

Werk

Titel: Miscellen

Ort: Weimar

Jahr: 1878

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0013|log28

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Miscellen.

I. Eine ältere deutsche Bearbeitung von Shakespeare's 'König Johann'.

'Neue Schauspiele. Aufgeführt auf dem National-Theater in Altona. Herausgegeben von Friedrich Wilhelm von Schütz, Churfürstl. Sächs. Hofrath. I. Band. Altona, bei Friedrich Bechtold 1801.' — So betitelt sich ein Buch, welches vier verschiedene Stücke enthält, unter ihm als erstes: 'Arthur, Prinz von England. Historisch kriegerisches Trauerspiel in 4 Aufzügen, nach Shakespeare frei bearbeitet von Friedr. Wilh. v. Schütz.' In der Vorrede heisst es: 'Die Ursache, warum ich den englischen Johann in Arthur umgeschaffen, ist leicht einzusehen, denn der kleine Arthur ist der Hauptheld des Stücks, der die Haupthandlung zwischen dem englischen und französischen Hofe veranlaszte. In der Hauptsache bin ich dem Originale treu geblieben und nur da von dem Dichter abgegangen, wo ich glaubte, dasz die Handlung schleppend sein möchte, oder auch, wo solches zur Heraushebung der Charaktere nothwendig war. Dieses war der Fall besonders bei Johann und dem Kardinal. Dasz ich mehrere gute Scenen weglassen muszte, um dem Ganzen einen rascheren Gang zu geben, bedarf keiner Entschuldigung, weil dieses bei allen historischen Stücken Shakespeare's der Fall ist und das gegenwärtige einen Zeitraum von 17 Jahren befasst, dessen Hauptbegebenheiten ich in einigen Stunden darzustellen hatte. Dagegen findet man neue Scenen, wie z. B. zwischen Ludwig und Bianka eingeschaltet, in der Absicht, diesen im Originale unbedeutenden Rollen einiges Interesse zu geben. Auch Johanns Rolle hat einige Zusätze bekommen, in denen ich einen Versuch machte, Shakespeare's Manier in Darstellung wahnsinniger Scenen nachzuahmen. Was den Schluss betrifft, so fühle ich sehr gut, dasz der Tod eines Helden von anderer Art sein musz, wenn er den Zuschauer erschüttern soll, aber eine so willkürliche Abänderung schien mir bei einem historischen

Schauspiele ein Verstosz gegen die Verbindlichkeit des Geschichtschreibers zu sein, selbst dann, wenn er einen Gegenstand dieser Art dramatisch bearbeitet.' — Der Text ist durchweg Prosa, welche der Eschenburg'schen Übersetzung folgt. Von den Personen sind gestrichen: Essex, Bigot, Lady Faulconbridge, Robert Faulconbridge, Eleonore, Jacob Gurney, Peter von Pomfret, Melun, Chatillon. Nachdem Akt I des Originals ohne Weiteres über Bord geworfen worden, nimmt die Handlung im Wesentlichen ihren Verlauf wie bei Shakespeare, nur dasz überall gekürzt und ins Hausbackene verwässert, überhaupt die Poesie systematisch hinausgeräuchert wird. Ab und zu erfolgen auch die Zusätze, welche das Vorwort verhieß; sie sind von seltener Nüchternheit, um dem Publikum Alles recht handgreiflich zu machen. Schütz's *Akt I* umfasst: Shakespeare II (Chatillon auf den Dauphin übertragen) und III, 1. *Akt II* bringt dann Shakespeare III, 2—4. Angeschweiszt ist aber noch eine Scene zwischen dem Dauphin und Bianka, welche in Mannskleidung erscheint, um persönlich die Franzosen gegen die Briten zu führen, falls ihr Gemahl sich nicht dazu bestimmen liesze. Sie will nämlich Arthur befreien, damit Ludwig, der Arthur's Recht zu vertreten schwur, nicht wortbrüchig werde. *Akt III* folgt zunächst Shakespeare IV, 1 und 2. Seine Scene 3 (vor der Burg) wird folgendermassen geändert:

