

Werk

Titel: Ueber Shakespeare's Sommernachtstraum

Autor: Schöll, Adolf

Ort: Weimar

Jahr: 1882

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0017|log10

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber Shakespeare's Sommernachtstraum.

Von

Adolf Schöll.

Vorwort.

Daß dieser Aufsatz beinahe vier Jahrzehnte nach seiner ersten Erscheinung (in den „Blättern für literarische Unterhaltung“ 1844, 4. bis 8. Januar) unter die neuesten Bereicherungen der Shakespeare-Literatur in diesem Album sich einreihet, rechtfertige ich vor dem Leser durch die Aufforderung des Herausgebers dieses Jahrbuchs.

Den ursprünglichen Anlaß und Zweck der kleinen Abhandlung bezeichnete damals das Vorwort:

„Die Darstellung auf der Hofbühne in Berlin hat das Interesse an diesem Drama kürzlich aufgefrischt. Die meisten Stimmen über die Aufführung waren günstig. Ansichten jedoch über die Dichtung selbst, die gleichzeitig hervortraten, schienen mir wenig bezeichnend, zum Theil grundfalsch. Auch englische Erklärer haben dies Gedicht unglaublich schief beurtheilt. A. W. Schlegel's Bemerkungen halten sich sehr im Allgemeinen. Tieck's treffende Würdigung ist mehr andeutend als entwickelnd. Vielleicht wird daher die nachstehende Betrachtung nicht ganz überflüssig erscheinen, die sich über die Originalität dieses Lustspiels und seinen Werth, die Zeit seiner Entstehung und Aufführung, seine äußeren Anlässe und seine innere Einheit und Wahrheit hoffentlich nicht zu weitläufig verbreitet.“

Die damals in diesem Sinne geführte Betrachtung der diesseit und jenseit des Kanals weiter getriebenen Shakespeare-Forschung und Erläuterung unverändert wieder aufzulegen, halte ich, insofern mit diesen Fortschritten

der Shakespeare-Gelehrsamkeit wesentliche Züge meiner Auffassung und Schilderung durch ein bereichertes Beweismaterial verstärkt und bestätigt worden sind, für wohlzulässig; rücksichtlich aber der Motive des „Sommernachtstraum“, deren Auslegung und Beurtheilung unter den neueren und neuesten Shakespeare-Interpreten noch controvers ist, scheint mir den Staub von meiner alten Abhandlung zu blasen und die Stellung, die ich darin zu diesen Motiven genommen, in Erinnerung zu bringen gar nicht unzeitig. Dies nicht darum, weil meine Behandlung dieser Motive mit den Urtheilen unserer bedeutendsten Shakespeare-Hermeneuten entweder übereintrifft oder wohl verträglich ist. Dies gereicht nur mir zu Satisfaction, während Andern der Hinzutritt meines Votums zu den ungleich gewichtvolleren eines Delius oder ten Brink unerheblich heißen darf. Hingegen möcht' ich darauf Nachdruck legen, daß in meiner Abhandlung die Analyse dieser und der übrigen Motive der Dichtung ihre Bedeutung als concreter Bestandtheile einer ganzen und reinen Komödie entwickelt und sie in der sinnreichen Einheit erklärt, wozu sie der totale Witz des phantasievollen Dichters verbunden hat: während bis in die neueste Zeit die ästhetische Kritik derjenigen deutschen wie englischen Gelehrten, welche die Charakteristik der Shakespeare'schen Poesie mittels Analyse der Gedichte und Auslegung der Gestalten und Motive seiner Dramen verfolgen, am wenigsten befriedigend gerade in der Behandlung der Komödien erscheint, über diese die gelesensten Vermittler des Umgangs der Gebildeten mit dem großen Briten einen mehr oder minder schief angelegten, vom Kern der Dichtung ablenkenden, ja wohl grundverkehrten Unterricht ausspinnen.

Des Shakespeare'schen Sommernachtstraum Originalität.

Gewiß hat der „Sommernachtstraum“ bei seinem ersten Erscheinen sich einer glücklichen Wirkung erfreut. Seine Erwähnung bei Zeitgenossen, noch mehr der Umstand spricht dafür, daß die darin entwickelten Vorstellungen vom Elfenzauber auf manche bald darauf folgende Schauspiele und romantische Erzählungen anderer Dichter sichtbaren Einfluß übten. Dann sind noch im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts und bis nach der Mitte des 18. mehrere Maskendramen und Opern in England erschienen (Malone zählt sieben), die wesentlich aus dem Sommernachtstraum geschöpft und ihm nachgebildet waren. Schwerer ist die Frage zu erledigen, ob Shakespeare seinerseits Erfinder dieses Lustspiels gewesen, oder ob er darin schon vorhandene Fabeln vielleicht nur umgebildet, vielleicht geschickt verwoben habe. Indessen ist mir nicht be-

kannt, daß irgendwo eine wesentliche Abhängigkeit dieser Dichtung von einer ältern wäre dargethan worden. Was die Commentatoren unter solchem Gesichtspunkte beigebracht haben, beweist nur, daß die Elemente, keineswegs aber die bestimmten Motive des Shakespeare'schen Gedichts theils im Volksglauben und Volksmärchen, theils in der poetischen Literatur seiner Zeit vorhanden waren.¹⁾

Die angenommene Zeit, in welcher der „Sommernachtstraum“ spielt, ist die Vermählungsfeier des griechischen Fabelhelden Theseus mit der Amazonenkönigin Hippolyta. Theseus und Hippolyta waren allerdings schon vor Shakespeare Personen epischer Gedichte und Romane, in welchen Theseus wie bei Shakespeare Herzog von Athen hieß und in chevaleresken Charakterzügen und Abenteuern geschildert war. Auch Philostratus — bei Shakespeare Aufseher der Lustbarkeiten an Theseus' Hofe — kam als dessen Kammerherr in Chaucer's „*Knights-Tale*“ schon vor. Aber die Aufnahme dieser Figuren brachte mit nichts die komischen Vorgänge mit sich, welche Shakespeare im „Sommernachtstraum“ unter ihren Augen und zum Theil ihrer Mitwirkung spielen läßt. Diese Vorgänge, die erst das Drama und seinen Witz ausmachen, konnte man in keiner Theseus-Fabel nachweisen.

Als gleichzeitig mit diesen Vorfällen, die der Dichter nach Athen verlegt, stellt er einen Zwist im Feenreiche zwischen Oberon und Titania dar, und setzt diesen Zwist und seine Versöhnung mit der komischen Entwicklung jener Vorfälle in Verbindung. Gewiß ist, daß auch die Namen Oberon und Titania für König und Königin der Elfen nicht von Shakespeare erfunden sind.²⁾ Sie waren schon in französischer Ritterpoesie gegeben; und wie die Grundform des Namens Oberon, so stammen die Hauptbegriffe des Elfenreichs aus alter nordischer Religion und Sage, die im britischen Volke in mannigfaltigem Aberglauben fortlebte. Von gleichem Ursprung und Alter ist auch die Figur des Puck, den Shakespeare als Diener des Oberon vorstellt, und der in England, zumal unter dem verbreiteten Namen Robin Goodfellow, in gleichzeitigen Dramen und abergläubischen Erzählungen seinen muthwilligen oder menschenfreundlichen Spuk trieb. Aber von den engern Zügen, in welchen Shakespeare die Zeichnung dieser eingebildeten Wesen vollendet hat, konnte man bloß theilweise finden, daß gleiche oder ähnliche bereits anderweitig,

¹⁾ S. Delius, *Shakesp.* V Einl. p. II. VII. ten Brink, *Jahrb.* XIII S. 95. 97. 103. Elze, *Jahrb.* III S. 154 flg.

²⁾ Zur Berichtigung s. Delius a. a. O. II: „Titania als Name der Feenkönigin scheint sich vor dem *Midsummernightdream* nicht zu finden; noch in *Romeo and Juliet* nennt Shakespeare die Feenkönigin mit ihrem herkömmlichen Namen *Queen Mab*.“

jedoch zerstreut, gegeben waren; und schon die Art, wie Shakespeare sie sammelte, mit leichter Sicherheit ausprägte und phantasie reich ins Heiterste umprägte, beweist vielmehr seine originelle Kraft. Man hat mit Grund behauptet, daß diese Maschinerie des Elfenvolks ihre Einbürgerung in der Poesie mit so vorherrschend freundlicher, phantastisch-lieblicher Bedeutung zumeist dem Shakespeare verdanke. Gesetzt übrigens, er hätte die Elfenschilderung schon ganz ähnlich vorgefunden, so war doch hiermit ebenso wenig wie mit den romanhaften Gestalten des Theseus und seiner Geliebten die komische Handlung gegeben, in der er diese luftigen Wunderwesen so anmuthig und so ergötzlich beschäftigt. Sind es doch überall nicht die Gestalten oder Charaktere als solche, sondern die Kunst sie zu bethätigen und zu verknüpfen, worin die wahre Erfindung des Dichters, zumal des dramatischen, sich zeigt.

Noch gehören zu den Figuren, welche der „Sommernachtstraum“ in Bewegung setzt, die ehrlichen und komischen Handwerksleute von Athen, die es unternehmen, ihrem Herzog zu seinem Vermählungsfeste eine rührende Komödie aufzuführen. Auf ihre Rechnung kommt ein gutes Theil von der Ergötzlichkeit des ganzen Lustspiels. Von diesem Theil ist denn ebenfalls vermuthet worden, daß er ein älterer, volksmäßiger Schwank gewesen, den der britische Dichter nur benutzt, nicht geschaffen habe. Diese Vermuthung fand darin Anlaß, daß im Wesentlichen dasselbe parodische Spiel unter den Werken des schlesischen Dichters Andreas Gryphius als ein eigenes Ganze vorkommt. Es führt hier den Titel: „Absurda comica oder Herr Peter Squenz, Schimpfspiel.“ Im Namen Squenz kehrt der Quince des Shakespeare'schen Lustspiels wieder. Bei Shakespeare ist Quince ein Zimmermann, bei Gryphius ein Schulmeister, bei Beiden aber versammelt er eine Anzahl Handwerker um sich, damit sie die Tragikomödie „Pyramus und Thisbe“ einstudieren und vor ihrem Fürsten aufführen. Die Aufrufung und Vertheilung der Rollen unter diesen ehrsamten Dilettanten, die Bedenklichkeiten und Schwierigkeiten, die sie bei ihrem Vorhaben in Erwägung ziehen, und wie sie sich helfen mit dem Prologe, dem Löwen, der Wand und dem Mondschein — dann die wirkliche Aufführung am Fürstenhofe, die reichlich belacht und bewitzelt wird — diese Hauptzüge hat Gryphius mit Shakespeare gemein. Gryphius vermehrt den komischen Theaterapparat noch durch einen Brunnen, den, wie die Wand und den Mond, ebenfalls ein Mann vorstellt, der, mit einer Gießkanne in der Hand, sich als sprachbegabter Brunnen selbst bevoorwortet. Den Pyramus giebt bei Gryphius des Königs lustiger Rath, Pickelhäring, der lange nicht die ergötzliche Figur ist wie bei Shakespeare der Spieler dieser Rolle, der Weber Zettel (Bottom). Und von der Metamorphose, die dieser erfährt, sowie der wunderbaren

