrechen muss den Verbrecher die Strafe ereilen — gegen diesen allein muss die poetische Gerechtigkeit walten. Und der Dichter der Historie lässt sie walten, indem er den Usurpator mit Wahnsinn und Untergang strafft. — Wollten sich die dramatischen Autoren bestimmen lassen, gegen alle Figuren des Dramas, selbst gegen die episodischen, diese sentimentale Art poetischer Gerechtigkeit in Anwendung zu bringen, dann wüsste man sich wahrlich vor lauter Gerechtigkeit bald gar nicht mehr zu lassen, und es ginge dann auch in der Tragödie Alles recht hübsch gemüthlich hausbacken zu. — Nun, begnügen wir uns mit einer ungeklügelten, aber um so herzlicheren Trauer um dies holdselige Kind, das der Dichter mit der ganzen Fülle seines poetischen Reichthums umgeben und innerlich so vertieft hat, dass Elze im Einklange mit Malone die Vermuthung aufstellt, Shakespeare habe in der Zeichnung Arthurs dem eignen Schmerze über den Verlust seines Sohnes Hamnet Ausdruck gegeben. —

Im diametralsten Gegensatze zu Arthur Plantagenet bewegt sich wenigstens nach einer Richtung hin Edward Lancaster. der Prinz von Wales, der im dritten Theile Heinrich des Sechsten als Beiläufer der Lancasterpartei zum Vorschein kommt. In ihm ist jeder Zoll ein Prinz. jede Fiber politisch. — Selbstbewusst und kühn tritt er unter die Grossen des Reichs, als sein Vater, der schwache Heinrich VI. die Krone dem Stamme der weissen Rose vererben will und ruft:

Vater, Euch steht nicht frei, mich zu enterben —  
Seid Ihr doch König, und so folg ich nach.

Seiner Mutter, der Königin Margarethe, schliesst er sich mit Eifer und Wärme an, weil sie die Rechte der rothen Rose mit dem Schwerte vertheidigt und die Rolle des Königs, seines Vaters, spielt, oder, wie Gloster in seiner cynischen Weise sich ausdrückt „für Lancaster die Hosen trägt.“ Vor York lässt sich der Knabe den Ritterschlag ertheilen und empfängt ihn mit solch kühnem Wesen, dass selbst der grimme Clifford schier in Bewunderung ausbricht. Warwick, den stolzen Königsmacher, der vor seiner Wandelung für die Sache der weissen Rose die Gerechtigkeit in Anspruch nimmt, weist er nicht allein muthig in die Schranken:

Ist das, was Warwick dafür ausgiebt, recht.

So giebt's kein Unrecht, dann ist Alles recht;

er fordert auch von ihm, dem hoffährtigen, allmächtigen Lord im Angesicht des frauzösischen Hofes, vor welchem Warwick für König Eduard um die schöne Bona wirbt, dass er sich vor Margaretha als echter Königin, vor ihm als dem echten Prinzen beuge. — Auf der Haide von Tewksbury feuert der Knabe die niedergeschlagenen Lords von der rothen Rose zu fortgesetztem Kämpfen an, so dass Oxford in die Worte ausbricht:

O wackrer Prinz! Dein rühmlicher Grossvater  
Lebt wieder auf in Dir; lang mögst Du leben,  
Sein Bild erhalten, seinen Glanz erneu'n,

und als er auf demselben Schlachtfelde gefangen vor den triumphirenden König Eduard geführt wird, weist er dessen Vorwurf, ein Rebell zu sein, scharf zurück:

Sprich wie ein Unterthan, ehrsücht'ger York,  
Nimm an, mein Vater rede jetzt aus mir,  
Entsag dem Thron und knie' Du, wo ich stehe,  
Weil ich an Dich dieselben Worte richte,  
Worauf Du, Frevler, Antwort willst von mir.

Vom Herzog Clarence dafür ein vorlauter, ungezogener Knabe gescholten, antwortet er:

Ich kenne meine Pflicht, Ihr brecht sie Alle,  
Wollüst'ger Eduard und meineidiger Georg  
Und missgeschaff'ner Richard. Alle wisst,  
Verräther wie Ihr seid, ich bin Eu'r Obrer.  
Du massest meines Vaters Recht und mein's Dir an.