König Johann (kommt von der einen Seite). Sonderbar, mehr als sonderbar. Da ich hörte, dasz Arthur todt wäre, ward ich unwillig, und da ich das Zeugnisz seines Lebens aus Huberts Munde vernehme, bin ich so unruhig als jemals. Bei Gott! ich bin mir selbst zum Räthsel geworden, aber ich kann es mir auch selbst wiederum auflösen. Von Arthurs Tode hing zwar meine Ruhe ab, aber ich selbst hätte diesen Mord ausführen müssen. Drum dieses Werkzeug — (indem er einen Dolch hervorzieht) zu ihm ins Schloz, um den Feind meiner Ruhe mit einem Stosze zu vertilgen — (will abgehen und bedenkt sich). Aber ist diese Ruhe auch gewisz oder wird nicht Arthurs Mord noch mehrere Unruhe erregen? — Wohl! so lange ich den Buben verwahren kann, mag er auch leben, denn so lange habe ich nichts zu befürchten. — Stille, was für Geräusch? — (sieht nach der Schlozmauer.) Seh' ich recht? Arthur in seiner leibhaften Gestalt.

Arthur (der an der Mauer herunter klettert). Die Mauer ist ziemlich hoch und doch hoff' ich hinunter zu kommen.

Johann. Kommst du auch glücklich herunter, so sollst du doch für deine Verwegenheit büsen. (Johann schleicht sich nach der

Mauer zu und indem Arthur herunterkommt ersticht er ihn.) Jetzt kann ich ruhig athmen und den Ausgang meiner That dem Schicksal überlassen. (Geht ab.)

Arthur. Weh mir! Ich glaube meines Oheims Geist war in diesen Steinen oder er war es selbst. — Gott vergebe dir, Oheim! (Er stirbt.) — — Der Schlusz des Akts verläuft wie bei Shakespeare. *Akt IV:* Shakespeare V, 1 und 2. Dann folgt gleich V, 6 (Bastard und Hubert) nebst dem Anfang von V, 7 und es ist eine Scene zwischen Prinz Heinrich und dem Bastard eingeflickt. Man bringt den König auf dem Sessel getragen, er gläubt Arthur zu sehen und verräth dabei, dasz er ihn ermordete, hiernächst wird er wahnsinnig und stirbt. Der Schlusz versandet völlig: die stolzen Worte des Bastards sind natürlich gestrichen; dafür verspricht Prinz Heinrich, 'das zu verbessern, was in der Regierung seines Vaters fehlerhaft war'; nun rufen Alle: 'Heil unserm neuen Könige!' und der Vorhang fällt.

G. V.

II. Shakespeare in Holland.

Holland's neuere Literatur ist Shakespeare gegenüber nicht theilnahmlos geblieben; dafür giebt die Beläge unser Jahrbuch in der Bibliographie, welche Albert Cohn seit Jahren mit sorglichem Fleisz zusammenstellte. Auch der Uebertragung des Originaltextes in das Holländische widmete man sich von verschiedenen Seiten. Nachdem zuerst eine Reihe einzelner Stücke wiedergegeben war, erscheint seit 1871 die Gesamtübersetzung von *A. S. Kok*, welche ihrem Abschluss entgegengeht. Dieselbe giebt aber vorwiegend Prosa, — nur Einzelnes (*Richard III.*, *As you like it*, *Hamlet*) erscheint in poetischer Form — sie vertauscht den knappen Ausdruck oft mit umschreibender Weitschweifigkeit (gleich den deutschen Anfängen bei Wieland) und vermag sich von starken Fehlern des Miszverständnisses nicht frei zu halten. So zeigt diese Gesamtübersetzung keinen Fortschritt nach den metrischen Uebertragungen von *Moulin* (*Othello*, *Macbeth*, *Tempest*) und einigen Andern, worunter besonders *Opzoomer's* '*Julius Caesar*' als gelungen hervorzuheben ist; sie wird schwerlich zur richtigen Würdigung Shakespeare's beitragen, wenn es ihr gelingen sollte, in weitere Kreise zu dringen. Gegenwärtig hat nun Dr. *L. A. J. Burgersdyk*, Professor der Naturwissenschaften in Deventer, sich die Aufgabe gestellt, als Dolmetscher

Shakespeare's bei seinen Landsleuten neben der Treue auch den vollen poetischen Reiz des Originals zu bewahren. Wie weit er sein Ziel erreichte, das beweist am besten eine Probe, und so mag denn hier aus dem *Cymbeline* das Lied zur Bestattung des Fidelis folgen (IV, 2):

Vrees niet meer der zonne kracht,
Noch de woeste winterwinden;
Reeds is hier uw taak volbracht,
Elders zult ge't loon nu vinden.
Jeugd noch schoonheid blijft bestaan,
Alles moet tot stof vergaan.