Gunst der Feenkönigin, die ihm zu Theil wird, hat der Schlesier nichts. Außerdem ist sein Schimpfspiel im Ganzen einfacher, in der Ausführung umständlicher, im Tone derber und niedriger, die Uebereinstimmung der Fabel aber mit jenen Scenen bei Shakespeare viel zu groß, um zufällig zu sein. Da nun Shakespeare's „Sommernachtstraum“ bereits im Jahre 1600 gedruckt erschien, kann auf keinen Fall für Gryphius, der zwölf Jahre später erst geboren wurde, die Erfindung in Anspruch genommen werden. Gryphius aber beruft sich seinerseits auf eine andere Quelle. Er sagt im Vorworte, es hätten sich hier und da Gemüther gefunden, welche sich für den Vater des „Peter Squenz“ auszugeben weder Scheu noch Bedenken getragen. Damit er aber nicht länger Fremden seinen Ursprung zu danken habe, so wisse (redet er den Leser an), „daß der um ganz Deutschland wohlverdiente, und in allerhand Sprachen und mathematischen Wissenschaften ausgeübte Mann, Daniel Schwenter, selbigen zum ersten zu Altdorff auf den Schauplatz geführt, von dannen er je länger je weiter gezogen, bis er endlich meinem liebsten Freunde begegnet“ u. s. w. Daniel Schwenter, Professor der Mathematik und morgenländischen Sprachen zu Altdorff, starb erst 1636. Also konnte auch er füglich aus Shakespeare schöpfen. Der Grund, aus welchem Kästner (der Göttinger Hofrath) das Letztere bezweifelte, ist nicht zwingend. Schwenter habe ein französisches Buch, das er einem seiner Werke zu Grunde legte, sich von einem Andern übersetzen lassen; folglich (meint Kästner) sei nicht wahrscheinlich, daß er Englisch verstanden. Dieser Schluß ist nicht eben logisch, zulässiger wäre der, daß unter den allerhand Sprachen, deren Besitz Gryphius dem Schwenter zuschreibt, die englische gewesen sein könne. Wenigstens darf man nicht ohne Weiteres mit dem Göttinger Gelehrten zu der Ansicht fortschreiten: „Vermuthlich sind solche Spiele, wie die Märchen, unter allen Nationen herumgegangen und von Verschiedenen unterschiedlich ausgebildet worden.“ Hiergegen spricht zunächst, daß diese komischen Scenen nicht gerade den Charakter eines ursprünglich volksmäßigen Schwanks haben. Sie sind vielmehr ihrem Wesen nach Parodie des Volksmäßigen, welches darin von einer feinern Bildung belächelt und für diese durch Verkehrung seiner Intention ergötzt wird. Dies, und daß diese Parodie als ihren vorausgesetzten Anlaß ein fürstliches Fest zu ihrer poetischen Einfassung hat, deutet eher den Charakter damaliger Hofspiele an. Diesen Charakter eines Hofspiels hat die Parodie um so mehr im Zusammenhang des ganzen „Sommernachtstraum“. Hier nämlich bilden diese burlesken Scenen, wie Tieck treffend bemerkt, im Contraste gegen die idealen und anmuthigen Figuren, mit welchen sie verbunden sind, das, was man die Antimaske nannte, wenn bei höfischen Festspielen komisch-

reale Masken sich unter allegorische und feierliche mischten.¹⁾ Es zeigen sich also innere Gründe so wenig wie äußere, diesen Theil des „Sommer-nachtstraum“ für ein ursprünglich volksmäßiges Spiel zu halten, welches der englische Dichter aus einer verbreiteten Tradition geschöpft hätte. Sehen wir dann auf die Tragikomödie, die in dieser Antimaske einge-spielt und vorgestellt wird, so ist sie gleichnamig einem Buche „Pyramus und Thisbe“, dessen Erscheinen im Register der Londoner Buchhändler-Gesellschaft unter dem Jahre 1562 vermerkt ist.²⁾ Somit hindert nichts, anzunehmen, Shakespeare habe an einem einheimischen Produkte Anlaß für seine parodische Erfindung gefunden, sowie unbestreitbar einige Verse und Phrasen der letztern den Ton englischer Tragödien aus seiner Jugendzeit nachahmen. Von keiner Seite also führt die Betrachtung dieser burlesken Partie über Momente hinaus, die dem Dichter im eigenen Lebenskreise nahe lagen. Und andererseits macht es keine Schwierig-keit, wenn ein schwächeres Nachbild dieser Schöpfung seines Witzes auf jenen Schwenter zurückgeführt wird. Schwenter, der in dem Menschen-alter nach Shakespeare lebte, konnte diese Stücke aus dessen Gedicht — wenn er auch nicht Englisch verstand — aus der zweiten Hand haben. Denn es ist bekannt, daß gleich zu Anfang des 17. Jahrhunderts von den Niederlanden her durch Deutschland die sogenannten englischen Komödianten wanderten, welche mit großem Beifall „engländische Tra-gödien und Komödien“ gaben, die schon 1620 im deutschen Druck er-schienen. Sind auch diese gedruckten Nachbildungen schlechte, den Shakespeare'schen nicht zu vergleichende Dramen, warum sollten sich nicht auf demselben Wege auch ein paar der lustigsten Auftritte aus Shakespeare damals nach dem Continent haben verbreiten können? Demnach hat es die größere Wahrscheinlichkeit für sich, daß die ganze Partie der Handwerker und ihres lächerlichen Schauspiels ursprünglich dem Genius Shakespeare's angehöre. Allein möchte immerhin künftig ein älteres Vorbild entdeckt werden, wonach die Abfassung bei Schwenter und Gryphius nicht mehr als ein zum Ganzen gemachter Theil, entlehnt aus dem britischen Dichter, erschiene, sondern als gleich einem ältern Ganzen, das Shakespeare nur bereichert und zu einem Theile seiner größern Dichtung gemacht hätte, so würde sein Dichterruhm nichts da-durch einbüßen. Auch so müßten wir gestehen, er hat diesen Schwank zu seinem Eigenthume durch den Reiz der Poesie erhoben, den nur er darüber ausgoß. Denn er wußte unter die zartesten Geburten der Dich-

¹⁾ S. den Excurs am Ende der Abhandlung.

²⁾ Ueber die Verbreitung der Thisbefabel in der englischen Belletristik zu Shakespeare's Zeit s. Elze, Jahrb. III S. 155.

tung, unter Elfen und Feenkönigin, diese burlesken Gestalten dergestalt zu mischen, daß ihre Leibhaftigkeit und Alltagswahrheit jenen luftigen und wunderbaren Wesen nothwendig eine glaubhaftere, vertrauliche Wirklichkeit und Nähe — die Anmuth aber und Zartheit dieser Wunderwesen eben so natürlich jenen läppischen Handwerkern ein Rosenlicht, eine feine Beleuchtung mittheilt, worin ihr gutmüthig ungeschickter Dilettantismus in der Poesie doppelt komisch auffällt und doppelt harmlos glänzt.

Werth und Entstehungszeit.

Diese Einheit aber, diese höchst poetische Einheit des Gedichts ist noch mehr verkannt worden als die Originalität der Erfindung. Am weitesten in solcher Verkennung ist Malone gegangen. Er macht in seiner Chronologie der Shakespeare'schen Stücke zum Lobe des „Sommernachtstraum“ einige, zum Tadel mehr, mitunter recht ungereimte Bemerkungen und schließt mit den Worten: „Daß ein Drama, dessen Hauptpersonen so charakterlos sind und die Fabel so mager und uninteressant, eine der frühesten Compositionen des Dichters gewesen, läßt sich mit Wahrscheinlichkeit muthmaßen, ohne daß die Schönheiten, die es zieren, einen Widerspruch bilden, da Shakespeare's Genius auch in seiner Minderjährigkeit die gröbsten Stoffe mit den wärmsten Farben heben konnte.“ Darum setze er die Abfassung dieses Stücks schon ins Jahr 1595. Drake, der zur Berichtigung der schiefen Kritik von Malone Manches beigebracht hat, will doch auch noch eine „unfruchtbare Fabel, Charaktermangel und die Ausgeburth einer feurigen Jugendkraft und Unerfahrenheit“ in diesem Gedichte sehen. Er setzt seine Entstehung zwei Jahre früher als Malone. Andere sind noch ein Jahr weiter, bis 1592, zurückgegangen. So käme das Werk ins achtundzwanzigste oder neunundzwanzigste Jahr des Dichters, das dritte oder vierte seiner Bühnenthätigkeit. Selbst in dieser Epoche paßt auf Shakespeare nicht füglich mehr der Ausdruck eines minorennen oder angehenden Dichters, noch weniger in jener von Malone angesetzten, wo er im einunddreißigsten Lebensjahr und sechsten seines dramatischen Berufs stand. Denn ohne Zweifel hat Shakespeare schon vor seinem sechsundzwanzigsten Jahre, vor 1590, der Schauspieldichtung sich mit dann fortdauerndem Eifer gewidmet, da eine 1598 erschienene Poetik bereits zwölf Stücke von ihm aufzählt, sechs Komödien und sechs Tragödien. Waren zwölf Dramen Shakespeare's schon vorhanden nur im dritten Jahre nach dem, worin Malone den „Sommernachtstraum“ setzt, so konnte Shakespeare zu dieser Frist kein Anfänger mehr heißen.