Ohne Klagelaut empfängt dieser straffe, energische Knabe den Todesstreich. Sein Sterben ist -- um in dem früheren Bilde zu bleiben -- ein herber, schriller Missklang, weniger Trauer, als Ent-rüstung gegen die Kindesschlächter erweckend. --

Der unselige Rosenkrieg, wie ihn der Dichter in seiner Historie vor unsern Augen aufrollt, fordert noch mehr Opfer aus der Kinderwelt. Von jetzt ab sind es nur Knospen der weissen Rose, die der Sturm entblättert. —

Auf der Ebene vor Sandal, der Burg, in welcher die Königin Margaretha den Prätendenten York belagert, begegnet Rutland, der Jüngste vom Stamme der Yorks, mit seinem Lehrmeister fliehend, dem grimmen Clifford. — Kaum erblickt der Knabe den Erbfeind seines Geschlechts, so schliesst er die Augen, wohl zunächst in dem kindlichen Glauben, dass er, selbst nicht sehend, auch nicht gesehen werde, dann aber um dem drohenden Blicke seines Schlächters nicht zu begegnen. — In den rührendsten Tönen bittet er um sein Leben, und als taub diesen Bitten der grimme Clifford den Mordstahl hebt, erfehlt er wenigstens eine kurze Frist zum Beten. richtet jedoch seine Bitte statt an den Himmel immer wieder an seinen Peiniger:

Ach, lass mich lebenslang gefangen sein.

Und geb ich Anlass dann zum Aergerniss.

So bring mich um — jetzt hast Du keinen Grund.

Gefällt von dem Schwerte des blutigen Lords stirbt er mit einem lateinischen, vom Lehrmeister erlernten Spruche. — Sein Vater York, der harte Mann, der Mann von Stahl und Eisen, weint um seinen süssen Jungen, seinen holden Rutland Thränen des bittersten Schmerzes. —

Rutland York hat einige Portraitähnlichkeit mit Arthur Plantagenet -- in beiden Kindergesichtern begegnen wir demselben Ausdruck sanfter Liebenswürdigkeit. Ihre Situation ist auch eine gleiche. Der Eine bittet um sein Augenlicht, der Andere um sein junges Leben. — Der kleine Rutland kommt mir nur um ein gutes Theil schlauer vor, als Arthur. — Dieser weiss nichts Besseres, als in seiner Unschuld sich an das Herz seines Peinigers zu wenden,

während Rutland instinktiv das Ehrgefühl des Edelmanns, der ihn umbringen will, rege zu machen versucht. —

An Männern räche Dich und mich lass leben!

fleht er und indem er den gewaltigen Parteigänger an seinen Vater York, als an einen würdigeren Widerpart, verweist, setzt er hinzu:

Er ist ein Mann, miss, Clifford, Dich mit ihm.

Wenn er schliesslich mit seiner Schlaueit doch weniger ausgerichtet, als Arthur mit seiner herzlichen Unschuld, so zeigt dies eben nur, dass der plebejische Hubert mehr Gemüth hat, als der aristokratische Lord Clifford Ehrgefühl. —

Beide Kinder sterben mit einem Gebet auf den Lippen; der seelenvolle Arthur haucht sein Leben in die selbstempfundene Bitte aus:

Nimm Gott die Seel' und England mein Gebein,

während Jung-Rutland mit dem Schulspruche scheidet:

Di faciant, laudis summa sit ista tuae —

bei aller instinktiven Pffiffigkeit ein rührend unentwickeltes Wesen, das seine lateinische Lektion selbst unter dem Schlächterschwerte Cliffords nicht vergisst. —

Besonders reich an Kindercharacteren ist der Schluss der englischen Historie Richard III., indem uns hier die beiden Söhne Eduards und die zwei Kinder Clarence's vorgeführt werden.