Vrees niet meer der groten haat,
Geen tyran kan u bereiken;
Ducht niet meer der kleinen smaad,
't Zelfde zijn u riet en eiken.
Vorst zoowel als onderdaan,
Alles moet als gij vergaan.

Nu geen zorg voor kleed en brood,
Nu geen schriklijk ommedwalen;
Uit zijn nu en angst en nood:
't Eind van't leven, 't eind der kwalen.
Rijkdom, kennis, ijdele waan
Alles moet tot stof vergaan.

Geen betoovring dere u!
Nooit een heks bezwere u!
Nooit een spook omzwerve u!
Niets uw rust verderve u!
Uw vergaan zij, doode, u zacht!
Eere worde uw graf gebracht!

Auszer dem *Cymbeline* sind fürerst übertragen worden: *Twelfth-Night* und *The Winter's Tale*.

Anders steht das holländische Theater zu dem britischen Meister: den Grund erklärt ein flüchtiger Rückblick. In Amsterdam war zum ersten Mal ein massives Schauspielhaus hergerichtet worden anno 1637. Das Trauerspiel für die Eröffnung desselben schrieb der grosze holländische Dichter *Joost van den Vondel*, Shakespeare's Zeitgenosse (geboren zu Köln 1587, gestorben 1679). In diesem Stück mit dem Titel: *Gysbrecht van Aemstel*, tritt der gewaltige Unterschied des Geschmacks zwischen den Nachbarn diessets und

jenseits des Kanals überaus schlagend hervor. Zum Stoff seines Trauerspiels benutzt der Dichter die historische Legende einer vaterländischen Begebenheit aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts. Dieselbe wird dann reich durchwebt mit klassischen sowohl als biblischen Reminiscenzen. Gysbrecht, den Herrn von Amsterdam, belagern die umwohnenden Landesleute (auf Grund früherer Privatfehden) in dieser seiner Stadt; deren endliche Einnahme erfolgt mittelst einer Kriegslist — sie gleicht genau der älteren, welche Troja in die Hand der Griechen brachte, nur dasz jetzt ein mit Reisig beladenes Schiff die Rolle des hölzernen Pferdes übernimmt. Das Detail der Exposition gibt Gysbrecht selbst in einem Monologe von 157 Verszeilen. Die Handlung, voll von Brand und Mord und allen ersinnlichen Kriegsgräueln, geht hinter der Scene vor, sie wird in Erzählungen dem Zuschauer vermittelt. So entsteht eine 'Historie', redselig und etwas ungefü, ohne tragische Schuld, aber reich an Poesie. In der Schlusscene, als die Noth der Belagerten auf's Höchste gestiegen ist, und jede Rettung unmöglich scheint, tritt der Erzengel Rafael auf, welcher den Helden mit den Seinigen zur See nach Preuszen entführt, wo sie die Stadt Preuszisch-Holland gründen sollen; zuvor aber verkündigt er ihnen die künftige Grösze Amsterdam's. Das Trauerspiel ist in regelrechten Alexandrinern geschrieben, mit Chören ('Reigen' genannt); diese sind schöne lyrische Strophen, im Ganzen fünf, welche meist am Aktschlusz stehen und nicht unmittelbar in die Handlung eingreifen. So wurde Gysbrecht van Aemstel seit jenem Eröffnungstage des Schauspielhauses (3. Januar 1638) *alljährlich* um die nämliche Zeit in Amsterdam wiederholt — eine Pietät gegen die heimische Muse, welche in anderen Ländern vergebens ihres Gleichen sucht: er ist recht eigentlich zum Volksstück geworden. Das konnte nicht geschehen ohne eine bestimmte Wechselwirkung. Gewisz trägt die regelmässige Wiederholung das Ihrige dazu bei, um dem veralteten Trauerspiel wenigstens die Frische des Alters zu erhalten; doch ist das nur möglich durch zahlreiche patriotische und lokale Anklänge mit einem sichern Fond poetischen Werthes; und grade hierdurch wird es wiederum vermittelt, dasz so manche Stellen im Munde des Volks und aller Gebildeten sich stets lebendig erhalten. In die Augen aber springt der ungeheure Unterschied des dramatischen Schaffens — bei Vondel und Shakespear! — Während anderthalb Jahrhunderten etwa, welche auf das Erscheinen 'Gysbrecht's van Aemstel' folgten, blieben fortdauernd für Holland's Bühne die französischen Vorbilder maszgebend; dann erst nahm dieselbe wieder einen