In Wahrheit wissen wir über die Zeit, wann er dies Lustspiel verfaßte, nur so viel, daß sie vor 1598, des Dichters vierunddreißigstem Jahre, liegt. Denn die ebenerwähnte, 1598 herausgekommene Poetik von Meres nennt den „Sommernachtstraum“ schon unter jenen sechs Komödien von Shakespeare, die sie aufzählt, und zwar an der vorletzten Stelle, unmittelbar vor dem „Kaufmann von Venedig“, der in dieser Aufzählung zuletzt genannt ist. So gewiß der „Kaufmann von Venedig“ den Dichter in der Blüthe seiner Phantasie und Reife seines Witzes bekundet, so gewiß der „Sommernachtstraum“. Von dieser Seite hätte es daher keine Schwierigkeit, ihn mit Tieck erst im Jahre 1598 selbst gedichtet zu denken. Wenn aber Tieck weiter vermuthet, das Vermählungsfest des Grafen Southampton, Shakespeare's edeln Beschützers, habe die erste Skizze dieses Dramas hervorgerufen, so müßte diese Vermählung früher stattgefunden haben als, wie bezeugt, im Winter dieses Jahres. Denn schwerlich hätte dann auf ein solches Privatfestspiel vom Ende des Jahres Meres in einem in diesem Jahre erschienenen Buche sich schon berufen können als auf eins der Zeugnisse von Shakespeare's komischem Talente. Auch würde für ein solches Winterfestspiel der Titel, den doch Meres schon hat, nicht passen.¹⁾

Anlaß und Grundlage im weitern Sinne.

Midsummernightsdream, der Traum der Johannisnacht, das ist der Nacht der Sommersonnenwende, muß (wie auch Tieck selbst annimmt) die Aufführungszeit des Stücks bezeichnen; denn auf die eingebildete Zeit, in der die gedichtete Handlung spielt, kann es nicht gehen. Diese letztere ist der Mai; im zweiten Auftritt des vierten Akts wird ausdrücklich gesagt, daß die Maienfeier begangen werde. Aber diese Maisscenen, will der Titel sagen, sind nur geträumt in einer Johannisnacht. Die Zuschauer sollen, wird ihnen am Schluß gesagt, denken, sie hätten das Alles im Schlafe gesehen, und zwar, dem Titel zufolge, im Schlafe einer Johannisnacht, weil gerade diese Nacht, gemäß altem Volksglauben, freudereich und wunderreich, voll Zauber und Phantasmen, daher zur Aufführung dieses Zauberstücks gewählt war. So ist die Bedeutsam-

¹⁾ Trotz der Thatsache, daß der „Sommernachtstraum“ schon vor der heimlichen Vermählung Southampton's mit Mistreß Vernon durch öffentliche Aufführung bekannt war, ist Tieck's Auffassung desselben als Festspiel zur Feier dieser Hochzeit von andern Shakespeare-Interpreten wieder aufgenommen worden, mit dem meisten Fleiß von Gerald Massey, dessen Combinationen gleichzeitiger brieflicher Angaben über das Liebesverhältniß des Grafen und der Vernon mit dieser Hypothese Elze (Jahrb. III S. 156 flg.) anführt und widerlegt.

keit dieses Titels ganz ähnlich der von „*Twelfthnight*“, dem heiligen Dreikönigsabend, welcher Titel ebenfalls ein heimathliches Volksfest nennt, an welchem Shakespeare dies köstliche Lustspiel aufführte, das vom neckenden Muthwillen und der süßen Schwärmerei der Festnacht, die es feiert, beseelt ist.

Der Titel „Johannisnachtstraum“ könnte sich übrigens mit der von Tieck vermutheten ursprünglichen Bestimmung des Gedichts zu einer Vermählungsfeier ganz wohl vereinigen. Es hindert ja nichts, daß eine solche — nur nicht gerade die des Grafen Southampton — zu Johannis begangen worden. Wie dem sei, und wenn auch der Dichter erst nach Uebearbeitung eines Festspiels es zur öffentlichen Aufführung am Johannisabend bestimmt und danach betitelt hatte, so giebt diese letztere Bestimmung, wie sie der Titel ausspricht, immerhin einen entscheidenden Wink, in welchem Sinne er das Ganze wollte aufgefaßt wissen. Die Natur und Einheit der Stimmung, die Atmosphäre gleichsam, in der das ganze Spiel zu suchen sei, ist damit bezeichnet. Es ist die Sphäre jener Einbildungen, die an den Grenzen der Wirklichkeit, im Glauben der Menschen, ihren Wünschen und Launen, in Dichtung, Schwärmerei und Leidenschaft ihre eigene Wirklichkeit haben, und diese bisweilen, zumal in einer Zeit allgemein festlicher Aufregung, einer *Midsummernight*, an die Stelle der äußern Wirklichkeit zu setzen vermögen.

Unbegreiflich ist, wie Drake, indem er als die allgemeine Form des Gedichts diese phantastische, traumartige richtig erkannt hat, es doch noch unergiebig in der Fabel (*barren in fable*), characterschwach (*defective in strength of character*) nennen, und eine gewisse Unerfahrenheit des Dichters darin finden konnte. Als ob nicht vielmehr der reifste Dichter bei einer solchen Tendenz Eigenschaften, die mit ihr unverträglich sind, gerade aus Erfahrung von seiner Darstellung ausschließen müßte! Gewichtige, absichtsvolle Charaktere, wie das Trauerspiel sie braucht, stehen in keiner Feenwelt, sehen und fühlen keine Elfen: wie denn auch Theseus bei Shakespeare sagt, er glaube nicht daran. Nichts ist daher lächerlicher als Malone's Vorwurf, daß in diesem Stücke Theseus, der doch des Herkules Gefährte gewesen, in kein seines Ranges und Ruhms würdiges Abenteuer verwickelt, Hippolyta, die Amazonenkönigin, nicht über die Zeichnung anderer Weiber erhoben, Theseus' Antheil an der Fabel kein entscheidender sei. Ist denn das Lustspiel schuldig, die Kraft ernster Charaktere zu entfalten? und könnten denn die Verwicklungen der Handlung noch launige, neckende, zauberisch-anmuthige und lustige sein, wenn sie ein ernsthafter Fürst und Held als seine Angelegenheit betriebe und lenkte? Das einzige Mittel, dem Theseus

seine Würde zu lassen, war, wie Shakespeare that, ihn nicht thätig in die Fabel zu mischen und nur belächelnd, begütigend, im Ganzen frei und heiter genießend Antheil nehmen zu lassen. Das einzige Mittel, Hippolyta im Angesichte der lustigen Parodie in ihrem Charakter zu erhalten, war, daß sie, unergriffen davon mit leichtem, aber durch Theseus' Güte gemäßigtem Stolze sie ablehnt. Das einfältige Spiel der dienstwilligen Handwerker möchte sie lieber abweisen; aber Theseus nimmt es mit ebenso geistreichen wie milden Worten in Schutz, und endlich, nach gelinder Erneuerung ihres Widerstrebens, findet sie selbst sich in den Spaß und scherzt mit unter den Andern.

Also hat Shakespeare diese Charaktere gerade so behauptet, wie es ihre Natur und die Absicht seiner ganzen Erfindung erforderte. Gleich verkehrt ist der Tadel von Malone: „Wir lachen mit Zettel und seinen Gesellen, aber wird irgend eine Leidenschaft erregt durch die weichlichen und kindischen Schmerzen von Hermia und Demetrius, Helena und Lysander, die nur Schattenbilder von einander sind?“ Das sind sie nicht. Hermia, die der Fabel nach die größere Aengstigung und Kränkung durchzumachen hat, ist darum zweckgemäß entschlossener, tapferer und sanguinischer gezeichnet; Helena, die umgekehrt nach vorhergegangener Kränkung einen unerwarteten Ueberfluß von Huldigung erfährt, an den sie — im Interesse des Lustspiels — nicht glauben darf, ist ebenso angemessen weicher und von sich selbst geringer denkend vorgestellt. Die zwei Männer sind Liebhaber, deren Neigungen durch Zauber geändert, dann durch Gegenzauber wieder umgestellt werden in einer Weise, die glücklicher ist als ihre Stellung vor dem Zauber war. Wie kommt nun Malone hier wieder zu der dem Lustspiel fremden Forderung, daß wir von den Leidenschaften und Schmerzen dieser Personen angesteckt werden sollen? Ergötzen sollen sie uns, und das können sie, nachdem wir sie unter einem Zauber begriffen sehen, mit dessen freundlich spielender Natur der Dichter uns schon bekannt gemacht hat. Wir sehen schon voraus, während Jene vom Widerspruch der Lagen und von den muthwillig verwandelten Absichten noch auf das lebhafteste durch einander bewegt sind, daß der Zauber diese Disharmonie ebenso leicht zur glücklichsten Harmonie lösen werde. Darum sind uns ihre Leiden und Entwürstungen, so warm sie dieselben vortragen, zugleich nur Schein und Traum. Dies eben ist komisch. Würden wir, wie Malone will, zur Mitleidenschaft fortgerissen, so wäre dies wahrlich kein Ergötzen und das Lustspiel stürte sich selbst. So ist auch dieser Tadel Malone's ein Lob des Dichters.

Wenn endlich Malone sagt: die Elfenpartie des Dramas sei nicht des Dichters eigene Erfindung, so ist er den Beweis schuldig geblieben,

daß Shakespeare sie in dieser Anwendung und Form vorgefunden habe. Pluton und Proserpina in Chaucer's „*Merchants-Tale*“, die man die Eltern von Shakespeare's Oberon und Titania genannt hat, gehören einem ganz andern Vorstellungskreise an; und die Fairies in Spenser's „*Feenkönigin*“, worin Ben Jonson einen Vorgang für Shakespeare's Gestalten sehen wollte, sind als Geschöpfe des Prometheus von menschlicher Form und Sinnesart und sterblichem Dasein sehr verschieden von den ätherischen, poetisch-gaukelnden Elfen des „*Sommernachtstraum*“. Nicht aus der Poesie der Gelehrten, — aus Volksmärchen und dem Glauben und Sagen der Landleute hat Shakespeare die Elemente seiner Elfenvorstellung geschöpft, sie witzig belebt und zart verschönert. Dabei liegt die Krone der Erfindung darin, daß er diesen luftigen Wesen durch Verbindung mit den natürlichsten Trieben und Launen der menschlichen Einbildung, mit Wünschen der Liebe, Täuschungen der Leidenschaft, Reizen der Natur und Poesie eine Wahrheit, und durch witzige Contraste mit der breiten Wirklichkeit ehrlicher Handwerker eine sinnige und ironische Anmuth gegeben hat, wie kein Dichter vor ihm und kaum einer nach ihm. Hätte er aber auf der andern Seite die Zauberwesen und Mittel, durch die er die launigen Gegensätze seiner Handlung vereinigt, völlig neu erfunden, sodaß sie, als ganz ungewohnte Wesen und Kräfte vor die Zuschauer getreten wären, so hätte ihnen der Schein von Wahrheit gefehlt, dessen auch poetische Figuren für den Augenblick ihrer Wirkung bedürfen. Er mußte daher einen schon vorhandenen Aberglauben, schon geläufige Einbildungen wenigstens zur Grundlage seiner Vorstellungen nehmen, damit nicht zu früh seine Mittel sich in Nebel auflösen. Und so ist auch dieser letzte Einwurf Malone's ein unwillkürliches Geständniß vom verständig dichten- den Geiste und der schöpferischen Einsicht des Meisters.