Die beiden Letztern, ein Knabe und ein Mädchen, stellen sich uns in einer einzigen Scene und hier bloss als Leidtragende dar. — Ihren Vater, den Herzog Clarence, hat König Eduard IV. auf Anstiften Glosters im Tower umbringen lassen. König Eduard ist aber auch inzwischen zu seinen Vätern versammelt, und so sitzt die Mutter dieser drei Brüder, die Stammutter der weissen Rose, die greise Herzogin York, zu ihren Füßen die spielenden Enkel, im Königspalast zu London und weint über den Tod der beiden abgeschiedenen Söhne. In ihre Klage mischt sich die bange Furcht vor den Bübereien ihres missgeschaffenen, gleissnerischen Richard. — Ihre Schwiegertochter, die Königin-Wittwe Elisabeth tritt hinzu. — Dadurch steigert sich die Todtenklage zum Terzett, in welches die Kinderstimmen in den rührendsten Akkorden hineinklingen. Der Dichter führt die Kinder Clarence's nur ein, um die rein lyrische Klagescene zu dekoriren — wie Arabesken ranken sich die beiden knospenden Rosenzweige um die dunkeln Trauergestalten der gram erfüllten Fürstinnen. —

Im Gegensatz hierzu zeigen sich uns die Söhne Eduards im Sonnenscheine des Lebens, helle Gestalten voller Lebensmuth und Frische. —

Der Aeltere, nach der Geschichte 13 Jahr alt, Eduard von Wales, zieht nach dem Tode seines Vaters als Eduard V. zum Throne berufen in London ein. empfangen von der Bürgerschaft, den Grossen des Reichs und dem Lord-Protector, dem schurkischen Gloster. Das Gebahren des kindlichen Königs ist ganz fürstlicher Art, sein Wesen ernst, sinnig. — Obwohl er ungern in den Tower geht, wohin ihn sein Oheim Gloster dirigirt, um ihn von der Königin Mutter und deren Verwandtschaft zu trennen, bewahrt er Haltung genug, seinen Unmuth hinter historischen Erörterungen über das alte Bauwerk und den Erbauer Julius Cæsar zu verbergen. Mit seinen dunkeln, klugen Augen durchschaut er die Tücke Glosters wenigstens in so weit, dass er ihm misstraut und Gefahr von ihm fürchtet. — Sein blonder Bruder dagegen, elfjährig, der kleine Herzog Richard York ist keck, sorglos, übersprudelnd und wechselt mit dem Oheim Gloster allerhand treffende Scherze, bis diese als zu weit gehend von Gloster plötzlich abgebrochen werden, so wie der kleine Schelm die Missgestalt des Protectors zum Gegenstand seiner witzigen Anspielungen macht. Glosters Pläne werfen in diesen Scenen bereits ihre dunkeln Schatten über die beiden Lichtgestalten, was diese jedoch nur um so plastischer hervortreten lässt. — Das jammervolle Schicksal der beiden holden Knaben selbst erfüllt sich hinter den Koulissen. — Die Mordscene, welche die Maler mehrfach als Vorwurf für wirksame, vielbewunderte Gemälde erwählt — ich erinnere an Hildebrandt, Paul de la Roche — entzieht der Dichter unsern Augen: wir erfahren von dem Tode der Kinder nur durch die Schilderung des gedungenen Mörders Tyrrel, dessen Reue und Erschütterung die Söhne Eduards mit einer poetischen Verklärung umgiebt, wie sie durch die Vorführung der grausamen That selbst nimmermehr erreicht würde.

Geschehen ist die grausam blut'ge That,  
Der ärgste Greuel jämmerlichen Mords,  
Den jemals noch dies Land verschuldet hat.  
Dighton und Forrest, die ich angestellt  
Zu diesem Streich ruchloser Schlächterei,  
Zwar eingefleischte Schurken, blut'ge Hunde,  
Vor Zärtlichkeit und mildem Mitleid schmelzend,  
Weinten wie Kinder bei der Trau'rgeschichte.  
O so, sprach Dighton, lag das zarte Paar —

So, so, sprach Forrest, sich einander gürtend  
Mit den unschuld'gen Alabasterarmen —  
Vier Rosen Eines Stengels ihre Lippen,  
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten. --  
Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen,  
Das wandte fast, sprach Forrest, meinen Sinn;  
Doch o! der Teufel — dabei stockt der Bube —  
Und Dighton fuhr so fort: Wir würgten hin  
Das völligst süsse Werk, so die Natur  
Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet.  
So hin sind Beide vor Gewissensbissen,  
Dass sie nicht sprechen konnten, und ich liess sie,  
Dem blut'gen König den Bericht zu bringen.