nationaleren Aufschwung. Allein die tiefgewurzelten Formen jener Vorbilder waren jetzt nicht so leicht und nicht auf einmal abzuschütteln. Seitdem ist indesz Vieles besser geworden — einestheils im Repertoire — anderstheils in der Darstellung; die Schauspieler bemühen sich, nicht mehr zu bramabarsiren, sondern leicht von der Zunge zu sprechen und natürlich zu spielen. So hat denn der vorerwähnte Professor Burgersdyk seine Uebersetzungen für die Bühne zu bearbeiten angefangen, und es ist Aussicht vorhanden, dasz binnen Kurzem auch auf der holländischen Bühne Shakespeare in würdiger Gestalt erscheinen wird.

G. V.

III. Zu Romeo und Julie I, 5.

*If I profane with my unwortheist hand
This holy shrine, THE GENTLE SIN is this;
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.*

‘Die holde’ oder auch ‘die fromme Sünde’ paszt nicht in den Zusammenhang: eine Berührung, die sich so charakterisiren läszt, kann kaum als ‘Profanation’ bezeichnet werden und verträgt unter keinen Umständen das Epithet *rough (touch)*. Das gleiche Resultat ergibt sich auf umgekehrtem Weg aus Julia’s Antwort:

*Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which MANNERLY DEVOTION shows in this;*

mannerly devotion und *gentle sin* bilden einen schlechten Gegensatz. *Devotion* und *sin* an sich dagegen einen recht guten, den man ungerne aufgibt. Schon aus diesem Grund befriedigt die Änderung Warburton’s: *the gentle fine* nicht. Ganz unzulässig aber ist es, Romeo sagen zu lassen: Dies *ist* meine holde Busze, statt etwa: *Möge* dies meine holde Busze *sein*.¹⁾ Endlich kommt ja, wie schon Delius bemerkt hat, einige Zeilen weiter das Wort *sin* in deutlicher Beziehung auf die gegenwärtige Stelle vor:

Thus from my lips by thine my sin is purg’d.

Das Substantiv *sin* ist also beizubehalten, und sofern eine Corruptel vorhanden, ist sie im begleitenden Adjectiv zu suchen.

¹⁾ Daher Hanmer: BE *this*.

Das Adjectiv, das wir brauchen, musz einmal zur Bedeutung des vorhergehenden Verbums (*profane*) stimmen, auszerdem aber noch eine andere Forderung erfüllen. Die Personification von Romeo's Lippen unter dem Bilde zweier erröthender Pilger ist *grammatisch* gar nicht vorbereitet: wer profanirt, ist Romeo — freilich *with [his] unworthiest hand*; wer es gut machen soll, sind seine Lippen. Um so wünschenswerther ist eine *psychologische* Vorbereitung des Bildes durch ein Wort, welches die Vorstellung: Pilger durch den Gegensatz hervorzurufen, der 'unwürdigen Hand' aber mehr persönliches Leben zu verleihen und sie so *nachträglich* zum *psychologischen Subject* des Bedingungssatzes zu erheben vermöchte. Diese Forderung aber erfüllt das Wort *gentle* dann, wenn wir es in dem Sinne fassen, wie es Merchant of Venice II, 6, 51 in Q2 und F1 erscheint, nämlich im Sinne von *gentile*, 'heidnisch', 'Heiden —'. Ich erkläre demnach die Stelle so: Wenn ich mit meiner unwürdigsten Hand diesen heiligen Schrein entweihe, so erweist meine Hand sich durch solche Sünde als echte Heidin; doch, zwei vor Scham erglühende Pilger, stehen meine Lippen bereit &c. Die Pilger wollen, wie billig, sühnen was die Ungläubige verbrochen. Die Zweideutigkeit des Worts *gentle*, respective das Wortspiel zwischen *gentile* und *gentle*, welches unsre Stelle mit der eben angezogenen (*a gent[i]le and no Jew*) theilt, tritt nun durch den Ausdruck *rough touch* besonders kräftig hervor. Die Antwort Julia's aber erhält, wie mir scheint, erst durch diese Auffassung ihre volle Bedeutung.