In diesem Sinne ist denn schon der Titel des Lustspiels eine Berufung darauf, daß die Einbildungen, die der Dichter gebrauchen wird, bereits in der Welt vorhanden seien und ihre Zeiten haben, wo sie sich an Jung und Alt, in Hoffnung und Aengsten, Scherzen und Visionen geltend machen. Er ist nicht bloß in dem Sinne zu fassen, auf den, nach Steeven's Bemerkung, ein ähnlicher Ausdruck in Shakespeare's „*Was ihr wollt*“ hinweist, wo Olivia von Malvolio's Verwirrung sagt, es sei eine wahre Johannismarrheit, a *Midsummermadness*: weil in dieser Sommerzeit wohl auch das menschliche Gehirn (glaubte man) von der Sonne leide und zudem mancher Verstand durch die abergläubischen Bräuche, die an diese Epoche sich knüpften, verrückt wurde. Diese Ironie, daß das ganze Spiel nur ein poetischer Wahnsinn sei, ist zwar in der Ueberschrift wie im Charakter der Komödie mitenthalten, zugleich aber spricht sich in beiden die Erinnerung an alle die fröhlichen und phantastischen

Stimmungen und Kräfte aus, die man zu dieser Frist theils wirklich bewegt sah, theils bewegt glaubte.

In Shakespeare's Zeitalter war noch in England wie in ganz Europa die Johannisnacht ein großes buntes Fest. Alle Häuser wurden mit grünen Zweigen und Blumengewinden geschmückt, wozwischen tausend Lampen brannten, sodaß man bei dem Fernblick auf die Ortschaften im Kreise wohl glauben konnte Elfenlichterchen tanzen zu sehen. Auf der Straße standen Freitische, an welchen Fremde willkommen geheißen wurden, entzweite Nachbarn sich versöhnten, Familienbündnisse geschlossen wurden, sodaß man hier, was Shakespeare's Lustspiel vorstellt, Stände sich mischen, Zwist sich versöhnen, Liebe sich finden sah. Auf den Plätzen brannten Freudenfeuer, *bonfires*, durch welche die Bursche sprangen und darumher Mädchen und Jünglinge tanzten, geschmückt mit Blumenkränzen, die sie am Morgen alle ins Feuer warfen, unter dem Gebete, so möge alles Uebel, das sie bedrohen könnte, von der guten Flamme verzehrt werden. Es war also eine blumenreiche, glanzvolle, tanzfröhliche Nacht: gleichwie bei Shakespeare die Elfen schimmernd unter Blüten und Zweigen schwärmen und ihre Tanzkreise im Mondlicht schlingen; eine Nacht voll der gutmüthigen Schalkheit und neckenden Munterkeit, die bei ihm in diesen Wesen persönlich und in Oberon's Laune, in Puck's muthwilligen Streichen lebendig wird. Noch mehr, man glaubte wirklich, daß in der Johannisnacht Geister dieser Art besonders aufgeregt und thätig seien, und traute ihnen ähnliche Possenspiele zu, wie sie der Dichter seinen Puck von sich rühmen läßt.

Wie sich also in der Vorstellung dieser Wesen Shakespeare an einen poetischen Volksaberglauben anlehnt, so auch in der Wahl der Zaubermittel, die er anwendet. Es ging im Volke die Sage von einer Pflanze, *fernseed*, die wunderbare Gaben mittheile, den Besitzer unsichtbar machen könne, ihm Glück bringe, auch Reize verleihe, womit er Andere an sich ziehen, auch bezaubern könne. Von dieser Pflanze glaubten Viele, daß sie nur in der Johannisnacht aufblühe und nur im Moment ihres Hervorspriessens gewonnen werden könne. Es seien darum die geschicktesten Zauberer bemüht, in Wald und Feld diesen günstigen Augenblick zu erhaschen, setzten sich aber dadurch dem Streite miteinander und den noch gefährlichen Hindernissen aus, welche Geister ihnen in den Weg legen. Denn diese Blume stehe unter besonderer Obhut der Feenkönigin; und Elfen, die ebenfalls nach ihr trachten, schlagen dem Sucher den Hut vom Kopfe, treffen ihn hart und wissen ihn wohl auch so zu täuschen, daß, wenn er die Blume gefaßt und wohlverpackt nach Hause getragen habe, beim Oeffnen der Büchse doch nichts darin zu finden sei. So wendet denn auch Shakespeare in seinem Lustspiel zwei Zauberblumen an, eine, die

er „Lieb' im Müßiggang“ und „Amor's Blume“ nennt — wer von ihr beträufelt ist, muß das Erste, was ihm vor die Augen kommt, lieben —, die andere „Diana's Blume“ genannt, welche diesen Zauber wieder löst. Diese seine, dem Johannisaberglauben wenigstens analoge, Erfindung, wird aber doppelt heiter, weil sie auf die Zauberwesen selbst zurückwirkt. Hier ist es die Elfenkönigin selbst, die bezaubert und während ihrer Verblendung willig wird, ihrem Gemahl den Gegenstand, um den sie sich gestritten, auszuliefern. Es fesselt sie dieser Zauber auf kurze Zeit an den lächerlichsten der täppischen Handwerker, den Weber Zettel, der noch dazu durch Puck's Uebermuth mit einem Eselshaupte begabt ist. So kommen hier die Extreme dieser launigen Welt, der komisch-prosaische Dilettant und die höchst poetische Königin, in Berührung; und gerade so unbedeutend wie Zettel mußte Titania's aufgedrungener Liebling sein, wenn ihre Bezauberung harmlos und gänzlich unbeengend für uns, und dann auch wieder die Auflösung derselben ohne schmerzliches Mitgefühl für den schnell verlassenen Sterblichen bleiben sollte. Shakespeare läßt also nicht bloß die Geister Neckerei üben an dem Abend, wo ihnen der Volksglaube dies Vorrecht einräumt, er läßt sie auch selbst geneckt werden. Auch dem Oberon widerfährt dies. Denn indem er anfangs die Absicht hat, Titania zu strafen, weckt bald der durch seinen Diener gesteigerte Spuk sein Mitleid mit ihr, seine Liebe, und die Strafe wird Versöhnung. Dann wird Oberon ebenfalls in dem zweiten Gebrauche, den er von der Wunderblume macht, geneckt. Er will damit der unerwiderten Liebe Helena's zu Hülfe kommen, indem für sie der untreue Demetrius bezaubert werden soll. Puck soll es verrichten, die Beschreibung aber, die ihm Oberon gab, paßt auch auf Lysander, den treuen Liebhaber seiner Hermia; und indem nun Puck diesen die Macht der Liebe erfahren läßt, muß Lysander die Helena lieben und seiner Hermia untreu werden. Statt also Treue zu wirken, wird aus einfacher Untreue eine doppelte gemacht. Hier wird denn zugleich mit Oberon der täuschungsreiche Puck getäuscht, und es ist ein Glück, daß diesen Elfen ein neues Wunder zu Gebote steht, um das Unrecht des ersten, das keine kleine Verwirrung anstellt, wieder gut zu machen. Also sind nicht bloß die possierlichen Handwerker ungeschickt, die sich so harmlos in die Poesie und unter die Elfen verirren, auch diese allerbehendesten und gewandtesten Geister machen es hier einmal, betrogen vom Zufall, ungeschickt, und jeder Wille findet eine höhere Schalkheit, die ihn verwandelt und hin- und herführt, die sich aber auf allen Seiten in Scherz und Versöhnung auflöst.

Die wechselnden Anziehungen der Liebe, welche Shakespeare zu diesem Netz von Täuschungen verflucht, stehen ebenfalls in innerer Ver-

wandtschaft zu den abergläubischen Sitten der Johannisnacht. Man könne in derselben — behaupteten Shakespeare's Landsleute — den künftigen Gegenstand seiner Liebe schauen, wenn man im Freien unter traditionellen Sprüchen Hanfsamen säe, oder wenn man im Walde — wohin zu diesem Ende die Mädchen scharenweise sich begaben —, gewisse Kräuter eigenhändig grabe. Lege man diese dann unter das Kopfkissen, so sehe man den Zukünftigen im Traume. Auch herangezogen werde der Liebhaber, wenn man mit vorgeschriebenem Spruch einen Tisch decke, den Becher aufstelle und die Hausthür offen lasse. Er müsse dann kommen, schweigend der Geliebten den Becher zutrinken und mit einer Verbeugung sich zurückziehen, für immer gewonnen. Dies Motiv von der Vorherbestimmung der Liebe und ihrem Zusammenhang mit Zauberei spielt durch das ganze Traumspiel des Dichters. Theseus hat die Hippolyta zur Feindin gehabt, sie gegen Theseus gefochten, und doch müssen sie nun sich lieben. „Hippolyta — sagt gleich im Eingange des Stücks der Herzog zu ihr —, ich habe mit dem Schwert um dich geworben, durch gethanes Leid dein Herz gewonnen; doch ich stimme nun aus anderm Ton mit Festgepräng, Triumph, Bankett und Spielen die Vermählung an!“ Die Athenerin Hermia soll nach ihres Vaters Willen mit Demetrius verbunden werden; doch sie wählt, obwohl von harter Strafe bedroht, den Lysander und entflieht mit ihm. Der ihr bestimmte Demetrius war zuvor der treu ergebenen Helena Liebhaber, nun verläßt er sie aus Leidenschaft für Hermia, die ihn verabscheut. Die verlassene Helena verräth ihm gleichwohl Hermia's Flucht mit Lysander und folgt ihm, als er dem flüchtigen Paare nachsetzt, aus Liebe nach, so kalt er sie auch zurückweist. Nun wirkt die Zauberblume ein. Sie macht durch Puck's Mißverständniß, daß Lysander seiner Hermia entweichen und der Helena zueilen muß, die seine rasche Leidenschaft nur für Spott halten kann. Die Bezauberung, die dem Demetrius zugebracht war, damit er zur Helena sich zurückwende, wird nun zwar, als Oberon die Verwechslung entdeckt, auch auf Demetrius ausgedehnt. Aber nun hat Helena, wie vorher Hermia, zwei Liebhaber, die sich um sie streiten, und Hermia, um die sie vor kurzem sich stritten, ist nun so verlassen wie Helena war. Helena glaubt jedoch, auch Demetrius höhe sie nur mit seiner Liebe wie Lysander, und hält Hermia's Eifersucht für gleiche Neckerei, sodaß sie sich alle untereinander verkennen und verketzern, bis Lysander durch Gegenzauber seiner Hermia zurückgegeben wird und Demetrius von dem für ihn fortwährenden Zauber an die treue Helena gefesselt ist. Jedes der Mädchen gewinnt so den Erwählten ihres Herzens wieder, und die Liebenden glauben, als der Morgen sie im Walde findet, Theseus mit seinem Jagdgefolge sie weckt, alle jene Verwirrung nur geträumt

zu haben. Theseus bestimmt Hermia's Vater zur Einwilligung und verbindet die Vermählungsfeier dieser beiden Paare mit der seinigen.