Hiermit schliesst die Reihe der englisch-historischen Kinder, in die wir den König Heinrich VI., obwohl derselbe in einer Scene der Trilogie als völlig unerwachsen auftritt, nicht mit aufgenommen haben, weil der Dichter in der Gestaltung dieses Characters, den er von der Wiege bis zum Grabe in der sein ganzes Leben umfassenden dreitheiligen Historie behandelt, ganz andere Zwecke verfolgt und nicht den Kindercharacter als solchen und episodisch darzustellen beabsichtigt, sondern die Entwicklung des Rosenkriegs von seinen Anfängen bis zu seinem endlichen Verlaufe in die Person dieses unglücklichen Königs legt. —

Von den Kindern der Römerdramen springt uns zunächst der kleine Wildfang Marcins, das Kind Coriolan's entgegen. Er wird uns in der gleichnamigen Tragödie zwei Mal vorgeführt, zunächst in einer Schilderung seiner Grossmutter Volunmia und der Hausfreundin Valeria, und dann persönlich in der grossen Scene, in welcher Coriolan durch die Bitten der Frauen bestürmt und schliesslich bewogen wird, von der Belagerung Roms abzustehen. — Die Grossmutter Volunmia sieht in dem kleinen Enkel nur des Vaters Art, der sich lieber mit Schwertern abgeben und die Trommel hören will, als auf seinen Schulmeister Acht geben, während die Hausfreundin Valeria seine Entschlossenheit rühmt:

„Ich sah ihn einem glänzenden Schmetterlinge nachlaufen, und als er ihn gefangen hatte, liess er ihn wieder fliegen, und wieder ihm nach, und fiel der Länge nach hin, und wieder aufgesprungen, und ihn noch einmal gefangen. Hatte ihn sein Fall böse gemacht, oder was ihm sonst sein mochte, aber er knirschte mit den Zähnen und zerriss ihn. O, Ihr könnt nicht glauben, wie er ihn zerfetzte.“

Im Lager der Volsker vor Rom, als Coriolan den Bitten seiner Mutter und der Gattin Widerstand leistet, bricht der kecke Bursch in die Worte aus:

— Auf mich soll er nicht treten!

Fort lauf ich, bis ich grösser bin, dann fecht' ich.

In einem Vortrage über Shakespeare's Frauenideale wird dieser kleine Marcius ganz besonders in Affektion genommen und in ihm nicht allein das römisch erzogene markige Kind, sondern auch der Shakespeare'sche Knabe an sich, das Ideal aller seiner Kindergestalten gefeiert. — Ich bedaure lebhaft, diese Passion für den Jungen nicht theilen zu können. — Valeria, die Hausfreundin, findet ihn natürlich allerliebste nach Art aller Klatschgevatteerinnen und was sie von seiner Entschlossenheit rühmt, scheint mir doch einen starken Beigeschmack von der Bosheit eines kleinen Thierquälers zu haben. Das Lob der Grossmutter Volumnia, die in der Welt nichts Grösseres kennt, als ihren Sohn Coriolan, den Erzjunker, characterisirt den kleinen Enkel, „das Abbild seines Vaters“, höchstens als ein Junkerchen in Taschenformat, und wenn er seinem Vater gegenüber im Lager der Volsker von seinen künftigen Heldenthaten spricht — von welchen uns ja die Geschichte nichts überliefert — so klingt dies in der That mehr nach der Renommage eines vorlauten Burschen, der die Ruthe zu wenig gekostet. —