Straszburg i. E., im Mai 1877.

Bernhard ten Brink.

IV. *Fear'd* oder *Dear'd*?

In 'Antonius und Cleopatra' (I, 4) wird die erste Unterredung zwischen Octavius Caesar und Lepidus durch den Boten unterbrochen, welcher meldet:

— — *Pompey is strong at sea;*
And it appears, he is belov'd of those
That only have fear'd Caesar: to the ports
The discontents repair, and men's reports
Give him much wrong'd. ■

Darauf antwortet Octavius Caesar:

*I should have known no less.
It hath been taught us from the primal state,
That he, which is, was wish'd, until he were;
And the ebb'd man, ne'er lov'd, till ne'er worth love,
Comes fear'd by being lack'd. This common body,
Like to a vagabond flag upon the stream,
Goes to and back, lackeying the varying tide,
To rot itself with motion.*

Die Folio liest (wie vorstehend Zeile 4 von unten): *Comes fear'd by being lack'd*; Theobald änderte das *fear'd* in *dear'd*, Collier und Knight stellten das *fear'd* wieder her; für letzteres entschied sich früher auch Delius (Shakspeare-Lexikon, 1852, Seite 279; Shakspeare's Werke, 1856), erst später wurde von ihm das *dear'd* bevorzugt (Shakspeare's Werke, 4. Auflage, 1876). Das *dear'd* wählten auch sämtliche deutsche Übersetzer — soweit sie mir grade zur Hand sind (Wieland, Eschenburg, Abraham Vosz, Mayerhofer und Bauernfeld, Schlegel-Tieck-Baudissin, J. W. O. Benda, Joh. Heinr. Vosz, Jos. Meyer, J. Körner, E. Ortlepp, A. Keller und M. Rapp, W. Lampadius, C. Heinichen, P. Heyse, Schlegel-Tieck-Al. Schmidt, M. Moltke). Gleichwohl ergiebt das ursprüngliche *fear'd* einen Sinn, der mindestens gleich gut, vielleicht sogar besser ist, als ihn die Conjectur *dear'd* zu bieten vermag. Delius erklärte die Stelle (mit *fear'd*) folgendermaßen: 'Die Geschichte lehrt uns von dem ältesten Zustande an, dasz man dem, der Etwas ist, seine Stellung so lange wünschte, bis er sie erhielt. Umgekehrt gewinnt der aus seiner Stellung Gesunkene, dem man niemals anhing, bis er solche Anhänglichkeit nicht verdiente, eine furchtbare Gewalt dadurch, dasz man ihn vermischte oder sich nach ihm sehnte, als er noch machtlos war.' — Anders lautet die nachstehende Erläuterung eines geistreichen Shakespeare-Freundes: 'Der Bote nannte den Pompejus *'belov'd'*, den Octavius *'fear'd'*. Daran anknüpfend deutet nun Octavius diese *love* und *fear* in seiner Erwiderung, wobei er mit tiefster Verachtung von der unzurechnungsfähigen Masse (*this common body*) spricht, welche blind liebt und haszt, aus dem Einen Alles leidenschaftlich macht, den Andern ebenso übersieht. Das erste Glied der Vergleichung (*he which is*) darf aber nicht *zu sehr* auf Pompejus gespannt werden, denn zuerst ist Octavius noch im *allgemeinen* Gedanken; sobald er dann auf das zweite Glied (*the ebb'd man*) zu sprechen kommt, beherrscht ihn völlig seine eigene Erfahrung und Situation. Unter dieser Erwägung kann *'he which*