So ist Liebe und Zauber ähnlich wie im Aberglauben der Johannisnacht ein Hauptmotiv dieses Lustspiels. Auch in dem Elfenreiche, von wo der Zauber auf jene Athener ausging, spielt gleichzeitig Liebe und Täuschung zwischen Eifersucht und Versöhnung. Titania hatte einen schönen Knaben, den Sohn einer Freundin, in ihre Obhut genommen, Oberon ihn zum Pagen verlangt, damit er eine Zier seines Jagdgeleites im Walde sei, Titania ihn verweigert. So waren die Elfentänze bald durch Streit gestört, bald geschieden durch Trennung und Vermeidung des Königs und der Königin; und die ganze Natur litt darunter, da die Spaltung ihrer Geister Unwetter und Jahreszeitenverwirrung erzeugte. Für seinen Zweck, damit Titania über einer angezauberten Liebe den Edelknaben vergesse und an ihn überlasse, ließ Oberon jene Wunderblume holen, deren Macht dann auch die beiden Athener erfuhren. Durch die gleichzeitig gewirkte Verblendung Titania's ward auch die dritte Wesenreihe des Lustspiels, die der unscheinbaren Handwerker, in Rapport mit dem Liebeszauber gebracht. Der alberne, ja monströs verwandelte Zettel mußte gleichzeitig mit den improvisirten Flammen jener Athener und ganz in ihrer Nähe ein Gegenstand der zartesten Elfenliebe werden. Aber diese Ueberbietung seiner eigenen Erwartung rührte wider Willen den Elfenkönig, er vergaß des Edelknaben, sobald er ihn gewonnen, eilte, seine Titania zu lösen durch denselben Gegenzauber, der die Sterblichen beglückte, und feiert nun seine Versöhnung mit ihr durch den wohlthätigen Segen, den sie zum dreifachen Vermählungsfeste nach Athen als unsichtbare Gäste mitbringen.

Diesseit also wie jenseit des Elfenreichs ist in diesem Lustspiel Neckerei der Liebe, Täuschung und Wiederfinden. Selbst die Komödie, die in dieser Komödie aufgeführt wird, das Festspiel der Handwerker am Vermählungsabend, hat die Liebe und ihre Schwärmerei sowie die Täuschungen des Waldes zum Thema. Hier freilich in „Pyramus und Thisbe“ ist alles dies jammervoll und endet blutig, aber es sorgen auch die guten Handwerker selbst dafür, daß wir keinen Augenblick vergessen, all der Jammer und das blutige Ende sei nur Täuschung und Spiel. Eine Scheidewand trennt die Liebenden ihrer Komödie; aber es ist keine Wand, sondern Toms Schnauz, der Kesselflicker, der es selbst versichert, der nur ein wenig mit Kalk angestrichen ist, übrigens durch die Finger sehen läßt. Ein Löwe erschreckt die Thisbe, aber er prägt zum voraus den Damen ein, daß er kein Löwe, sondern nur Hans Schnok, der Schreiner, sei und bei Leibe nichts Böses wolle. Pyramus und Thisbe erstechen sich, aber sie sind unmittelbar darauf bereit, einen Bergamasker-

tanz aufzuführen. Also auch im Lustspiele des Lustspiels zerrinnt scheinbares Liebesleid in heitere Geselligkeit. Auch in dieser niedern Region der unverstellten Masken spielt Zauber und Gegenzauber. Es ist die Illusion der Poesie, womit diese gutherzigen Leute die Gesellschaft ein wenig bezaubern wollen, aber gleich bei der ersten Absicht werden sie selbst bezaubert von ihrer eigenen Poesie, deren Illusion für sie so stark ist, daß ihnen ein redender Mann als eine auf das Beste vorgestellte Wand erscheint und ihr fingirter Löwe ihnen so furchtbar däucht, daß sie ihn vor seinem Auftritte schon demaskiren. Somit lösen sie selbst wie Oberon ihren Zauber, und in der That ebenso leicht und zu ebenso heiterm Ende.

In diesem ganzen Charakter der Dichtung und in ihrem Ausgehen von der Ankündigung eines städtischen Festes, Weiterspielen in den Zaubereien des Waldes und Zurückkehren zur Stadt und deren gesteigerter Freudenfeier, die auch die Wunderwesen aus dem Walde heranzieht — in diesem Allen reflectirt sich die Stimmung der Johannisnacht, wo überall zu jener Zeit die Stadt voll Festfreude, der Wald voll Zauber, und schwärmende Liebe bemüht war, den Zauber aus dem Walde in die Stadt hereinzuziehen.

Engerer Anlaß.

Eben dieser Charakter aber des „Sommernachtstraum“ legt allerdings Tieck's Vermuthung nahe, daß ein Vermählungsfest, wie ein solches im Lustspiele selbst den poetischen Rahmen und Schluß des Ganzen macht, auch für dasselbe die Veranlassung und erste Bestimmung gebildet habe. Es mußte in solchem Falle die anmuthigste Wirkung hervorbringen, wenn die Liebe, das ernsthafte Motiv des wirklichen Festes, im Festgedichte als das Spiel rein wunderbarer Kräfte und gesetzloser, aber glücklich gelaunter Fügungen neckend, scherzhaft anspielend und in gutmüthiger Parodie vorüberschwebte. Will man noch dazu voraussetzen, daß die Verbindung, deren Feier das Spiel erheitern sollte, irgend einen unerwarteten, frühern Neigungen widersprechenden Charakter gehabt habe, so mußte die Vorstellung doppelt witzig und treffend erscheinen. Und da nicht selten Vermählungen, zumal der Großen, mit Aussöhnungen Verwandter oder Höhergestellter im Zusammenhange stehen, könnte sogar der Zusammenhang von Oberon's und Titania's Versöhnung mit dem Glück der athenischen Paare und der Weihe ihres Bundes eine solche Anspielung von harmloser Schalkhaftigkeit in sich schließen. Der reizende Contrast, den die ungeschickte, aber wohlgemeinte und ergötzliche Ergebenheitsbezeugung der Handwerker mit der poetischen Huldigung und

Glückverheißung der lieblichen Elfen bildet, entspräche ganz dem Gemische von dienstwilliger Freudenbezeugung, neckender Lustigkeit und gemüthlicher Glückwünschung, wie es an solchen Festabenden sich zusammenfindet. Vor Allem, wenn am Schlusse die Elfen ihren Segen zur Hochzeit bringen, das ganze Haus besprechen und schmücken, Treue der Verbundenen verheißen, alles Unheil von ihnen und ihren künftigen Sprößlingen entfernen und mit den Worten endigen: „Friede sei in diesem Schloß, und sein Herr ein Glücksgenöß!“ so leuchtet hier am unmittelbarsten ein, wie passend dies für den von Tieck vorausgesetzten Zweck sein mußte.

Schließen wir demnach auf die ursprüngliche Berechnung des Gedichts für die Hochzeitfeier eines Vornehmen, so vereinigt sich damit sehr gut eine einzelne Stelle des Lustspiels, die vermuthen läßt, daß Shakespeare, als er es dichtete, gewiß war, unter seinen Zuschauern die Königin Elisabeth zu haben. Die Stelle enthält eine für den Sinn dieser Königin ganz ausgesuchte, große, aber unübertrefflich poetische Schmeichelei. Ich meine die Art, wie Shakespeare die Entstehung jener Liebeszauberblume von Oberon erzählen läßt, wobei der im Westen thronenden Vestalin so auszeichnend gedacht wird.

Welche reizende Fabel! Erst drückt ihr poetisches Bild im Sirenenliede und in dem scharfen Zielen des ganz bewaffneten Amor jene Macht der Lockung zur Liebe, die durch die ganze Natur hingeht, auf das lebhafteste aus, dann giebt sie der Ruhe und Freiheit der von einem solchen Pfeil unerreichten Vestalin eine desto erhabenere Schönheit; und indem von dem so verlöschenden Pfeil eine kleine Blume die Kraft unwiderstehlichen Liebeszaubers erhält, wird auf das feinste angedeutet, daß diese Vestalin eine Liebe zu erregen fähig war, die, verschmäht von ihr, noch reich und mächtig genug ist, um jedes andere Wesen zu beherrschen und nun, da sie den ursprünglich bestimmten Gegenstand verloren hat, für jeden zufälligen zu entflammen. Wie geistreich wird hierin die Voraussetzung des Wundermittels, welches das ganze Lustspiel bedingt, motivirt und blendend entwickelt, und wie erhält die phantastisch kühne Voraussetzung durch diese gewandte Anknüpfung an eine lebende, gegenwärtige Königin, die Herrin des Landes, eine Bestimmtheit und Scheinbarkeit, die sonst solchen rein imaginären Hilfsmitteln der Handlung zu geben so selten gelingt.

War dem Gedicht diese Stelle ursprünglich¹⁾ und ist sie nicht etwa durch spätere Uebersetzung erst hineingetragen, so wird bei Annahme

¹⁾ Das war sie ohne Frage. Sie ist ein wesentlicher Bestandtheil der Handlung: durch sie wird die Eigenthümlichkeit und Kraft des Zaubermittels begründet.

seiner anfänglichen Bestimmung für ein Vermählungsfest um so unwahrscheinlicher, daß das letzere gerade jenes des Grafen Southampton gewesen. Denn bei Southampton's Hochzeit war Elisabeth nicht zugegen, das Bündniß ward im Gegentheil ohne ihr Vorwissen und Zustimmung geschlossen, ja von ihr gleich einer heimlichen Verbindung dadurch bestraft, daß sie die Neuvermählten in gefängliche Haft bringen ließ — eine Haft, die übrigens im höchsten Falle keine vier Monate währte. Da zudem Southampton's Vermählung erst im November 1598 stattgefunden haben kann, und das noch im selben Jahre erschienene Werk von Meres bereits den „Sommernachtstraum“ erwähnt, muß es wohl ein anderer Großer gewesen sein, dessen Vermählungsfeier dies Gedicht hervorrief.

Innere Einheit.