Römischer, weit römischer, als dieser kleine junkerhafte Renommist erscheint mir der junge Lucius im Titus Andronicus, obwohl diese Tragödie in die späteste Kaiserzeit, in die Periode der völligen Decadence des römischen Wesens fällt. — Dies Drama, eine Jugendarbeit des Dichters, welche, noch der Geschmacksrichtung des altenglischen Theaters angehörig, die Wuth- und Kraftstücke Kyds und Marlowe's an Ungeheuerlichkeiten weit hinter sich lässt, führt uns das Schicksal eines römischen Geschlechts von altem Schrot und Korn, der Androniker, in einer Kette von Gräueln und Schandthaten vor — um so leuchtender und wohlthuerender hebt sich auf diesem düstern Gemälde das Kindergesicht des jungen Lucius ab, des Enkels des von dem erbärmlichen, gewissenlosen Kaiser Saturninus gemisshandelten Feldherrn Titus Andronicus. — Ich erlaubte mir schon, darauf hinzuweisen, dass diese Kindergestalt zu den ausgeführteren des Dichters gehöre. — Zunächst erweist sich der junge Lucius weich und gefühlvoll gegen den Schmerz des Grossvaters, der durch die Grausamkeit der kaiserlichen Sippe ein Reis seines edeln Stammes nach dem andern gefällt sieht — ihn rührt das Elend seiner Muhme Lavinia, die die kaiserlichen Stiefsöhne entehrt

und verstümmelt haben, und doch ist er kindlich genug, vor der hastigen Erregung der sonst so sanften Muhme zu erschrecken, sein Schulbuch, den Ovidius in der Angst zu Boden zu werfen und vor dem sich ihm darstellenden Bilde des Entsetzens die Flucht zu ergreifen. — Doch, als es zu Tage kommt, was mit Lavinia geschehen ist und wer sie entehrt hat, regt sich in dem kleinen Burschen der ganze Römersinn seines Geschlechts: Rache den Barbaren!

— Wär' ich ein Mann, so böte

Der eignen Mutter Schlafgemach nicht Schutz

Den niedern Sklaven, die Roms Joch entflohn.

Und er begnügt sich nicht bloss mit Worten, der kleine Lucius; er betheilt sich auch an dem Rachewerk der Androniker gegen Saturninus und die Gothische Sippe, allerdings insoweit, als es eben nur einem Kind gestattet ist. — Der Held Titus, sein Grossvater, verfällt über die an seinem Hause verübten Gräuel in eine seltsame Seelenstimmung, welche Ulrici (II, S. 170) treffend als ein Hell-dunkel zwischen Wahnsinn und planvoller Besonnenheit, zwischen spielender Gedankenlosigkeit und energischer Geistesgegenwart bezeichnet. — In diesen hochpoetischen, ergreifenden Scenen bedient sich der Dichter der Kindesunschuld, um gewissermassen den Botenläufer von dem Sonnambulismus des greisen Helden zur Nemesis darzustellen, und lässt den Knaben den Schändern der Lavinia das Gastgeschenk seines Grossvaters überbringen, das sie sicher machen und in die Falle locken soll, führt ihn auch als gewandten Bogenschützen auf, als die Androniker die Rachepeile an die Götter in die kaiserliche Burg abschiessen. — Der blutigen Katastrophe bleibt er natürlich fern; nur ein Klagelaut über den Fall des Grossvaters entringt sich den Kinderlippen — doch dass er rein bleibt und sich bei alledem als echter Spross des Andronikers gezeigt hat, giebt dem Zuschauer die Gewähr, dass er dereinst das Werk seines Vaters, des am Schlusse der Tragödie zum Kaiser ausgerufenen Lucius Andronicus, den gefallenen Staat wieder aufzurichten, gewiss nicht zu nichte machen werde. —

Wir wenden uns nun zu einer völlig heterogenen Gruppe, zu den Shakespeare'schen Pagen, selbstverständlich so weit sie etwas mehr sind, als bloss meldende Diener. — Die Pagen unseres Dichters sind der Regel nach durchtriebene Schelme. — Eine einzige Ausnahme gestattet sich Shakespeare mit dem kindlichen Diener Lucius im Julius Cæsar. Hier haben wir einen anständigen, gesetzten Knaben vor uns, der mit Treue und Pflichteifer seinen