is' nicht übersetzt werden 'Wer was Rechtes ist'; denn der *common body* hätte ja dann ganz richtig gewählt, und der '*ebb'd man*' müßte im Gegensatz nichts Rechtes sein, er würde vielmehr mit Recht verachtet. Octavius ist jedoch eben so weit entfernt, das Lob des *common body* singen zu wollen, als er von Pompejus anerkennend sprechen will — und beides geschähe bei der Übersetzung 'Wer was Rechtes ist'. Das *he which is* heizt einfach 'Der, welcher da ist.' Octavius sagt: 'Der Eine verdankt sein Dasein der Laune einer Vorliebe, welche nicht ruht, bis sie aus ihm das gemacht hat, was sie will.' Allenfalls liesze sich das '*he which is*' auch so fassen: 'Wer eben was ist', das heizt: einen Erfolg hat in der Gegenwart — dem läuft der *common body* zu, als wär' er der lang gehegte Wunsch Aller gewesen. — Eine solche Neigung der rohen Masse gilt aber dem Octavius nichts, er verachtet dieselbe auf Grund seiner eignen Erfahrung: dasz *er* nach Julius Caesar's Tode ganz einsam und verlassen dastand (*the ebb'd man, ne'er lov'd*) und die schlimmsten Wege (Proscriptionen &c.) einschlagen muszte, um zur Geltung zu kommen; nun ist in ihm nichts Liebenswürdiges mehr (*ne'er worth love*) — durch die Schuld des elenden Pöbels, und wenn die Verhältnisse ihn erheischen (*being lack'd*), wenn er sich dem Staat nothwendig weisz, kann er nur noch auf die Furcht der Menge rechnen (*comes fear'd*), ein anderes Band ist nicht mehr denkbar. — Diese Sprache kommt dem Octavius zu, sie macht die Stelle zu einer durchaus charakterschildernden, weil die Handlungsweise des Sprechers durch seine ganze Laufbahn hindurch hier gekennzeichnet und dargelegt erscheint. Aus ihr klingt die volle Bitterkeit einer langgekränkten Seele, die nur wider Willen den verwerflichsten Weg zur Höhe einschlug, um dann in tiefster Menschenverachtung zu enden.' — Eine Übersetzung dieser Stelle (nach der vorstehenden *zweiten* Auslegung des '*he which is*') würde dann etwa so lauten:

Das konnt' ich wissen.

So ging's von Alters her: wer obenauf ist,
Den trug empor der Menge Wunsch; wer sank,
Der Liebe bar bis er der Liebe unwerth,
Den ruft man nur mit Furcht herbei. Der Pöbel,
Gleich einer Wasserpflanze auf der Woge,
Schwankt hin und her, von Ebb' und Flut bewegt,
Im Wechsel faulend.

G. V.

V. Rudolph Lange.

Einer der hervorragendsten deutschen Shakespeare-Darsteller, Rudolph Lange, feierte am 1. November 1877 das 25jährige Jubiläum als Mitglied des Großherzoglichen Hoftheaters zu Karlsruhe. Ein Sohn des Kanzlei-Directors und Majors Lange ist er in Potsdam geboren 1830 und war dann ein Schüler unseres Veteranen Theodor Döring. Sein Shakespeare-Repertoire umfasst folgende Rollen:

- Historien. König Johann — Herzog von York (in König Richard II.) — Falstaff — König Richard III.
- Tragödien. Mercutio — König Claudius — Narr im Lear — Marc Anton; Cassius; Casca (im Julius Caesar) — Jago — Cloten.
- Comödien. Dromio von Syrakus — Tranio — Benedict — Zettel — Junker Bleichenwang; Junker Tobias — Shylock — Autolycus.

Das zeigt eine Vielseitigkeit, welche schwerlich übertroffen wurde; sie verdient aber um so größere Anerkennung, weil sie nur erreicht wird durch feinausgeführte Naturwahrheit in den Grenzen der Kunst. Seine Gattin Johanna Lange, geb. Scherzer (in München geboren 1833, Schülerin der Frau Dahn), welche vor 2 Jahren ihr 25jähriges Künstlerjubiläum beging, hat sich nicht minder um Shakespeare hohes Verdienst erworben als Constanze — Königin in Richard II. — Königin Anna —; Julia — Ophelia — Cordeli, Goneril — Portia — Desdemona — Königin in Cymbelin — Lady Macbeth — Volumnia —; Adriana — Beatrice — Oberon, Hermia, Hippolyta — Porzia — Hermione — Katharina — Rosalinde.