Nun darf aber nach alledem auch nicht verkannt werden, daß weder diese besondere festliche Bestimmung noch die allgemeinere für den Johannisabend es sei, wodurch die Dichtung etwa erst ihre Erklärung und Einheit gewänne. Diese Umgebung und Beziehung macht zwar die Entstehung begreiflicher, sie ist seine richtige Auffassung zu erleichtern geeignet und konnte den Reiz der einstigen Aufführung erhöhen; aber die Dichtung ist auch ohne solche Beziehung nach außen in sich haltbar, ohne solche Grundlage schon gegebener Stimmungselemente ein ganzes und einiges Lustspiel und ohne jene momentane Anwendung vollkommen ergötzlich.

Wenn die Kunst des Scherzes darin besteht, uns geistreich zu beschäftigen, ohne den Ernst in den angeregten Gedanken und Gefühlen aufkommen zu lassen, so ist dies Drama voll des reinsten Scherzes. Wir sehen darin Gefahren, Leidenschaften, Zerwürfnisse, die uns rühren und ängstigen könnten, wenn sie nicht alle schon zum voraus ihr Gegentheil in sich enthielten und im Fortschritt auf dem anmuthigsten Grunde so leicht und witzig sich entwickelten. Da droht zwei treuen Liebenden Gefängniß und Tod, aber sie haben Muße genug, nach einem sichern Asyl zu fliehen. Die Entführung wird nicht von ihren Richtern, wohl aber von der gutmüthigen Freundin, der sie dieselbe anvertraut, verrathen, und der Freund, dem diese aus Liebe sie verrieth, dankt ihr es nicht. Während er aber den Entführer verfolgt, fällt dieser von selbst (wie die Richter wollten) von seiner Geliebten ab und liebt mit einmal jene verrätherische Freundin. Allein diese kann seine plötzliche Leidenschaft so wenig begreifen, daß sie ihr Spott scheint, und jene Verlassene die Entweichung ihres bisher so zärtlichen Entführers so wenig, daß sie den daran unschuldigen Verfolger fast für seinen Mörder hält. Und

während sie so den Letztern sogar des Verbrechens aus Liebe zu ihr fähig glaubt, fällt nun auch er unmittelbar nach dem Eingeständniß dieser Liebe ebenso plötzlich in Leidenschaft für das andere bisher von ihm verschmähte Mädchen und findet hier zu seiner Verwunderung das doppelte Hinderniß, daß sein glücklicher Nebenbuhler bei der Vorigen nun auch bei ihr sein Nebenbuhler ist und sie selbst seine gewünschte Liebe nicht minder als die nicht gewünschte des Andern für bloße Verhöhnung hält, sodaß sie jetzt ihm, wie zuvor er ihr, sich entzieht. Denn sie klagt natürlich die Freundin, die vor kurzem noch von beiden Männern geliebt war, des Muthwillens an, diesen Spott ihnen eingegeben zu haben, und gleich natürlich klagt diese, indem sie hinzukommt und den Abfall ihres Getreuen zur Andern sehen muß, sie der Verleumdung und Verführung an. So ist hier Alles Verkennung und Unbegreiflichkeit. Der Unschuldige wird für schuldig, der Schuldige für unschuldig, die wirkliche Leidenschaft für Verstellung, Verlassenheit für Einverständniß, bescheidener Zweifel für Verführung, Jedes vom Andern für falsch gehalten, während gleichwohl Alle nur ganz aufrichtig reden. Diese Mißverständnisse sind vollkommen natürlich; nur der Gesinnungswechsel der Liebhaber ist wunderbar, uns aber als die Gewalt eines Zaubers erklärt. Wir sehen von Allen ein, daß sie nur so sprechen und handeln können, daß der treue Liebhaber untreu geworden ist ohne seine Schuld, der Untreue getreu ohne sein Verdienst, das hingebende Mädchen spröde trotz wahrer Liebe, das Arglose argwöhnisch trotz alles bisherigen Vertrauens. Kein Wunder, daß ihr die Eifersucht gegen ihre schuldlose Rivalin in die Nägel kommt, kein Wunder, daß die Letztere ungeachtet des doppelten Schutzes beider Liebhaber sich nicht wenig fürchtet, da sie diesen Schutz nur für boshaften Scherz hält, kein Wunder, daß die Liebhaber, deren jeder, nachdem er dem andern Platz gemacht hat, ihn doch wieder als Nebenbuhler trifft, nur noch mit dem Degen einander loszuwerden hoffen. Wir haben hier eine ganz motivirte, höchst lebhaft Collision vor uns, die alle spielenden Personen plötzlich in die entgegengesetzten Rollen wirft, jede den Andern unverständlich, störend und peinlich macht, nur uns nicht, da wir die gute Absicht des Zaubers, der sie verwirrt, schon kennen, und jeder Person, während die Andern alle sie mißverstehen, ebenso sehr als jedem Mißverständniß der Andern in seiner Art Recht geben müssen. In uns also kann der Ernst, der sie so eifrig bewegt, nicht aufkommen; wir sehen zugleich mit der collidirenden Zweckfülle ihrer Leidenschaften die glückliche Zwecklosigkeit, und so müssen wir, mit überrascht und doch nicht überrascht, mit entsetzt und doch beruhigt, mit in der Verwechslung und doch sicher im Zusammenhang, herzlich über die Widersprüche lachen.

Dies unser heiteres Bewußtsein vertreten auf der Bühne selbst der Lenker Oberon und sein gewandter Diener Puck. Dieser übernimmt es auch, die Degen der erhitzten Liebhaber unschädlich zu machen. Für jeden nimmt er die Stimme des Andern an und führt ihn mit Herausfordern, Schelten, Vorseilen so lange im Kreise herum, bis jeder von beiden die Verfolgung des Andern als eines Feiglings aufgibt, und beide sich im Dunkel auf demselben Fleck zur Ruhe legen. In der Nähe sinken auch ohne voneinander zu wissen die beiden geängstigten Rivalinnen in Schlummer. Leicht wird nun ihren Leiden durch Lysander's Entzauberung abgeholfen, der dann beim Erwachen seiner Hermia wieder angehört, während so durch ihn nicht mehr gestört der unentzauberte Demetrius für Helena eingenommen bleibt.

Das witzigste Vorspiel aber für die so gelöste Collision gab schon die erste Zusammenkunft der Meister Handwerker, wo sie ihr Schauspiel verabredeten. Wie wir in jenen Szenen der Liebenden aus Kenntniß des heitern Fadens in der Verwirrung ihre Leiden nur komisch finden können, so wird schon in dieser vorhergehenden Handwerker-scene die Vorstellung von Leiden, es wird etwas „höchst Klägliches“ angekündigt, welches aber nichts Anderes als eine „Komödie“ sei, ein zwar „höchst grausamer Tod des Pyramus und der Thisbe“, der jedoch — wie Zettel versichert — „ein sehr gutes Stück Arbeit und lustig“ ist. „Wenn ich es mache, laßt die Zuschauer nach ihren Augen sehen! Ich will Sturm erregen, ich will einigermaßen lamentiren.“ Ist dies nicht Alles die Ironie jener Leiden und Stürme der Liebenden im Walde, die dann der Dichter vorstellt? Auch sie lamentiren einigermaßen, auch sie erregen Sturm und könnten uns einige Thränen kosten, wäre nicht das Ganze ein so gutes Stück Arbeit des Dichters und lustig, wäre nicht auch dies Klägliches in der That nur Komödie; um so komischer hier, je wahrhafter das witzig Angelegte gespielt wird, während die witzlose Anlage der Handwerker gleich komisch aus dem umgekehrten Grunde der wenig wahrhaften Vorstellung wird. Dieser Zettel, indem er behauptet, das beste Genie zu einem Tyrannen zu haben, aber auch den mehr lamentablen Liebhaber gut zu geben, ist der Vorgänger des Demetrius, der mit gleichem Nachdruck erst den Tyrannen gegen die gute Helena, dann den flehenden Liebhaber macht. Und wenn Zettel außer dem Pyramus auch die Thisbe „mit 'ner terribelfeinen Stimme“ und neben der Thisbe auch den Löwen sowohl mit Donnergebrüll als auch mit einem tauben-sanften Nachtigallengebrüll spielen will, so werden nahezu die leichten Rollenwechsel beider Liebhaber und die Löwenstimmen ihres ungefährlichen Zorns zum voraus parodirt.

Durchhin stehen die Handwerker-scenen in solcher witzigen Corre-

spondenz mit den pathetischeren Auftritten. Sie bereiten den Zuschauer vor, auch die pathetischen nicht zu ernsthaft zu nehmen, nicht zu vergessen, daß auch sie nur Metamorphosen spielender Einbildung sind. Zu dem Ende sind jene parodischen Scenen sehr zweckmäßig unter die andern vertheilt. Auf die Rollenverabredung der Handwerker folgen die drolligen und phantastischen Auftritte der Elfen; der Zauber bereitet sich vor, schon ist er über Titania und über den (mit Demetrius verwechselten) Lysander ausgegossen, als abermals, ehe noch die Collision der Leidenschaften unter den Liebenden losbricht, die phlegmatischen Handwerker auftreten. Sie wollen hier im Walde ihre Komödie probiren, zunächst aber finden sie, es sei zu viel Erschreckendes und Betrübendes darin; und durch die höchst naiven Anstalten, womit sie dem zu begegnen beschließen, pflanzen sie uns, indem wir darüber lachen müssen, die geeignete Stimmung ein, um in den darauf folgenden Aengstigungen der Liebenden vor Allem jenen Witz der Täuschung herauszufühlen, welchen hier die dilettirenden Handwerker aus Gutmüthigkeit und Einfalt von vornherein aufgeben. Ihr lächerlicher Ernst im Spiele bildet den Gegenpol für das Spiel im Ernste der folgenden Vorstellungen. Und damit wir in diesen das Spiel als nur neckenden Zauber, nicht als wahres Unglück, desto sicherer verstehen, wird uns jetzt gleich der tolle Muthwille der Zauberei an diesen ehrlichen Pfahlbürgern selbst im heitersten Contraste mit ihrer Schauspielersanftmuth recht auffällig gemacht. Zu ihrer kaum begonnenen harmlosen Komödienprobe gesellt sich nämlich der Schelm Puck und übt seine Kunst an Zettel, der gerade sein Stichwort hinter einem Strauch abwartet. Süß-feierlich tritt Zettel beim Schlagwort aus dem Gebüsch, ohne Ahnung, daß ihm ein Eselshaupt angezaubert ist, und setzt seine Collegen, die ihm als primo amoroso entgegensehen, mit dieser ungeheuerlichen Verwandlung in den barocksten Schrecken. Nach allen Seiten jagt sie das Entsetzen hin und zurück, sie bekreuzigen im Fliehen sich und ihn, und mit ähnlichem Mißverständniß, wie es nachher unter den Liebenden herrscht, glaubt Zettel umgekehrt, sie wollen ihn zum Besten haben und erschrecken, und beweist nun seinen guten Muth durch lautes Singen, indem er ahnungslos mit seinem grotesken Haupte hin und her spaziert. In dieser Caricatur aber, in der er zum anschaulichsten Exempel vom kühnen Muthwillen des Zaubers gereicht, dient er mit neuem Contraste uns mit demselben ganz vertraulich zu machen. Sein lautes Singen erweckt die Elfenkönigin, und sie huldigt ihm auf das anmuthigste! Seine Erwiderung auf ihr Geständniß: „Mich dünkt, Madame, Sie könnten dazu nicht viel Ursache haben, und doch, die Wahrheit zu gestehen, halten Vernunft und Liebe heutzutage nicht viel Gemeinschaft“, parodirt naiv genug die Verhältnisse der athenischen

Verliebten und das gegenwärtige Wunder selbst, das hiermit für etwas nur Gewöhnliches erklärt wird. Titania ruft die zartesten Elfen zu den zartesten Diensten herbei für den transferirten Sterblichen; und er conversirt mit ihnen so herzlich hin und her, daß er nothwendig auch uns mit der Wunderwelt, in die er aufgenommen ist, auf das heiterste familiarisirt.