Dienst versieht, der edeln Portia, seiner Herrin so ergeben, wie dem edeln Brutus, seinem Gebieter, dafür aber auch wieder geliebt, so dass ihm Brutus im Zelte bei Sardes, als ihm Lucius die dunkeln Geister durch ein Lied bannen soll, und der Schlaf auf den armen Schelm „die bleierne Keule legt“, die Laute behutsam wegnimmt, auf dass sein Knabe nur ungestört weiter schlafen könne. — In ihm spiegelt sich die Hoheit des edeln Römerpaares: Brutus und Portia wieder. —

Gegen ihn gehalten ist das übrige Pagengeschmeiss allerdings Gesindel vom reinsten Wasser.

Im Timon von Athen tritt ein Bürschchen dieser Sorte auf, das für seine Herrin, irgend eine Schöne von der demi monde Athens, Posten trägt. — Es wechselt zwar nur ein paar Worte mit Apemantus, dem Cyniker — diese reichen jedoch hin, den Jungen als einen ausgetragenen Gamin der griechischen Grossstadt zu characterisiren. —

Von diesem Schlepenträger der Liederlichkeit hebt sich allerdings noch vortheilhaft der Page Falstaffs ab, der kleine Robin, das Blitzkaninchen auf zwei Beinen, das verwünschte Alräunchen, wie ihn Sir John zu bezeichnen beliebt, das „ihm Prinz Heinz aus keiner andern Ursache in den Dienst gegeben hat, als um gegen ihn abzustechen“. Wenn der niedliche Junge auch, in alle Praktiken und Kniffe der saubern Bande von Eastcheap eingeweiht, mit eben so viel Fertigkeit als Behagen der wüsten Gesellschaft Handlangerdienste leistet, die Schenkwirthin Hurtig und die albernen Friedensrichter Schaal und Stille prellen hilft, den Lord-Oberrichter aufzieht und schliesslich sogar seinen Herrn an die lustigen Bürgerfrauen von Windsor, Frau Fluth und Frau Page, um ein neues Wamms und ein Paar Hosen verräth, so verrichtet doch der kleine Schelm dies Alles mit einem Anflug so naiver Lustigkeit, dass man ihm nicht gram werden kann, selbst da, wo seine Schelmereien bis an die äusserste Grenze streifen. — Was jedoch den Burschen ganz besonders ergötzlich darstellt, ist der beständige Aerger, den sein Herr, der fette Ritter, über die Erscheinung seines zwerghaften Begleiters empfindet und laut werden lässt. — Sir John ist sich des lächerlichen Contrastes zwischen seiner eigenen Aussenseite und der winzigen Figur seines Pagen sehr wohl bewusst; er muss es täglich erfahren, dass ganz London sich über diesen Contrast vor Lachen ausschüttet, so oft das komische Paar durch die Gassen schreitet — und diesen Spott gönnen wir dem fetten Cyniker von Herzen. Je toller Falstaff über seinen „Riesen“ schimpft, um so drastischer

wirkt das Widerspiel, mit um so grösserem Behagen ruht unser Blick auf dem kleinen Männlein, das uns zu dem Vergnügen verhilft, auf Kosten des alten Spötters mit ganz London lachen zu können. —

Dass der Dichter den Pagen Falstaffs in drei Stücken: Heinrich IV. 2ter Theil, den Lustigen Weibern von Windsor und in Heinrich V. auftreten lässt, und dass der Schauspieldirector Shakespeare die Rolle seinem Liebling Richard Robinson zuertheilte, zeigt zur Genüge, dass Dichter und Publikum auf diese Kindercharactere gleich grossen Werth legten. —

Und in der That lässt Shakespeare den Wunsch des Poins: „dass diese schöne Blüthe vor dem Wurme bewahrt bliebe“ wenigstens da, wo sich die Laufbahn unseres Robin schliesst, in Heinrich V. in Erfüllung gehen. Wenn „ihn der Teufel auch überboten hat“, so ist doch mindestens zu guter Letzt „ein guter Engel um ihn“. Nach Falstaffs Tode fällt Robin als herrenlose Waare dem ruchlosen Trifolium Pistol, Bardolph und Nym anheim, welche er in den französischen Feldzug begleiten muss. — Auf der Grenze der Mannheit angelangt, kann er das Leere und die Nichtswürdigkeit dieser Gesellen und ihres Treibens nicht länger ertragen; er fühlt das Bedürfniss, durch eine Gutthat seine wüste Jugend zu sühnen. — Er stirbt in der Vertheidigung des wehrlosen englischen Trosses gegen französische Ausreisser bei Agincourt. — Hermann Kurz bezeichnet ihn deshalb in seinem Texte zu Konewka's Falstaff-Silhouetten mit Rücksicht auf diese Umkehr als das Miniaturbildden, worin sich die Entwicklung Heinrich des Fünften selbst widerspiegelt. —

Sein College in der Verlorenen Liebesmüh, Motte, ist zwar auch als das Vollblut eines Gamins gezeichnet, jedoch mehr frech mit der Zunge, als verwahrlost im Wandel, ein kleiner, naseweiser Spötter, schlagfertig, redegewandt, von dem Dichter allerdings mehr als Typus verwendet, als individualisirt. —

Die Comödie der Verlorenen Liebesmüh oder Liebes Leid und Lust, von Schlegel als die Mustercomödie des feinsten Witzes und des ergötzlichsten Spasses bezeichnet, von Ulrici wegen der darin gelegten Minen und Contreminen als Intriguen-Lustspiel kategorisirt, ist ein Tendenzstück, eine Satyre auf die damaligen Auswüchse des zur Pedanterie ausgearteten Bildungstriebes, ein Plaidoyer für den einfachen Menschenverstand und das natürliche Gefühl, wie Kreyssig es nennt. — Die Unnatur spreizt sich darin in dreierlei Gestalt: als zopfige Buchweisheit, repräsentirt durch den König von Navarra

und seine drei Studiengenossen, als pedantisches Gelehrtenthum, dargestellt durch die Vocabeljäger Holofernes und Nathaniel, und endlich als der durch John Lilly damals in Mode gebrachte Euphuismus, in der ergötzlichsten Weise durch einen spanischen Bettel-Don, eine Art Don Quixote, Armado vorgeführt. Diese dreifache Narrheit findet ihr Gegenspiel und zwar die philosophische Marotte des Königs in den Contreminen der Prinzessin von Frankreich und ihrer Damen, die Schulmeister - Pedanterie in der noch grössern Narrheit der Clowns und endlich Armado's Euphuismus in den Einfällen unseres naseweisen Motte. — Dieser ausgetragene Gassenjunge ist in der That ganz dazu angethan, die satyrische Geissel gegen John Lilly's Abgeschmacktheiten zu schwingen und er leistet dies dem aufgeputzten Phrasenhelden gegenüber mit einem Aufwand von solch treffendem Mutterwitz, wie man ihn gegenwärtig wohl bei den ausgesuchtesten Exemplaren der Berliner Strassenjugend anzutreffen in der Lage sein möchte. Im Verlaufe der Handlung übernimmt er sogar die Widerpartsrolle auch gegen die Schulmeister, und als die Philosophen und Gelehrten sich herbeilassen, zu Ehren der französischen Damen ein Festspiel zu arrangiren, verhöhnt er die ganze Gesellschaft, die ihm vorgeschriebene Rolle je nach den Umständen *ex tempore* ändernd, und ironisirt am Ende sein eigenes, winziges Ich, indem er, der Knirps, den Herkules tragirt. — Bei alledem lässt er eine Art persönlicher Anhänglichkeit an seinen armseligen Herrn durchblicken, indem er bemüht ist, es nicht herauskommen zu lassen, dass sich Armado den Luxus eines leinenen Hemdes nicht gestatten kann. — Von den Shakespeare'schen Pagen ist Motte der eigentliche Humorist, dem der Zuschauer seine Sympathie so wenig versagen kann, wie dem gutmüthigen Berliner Gamin neueren Datums — trotz des losen Mundes. —