So ganz eingeweiht sind wir in die Neckerei und die Ungefährlichkeit des Spiels, wenn nun erst die heftigen Verwirrungen unter den vier Liebenden sich vor unsern Augen durchkreuzen und steigern. Kaum ist dann ihre Befreiung aus diesem traumhaften Unglück eingeleitet, so finden wir in einem gleich traumhaften Glück den immer noch groöhauptigen Zettel im Zaubergarten der Fee. Aber er könnte jene von ihrem Wahne so sehr alterirten Liebhaber beschämen, da er bei so viel schmeichelhafterm Wunder eine unüberwindliche Nüchternheit behauptet. Er beschäftigt die holden kleinen Boten der Poesie, die zu seinen Diensten sind, mit der simplen Prosa, ihm am Kinn zu kratzen, und statt all der lieblichen Gaben, die ihm zu Gebot stehen, verlangt er nur etwas trockenen Hafer oder gutes Heu; und ohne sogar dies nur abzuwarten, schläft er ein. Nun befreit Oberon Titania von ihrer Verblendung, und im flüchtigen Tanze mit ihm enteilend hat sie nicht Zeit sich zu besinnen, was ihr in dieser seltsamen Nacht geträumt. Nun weckt die herzogliche Jagd die vier Liebenden, die, zu neuem Glück erwacht, vom Herzoge nach der Stadt zum Vermählungstempel geladen, einander fragen, ob sie nicht noch im Schläfe seien und im Fortgehen von ihren Träumen plaudern wollen. Nun erwacht der wiederhergestellte Zettel und will in seiner Pyramus-Rolle fortfahren, hoherstaunt, daß seine Collegen fortlaufen und ihn schlafen lassen konnten. Mit einer confusen Erinnerung läuft er nach der Stadt, wo er recht zum Troste seiner Kameraden, die schon ihre Komödie aufgeben, eintrifft. Er ruft sie zum Werke; vor dem herzoglichen Paar und den Glücklichen, die es umgeben, wird ihr originelles Schauspiel wirklich unter ironischer Mitwirkung der edeln Zuschauer aufgeführt; und nach seiner fröhlichen Beendigung weihen die Elfen das Haus und sein Bündniß.

Diese immer wiederkehrende Wechselbeziehung und Parallele der Handwerker mit den höhern Personen gereicht zur vollkommenen Widerlegung der Ansicht, die ein Berliner Zeitungscorrespondent vorgebracht hat, daß der „Sommernachtstraum“ in der Hauptsache als eine Satire auf die schlechten Schauspieler damaliger Zeit aufzufassen sei. Von Satire kann hier gar keine Rede sein. Ihre Natur ist scharfe Charakteristik und Bloßstellung wirklicher Gebrechen, während hier der lauterste Humor und die gutmüthigste Lustigkeit herrscht. In ein paar Zeilen

des Prologs und ein paar Phrasen des Pyramus und der Thisbe klingt eine damalige Tragödiensprache wider; aber diese Scherze stehen zu dem Witz der Dichtung selbst in ganz untergeordnetem Verhältniß. Welche Schauspieler hätten in diesen naiven Handwerkern ihre Abbilder erkennen sollen? In welchen Tragödien war es damals oder jemals Sitte, Wände durch Personen, den Mondschein durch einen Laternenmann vorzustellen und beim Auftreten einer Thiermaske den daraus hervorsehenden Schauspielerkopf seinen Namen und seine friedliche Absicht bekennen zu lassen? Diese treuherzigen Dilettanten machen sich auf eine ganz andere und genußreichere Weise lächerlich, als es je schlechte Schauspieler und deren Caricaturen vermöchten. Im Gegentheil werden diese unbeholfenen Komödianten nicht bloß ihrerseits ironisirt von den gebildeten Mitspielern, sondern auch sie parodiren factisch die Verhältnisse und Täuschungen der feinern und idealern Personen. Für ihre frühern Auftritte haben wir dies bereits bemerkt, und es gilt nicht minder von der schließlichen Aufführung ihrer bespöttelten Komödie.

Wenn über die Aufrichtigkeit, mit der sie darin ihre Masken fallen lassen, sich Demetrius und Lysander lustig machen, können wir nicht umhin uns zu erinnern, daß sie selbst kurz zuvor im Walde nicht minder rasch aus ihren Rollen gefallen sind. Wenn Pyramus diesen Herren ein schlechter Liebhaber dünkt, so waren sie dort in der That keine bessern. Sie haben da ebenso unberechtigt von Liebe declamirt wie hier der Held und die Heldin, waren, wie diese durch eine Wand, die keine ist, nur durch Schein von ihrem Glück getrennt, haben ebenso ungefährlich wie Pyramus und Thisbe ihre Degen gezogen, und mit all ihrem Eifer ebenso wie hier die Acteurs nur Andern zum Gelächter gedient, spotten den Elfen und uns; ja, Puck hat sie noch toller als diese guten Bürger zum Besten gehabt, Zettel sich besser als sie im Zauberwalde befunden. Mit Recht erfreuen sich diese ehrlichen Leute der besten Aufnahme ihres Spiels beim Herzog. Glaubt er nicht an die rührende Trauer ihrer Vorstellung, so geht es ihnen darin nicht schlechter als den Elfen, von deren Zauberspiel im Walde er mit gleichem Unglauben hört. Auch erscheinen ja die wunderbaren Elfen, indem sie gleich nach den Handwerkern dieselbe Bühne mit ihren glückverheißenden Tänzen betreten, recht als ihre Collegen und Mitgratulanten. Es herrscht in dieser witzigen Verwebung die freundlichste Verträglichkeit aller Naturen. Hat der mächtige Oberon das Verdienst, die Zerwürfnisse der athenischen Liebenden trotz anfänglicher Steigerung auf das erfreulichste versöhnt zu haben, so hat der nichtssagende Zettel ganz unschuldig das Verdienst, den Oberon mit Titania versöhnt zu haben. Der lustige Puck hat in einem Schalkstreiche über die plumpen Handwerker und die holde

Feenkönigin gelacht, zugleich mit den närrischen Sterblichen seinen König und sich selbst getäuscht. Mußten von ihm, dem Elfen, Lysander und Demetrius sowie die erschreckten Handwerker sich im Walde hin- und herjagen lassen, so hat dafür Zettel als gebietender Liebling der Fee die Elfen ohne Umstände als seine Bedienten hin- und hergeschickt, und sein Witz reichte vollkommen hin, um diese kleinen Herren Spinnweb, Bohnenblüte und Senfsamen ebenso munter zu hänseln wie Puck ihn und seinesgleichen. Somit hat hier kein Theil dem andern etwas vorzuwerfen, und man weiß am Ende nicht, haben die Elfen von Menschen oder die Menschen von Elfen geträumt oder wir von beiden, wie uns der Dichter am Schluß zu seiner Entschuldigung anzunehmen bittet.

W a h r h e i t.

Sieht man endlich die gänzlich harmlose Heiterkeit dieses Lustspiels ein, so bleibt nur die Frage übrig, worin es denn seine Wahrheit habe; da eine solche auch das luftigste poetische Gebilde haben muß, wenn sein Werth mehr als ein ganz augenblicklicher sein soll. Man muß wohl einräumen, daß die geschickte Verflechtung und schalkhafte Widereinanderspiegelung der heterogensten Figuren in dieser Dichtung uns ungemein ergötzt, sobald wir einmal die Macht des Zaubers und seiner Verwandlungen zugegeben haben. Da aber der Glaube an diese Fiction nicht über die Darstellung hinaus dauern kann, so mag man fragen, was nach ihrer Auflösung als wahrhafter Witz des Ganzen übrig bleibe. Etwas Unbestreitbares, antworte ich, welches die höchste Einheit und umfassendste Komik des Gedichts bildet. Es ist die Macht der Einbildung trotz ihres Widerspruchs und in demselben. Daß dies die Wahrheit seiner Dichtung sei, war sich Shakespeare vollkommen bewußt und läßt daher ganz in diesem Sinne im Eingange des letzten Aufzugs den Theseus sprechen:

— Verliebte und Verrückte

Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Bestehn aus Einbildung. Der Eine sieht
Dämonen mehr als eine Hölle faßt,
Der Tolle nämlich. Der Verliebte sieht,
Nicht minder irr, die Schönheit Helena's
Auf einer äthiopischbraunen Stirn.
Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwang're Phantasie Gebilde

Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung:
Empfindet sie nur irgend eine Freude,
Sie ahnet einen Bringer dieser Freude;
Und in der Nacht, wenn uns ein Grau'n befällt,
Wie leicht, daß man den Busch für einen Bären hält.