Schliesslich bleibt nur noch die Nachlese übrig unter den „Wilden“, die wenigstens insofern ein gemeinsames charakteristisches Merkmal mit einander verbindet, als an ihnen ein gewisser Familienzug, das Verhältniss des *filius familias* hervortritt. Obwohl die hier gemeinten drei Figürchen nur leicht hin skizzirt sind, so erkennt man doch sofort aus dem einen den kleinen Philister, aus dem zweiten das Muttersöhnchen, aus dem dritten den Altklugen heraus. —

In den vierten Act der Lustigen Weiber von Windsor schneit plötzlich eine episodische Scene hinein, in welcher der Pfarrer Evans dem kleinen Söhnchen der Frau Page Wilhelm lateinischen Unter-

richt giebt — eine Scene, die offenbar den Zweck hat, die bürgerliche, streng züchtige Atmosphäre in dem Page'schen Hause dem Zuschauer vorzuführen. Wilhelm tritt vor das Publikum mit seiner Lection, wie ungefähr der kleine Berlichingen mit seiner Heiligengeschichte, nur dass aus diesem unverkennbar der zukünftige Mönch hervorsieht, aus unserm Wilhelm dagegen der derbe, künftig einmal gut fundirte Shopkeeper von Windsor. Wilhelm Page ist mein kleiner, hausbackener Philister. —

In dem Prinzen Mamilius im Wintermärchen hat Shakespeare das Muttersöhnchen gezeichnet. — Seinem Vater, dem rauhen, jähzornigen König Leontes begegnet er gefügig, und kehrt nur da den „Jungen“ heraus, wo er gewiss sein kann, dem Vater damit zu gefallen. — In den Gemächern seiner Mutter dagegen, im Kreise der Hofdamen, da ist sein Bereich. — Da theilt er Gunstbezeugungen aus; die Eine mag er nicht, weil sie ihn zu oft küsst, die Andere hat er lieber, weil sie feingeschwungene, dunkle Augenbraunen hat. — Seiner Mutter soll er das Wintermärchen erzählen, doch kaum hat er begonnen: „Es war einmal ein Mann, der wohnt' am Kirchhof —“, so bricht er plötzlich ab; er will es der Mutter leis ins Ohr sagen, damit's die Hofdamen nicht hören, das launen hafte, verzogene Kind. — Als die Königin Hermione schuldlos in Haft und unter Anklage des Hochverraths genommen wird, stirbt das zarte Pflänzchen aus Herzeleid und Angst um sein Mütterlein. —

Im Macbeth endlich beschliesst der Usurpator, von den Schicksalschwestern gewarnt, Macduff, den Than von Fife, zu verderben, und da dieser inzwischen nach England geflohen ist, einen wilden Griff in sein Nest zu thun. In der zweiten Scene des vierten Acts wird der Zuschauer nach dem Schlosse Fife geführt, woselbst Macduffs Gattin mit ihrem Söhnchen plaudert. — Das Kind spricht über seines Vaters Flucht so verständig und witzig, dass die Mutter ausruft:

Du sprichst so gut Du kannst und für Dein Alter

Doch wahrlich klug genug —

Der Mutter gegenüber, die den Vater wegen seiner Flucht einen Verräther schilt, tändelt er mit artigen Einfällen und Reflexionen, indem er beweist, dass dies Wort nicht ernstlich gemeint sein könne — als jedoch die von Macbeth abgesendeten Mörder erscheinen und einer derselben es sich beikommen lässt, den Than von Fife einen Verräther zu nennen, wirft er ihm ein: „Du lügst, struppköpfiger Schurke!“ an den Hals und empfängt dafür den Todesstreich. — Sterbend denkt das Kind nur an die Mutter und

beschwört sie, sich durch die Flucht zu retten. Dies ist der Alt-kluge unter Shakespeare's Knaben und mit ihm schliesse ich mein Album. —

Habe ich Ihre Zeit und Geduld länger in Anspruch genommen, als es der Stoff rechtfertigen möchte, so tröste ich mich immer wieder mit Altmeister Gøthe:

„Klein erscheint es zwar, doch wahrlich nicht kleinlich dem Herzen,  
Macht die Liebe, die Kunst jegliches Kleine doch gross.“

---