Damit sagt uns der Dichter: wie launenhaft und phantastisch meine übernatürlichen Voraussetzungen sind, so sind ihnen doch nur Wirkungen beigelegt, die mit gleicher Stärke und Ausdehnung unaufhörlich im Leben die Einbildung erzeugt. Auch hat er höchst verständig diese Wahrheit des Ganzen uns dadurch ins Gefühl geprägt, daß er die Herrschaft der Einbildung, noch ehe er solche als Zauber vorstellt, bereits gleichartig an seinen Personen in einer Weise wirksam zeigt, deren Möglichkeit und Häufigkeit wir nicht leugnen können. Schon zu Anfang des Stücks tritt der Vater der Hermia, Egeus, vor dem Herzoge auf, um sein Kind und ihren Geliebten zu verklagen. Ihr ganzes Verbrechen ist, daß sie sich lieben, während Egeus die Tochter dem Demetrius bestimmt hat. Dieser Demetrius hatte sich vorher der Helena verlobt und verläßt sie jetzt ohne irgend eine Berechtigung. Diese Treulosigkeit ficht den Egeus gar nicht an; dagegen die treue Bewerbung, mit welcher der vollkommen freie Lysander sich Hermia's Herz erworben hat, nennt er Diebstahl und Verführung. Nicht einmal einen äußerlichen Grund gegen Lysander hat er; denn es wird ausdrücklich gesagt, daß dieser von so edler Familie und gleicher oder größerer Begüterung als Demetrius sei. Was kann ihn also bestimmen, seiner Tochter einen ungeliebten, gegen ein anderes Mädchen verpflichteten Mann aufzudringen? Seine Einbildung; er hat sich einmal den Plan gemacht, Demetrius müsse sein Eidam werden. Und so eigensinnig diese Einbildung ist, kommt sie nicht hundertmal im wirklichen Leben vor? Von gleichem Ungrund ist die Abwendung des Demetrius von der schönen, lebenswürdigen und liebevollen Helena zu der ihn verabscheuenden Hermia, und ebenso wunderbar die Treue, mit welcher Helena schwärmerisch an diesem Abtrünnigen hängt. Shakespeare läßt sie es selbst aussprechen (Akt 1, Scene 1 am Ende). Und wo gäbe es nicht wirkliche Beispiele von solcher launenhaften Unbeständigkeit und hinwieder von solcher blinden Treue der Liebe? Mit alledem befestigt der Dichter in uns die Einsicht, daß all der Unbestand und Wahn der Leidenschaft, den er in den folgenden Scenen vom Zauber abhängig macht, nicht minder in ganz natürlicher Sphäre oft genug, wenn auch nicht in so witzig raschen Contrasten sich finden lasse. Muß man doch selbst von Zettel's unverdientem Glücke eingestehen, daß es

höchst ähnliche Analogien in der geschichtlichen Wirklichkeit habe. Ist doch auch der Zwist zwischen Oberon und Titania, die Frage, in wessen Gefolge ein kleiner Edelknabe einhergehen solle, ein ebenso unbedeutender und nichtiger Streitpunkt als unzählige Mal unter den Menschen durch die Blendungen der Einbildung zum Anlasse der heftigsten Entzweiung wird. Es ist das in sich Widersprechende aller solchen Einbildungen, was durch die lebhaften Verwickelungen dieses Lustspiels ebenso schalkhaft wie durch ihre leichte Lösung uns auffallend gemacht wird. So wunderbar, so reizend poetisch die Elfenkreise sind, in die wir geführt werden, so sind ihre Reize doch nur Verkörperungen schwärmerischer Träume der schönen Jahreszeit, ihre Streiche nur Bilder für die Neckereien und Täuschungen unserer eigenen Imagination, ihre Zauber und Weihen nur Belebungen leidenschaftlicher Gefühle und zarter Wünsche. Und so lächerlich mit diesen anmuthigen Visionen die schwerfälligen Handwerker contrastiren, so wesentlich dazu gehörig erscheinen sie unter dieser Auffassung. Es ist der größte Beweis von der Allgemeinheit der Einbildung, die ja das Thema des Ganzen bildet, daß selbst diese zur Prosa gestempelten Menschen einen unwiderstehlichen Trieb zum Spiele der Einbildung in sich fühlen und sich nicht der Poesie enthalten können. Die große Ehrlichkeit, mit der sie in der Poesie ihre Prosa festhalten, macht diese selbst poetisch, und Zettel, der gleichsam die Sanguinik dieser Phlegmatiker vorstellt und, indem er am liebsten alle Rollen der Komödie zugleich spielen möchte, ihren guten Willen zur Poesie in eminenti darstellt, ist mit Recht zur Angel des ganzen Dramas erhoben. Seine Metamorphose und Verherrlichung durch Titania ist die Culmination des Austausches zwischen der alltäglichen Wahrheit und dem anmuthigen Betrüge der Phantasie. Und von ihr geht die Versöhnung aus für alle Entzweiungen und Verirrungen des Lustspiels. Wie Zettel, geben aber auch seine Collegen von der Macht der Phantasie den lebenswürdigsten Beweis, indem ihre lächerlich unvollkommenen Mittel ihnen selbst Illusion machen und sie an die Täuschung ihres Spiels einen solchen Aberglauben haben, daß sie dem Schrecken und der übermäßigen Rührung der Zuschauer durch gründliche Aufrichtigkeit zu begegnen für nöthig halten. Sie zeigen sich so, obwohl die mindest Betheiligten an Phantasie, am reinsten in ihr befangen. Denn während sie die Zuschauer ganz in die Coulissen sehen lassen, spielen sie unbewußt nur für sich selbst. Fast ebenso unbewußt werden dadurch die Zuschauer erregt, die Komödie zu übernehmen. Shakespeare läßt auch sie ihren Witz nicht glänzender als für den Spaß hinreicht bewähren. Sie haben die größere Gewandtheit, Jene die größere Naivetät; aber die Letztern sind als theatralische, die Erstern als wirkliche Liebhaber gleich heitere

Beweise von der Zaubergewalt der Phantasie: und eigentlich — denn in Wahrheit sind ja sie alle nur Figuren — sind wir diese Beweise und der Dichter ist der Zauberer. Darum ließ er in seinem milden Humor bei der parodierten Komödie sagen: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft“; und darum überliefert er uns am Schlusse seinen Zauberstab in der Bitte, daß wir glauben sollen, nur geschlummert und unsere eigenen Träume geschaut zu haben.

Excurs zu S. 105. Als ich Tieck's Bemerkung über die Antimaske nachschrieb, war mir über die Form des Maskenspiels nichts Näheres bekannt. Seit ich darüber durch Elze (Jahrbuch III S. 150—153) belehrt bin, muß ich behaupten, daß der „Sommernachtstraum“ ein Maskenspiel nur insofern genannt werden kann, als darunter ein zur Aufführung in Hofkreisen geeignetes Festgedicht verstanden wird. Von einer Antimaske mit Beziehung auf die übliche Gruppentheilung gleichzeitiger Maskenspiele ist man im „Sommernachtstraum“, nach meiner Ueberzeugung, zu reden nicht berechtigt. Die Scheidung in jene beiden Gruppen läßt sich in den Personen des Shakespeare'schen Dramas in keiner Weise durchführen. Nimmt man die Handwerker für die Clowns der Antimaske, so tritt sofort der Gegensatz ins Auge, daß die Clowns jener Festspiele mit den vornehmen Spielern der Maske gar nichts zu schaffen haben, ihr *dumbshow* ein Stück für sich macht, und diese *things so heterogeneous to all device, mere byworks and at best outlandish nothings*, ohne jede Beziehung zu der mythologisch costümirten Maske und ihren allegorisirenden Recitationen sind; während bei Shakespeare die innigste Verbindung der Handwerker mit der Handlung und ihres Charakters mit der komischen Beleuchtung, in welche die bedeutenden Charaktere im Verlauf der Handlung gerückt werden, stattfindet. Von diesen bedeutenden Personen im „Sommernachtstraum“ (Theseus und Hippolyta, die mehr über der Handlung stehen, Oberon und Titania, die an der Handlung aktiv und passiv in hohem Grade theilhaft sind, und die in Leiden und Wagnissen der Liebe bewegten Athener-Jünglinge und Jungfrauen) kann ich durchaus nicht zugeben, daß ihre Charaktere nur mit einem leichten Pinsel aufgetragen, „in einem verschwimmenden Halbdunkel“ gehalten seien. Sie sind mit markigem Pinsel in warmem Ton als Individualitäten so gezeichnet, wie es bei dem Athener Fürstenpaare der Stellung zur Handlung mit dem angemessenen Geistesadel, weisen Herrschersinn, heitern Freimuth und mit wohlthuender Großherzigkeit, bei Elfenkönig und Königin dem Conflict, in dem sie einander entgentreten, lebendig motivirte Bestimmtheit und zarte Fühlbarkeit giebt; und was die Charaktere der Athener und Athenerinnen anlangt, die bedrängte Liebe zur Flucht und Verfolgung in den Wald und den Elfenbereich hineintreibt, wo Zauber ihre Absichten und Leidenschaften kreuzt, verwirrt, dann herstellend und umstellend versöhnt — auch die Charaktere dieser sind so gerundet und in klaren individuellen Zügen so genau unterschieden, wie es ihren Entschlüssen, ihrem Betragen bei der Verwicklung entspricht und sich in der vom Zauber angerichteten Verwirrung in jedem Auftritte der bewegten Handlung mit lebenathmender Consequenz ausdrückt: bei den zwei Liebhabern bloß die Momente ausgenommen, wo sie die Gewalt des Zaubers unterbricht. Und wie genial ist der märchenhaft wundersame Charakter der Elfenkönigin individualisirt! Ihr

wohlthätiges Wesen nach dem Volksglauben, der von den Tänzen der Elfen in Wald und Flur und ihren heimlichen Einmischungen in die Oekonomie der Menschen zu erzählen wußte, wie sie das Blühen der organischen Natur, die Zeitigung im Jahreslauf, das Gedeihen und den Lebensgenuß der Menschen wundersam zu fördern die Gabe haben, dies gute Wesen der Feenkönigin spricht sich nach allen diesen Richtungen als persönliche Gemüthlichkeit in der lebhaften Schilderung all der wilden Störungen in den elementaren, traurigen Verwüstungen in der vegetirenden und Calamitäten in der wirthschaftlichen Natur, welchen die Menschen erliegen, als der kläglichen Folgen der Entzweiung des Gemahls mit ihr, voll beredter Wärme in den Vorwürfen aus, die sie gleich bei der ersten Begegnung mit Oberon gegen ihn ergießt. Und dann bei der Erklärung, warum sie den Pagen, den er ihr abverlangt, nicht lassen will, da sie ihn als das Kind der geliebten Freundin, mit der sie am Strande Indiens des traulichsten Umgangs gepflogen, nach dem Tode der Guten aufgenommen, um ihn mit zärtlicher Sorgfalt sich nah zu behalten, da lächelt durch die wehmüthige Erinnerung Titania's die innig muntere Grundheiterkeit ihrer Elfenseele reizend hindurch, als das thauperlend schimmernde Licht, in welchem diese ihren Lippen entquellende Erinnerung das anmuthige Bild der mit launigen Scherzen harmlosen Witzes und lustiger Mimik sie unterhaltenden Gespielin spiegelt und mit frischer Ergötzung verklärt. So läßt der Dichter die Elemente der Volksvorstellung von den Elfen, der Flaumleichtigkeit ihrer spielenden Bewegung, den neckischen Schalkstreichen, mit denen sie nach Laune die Menschen zum Besten haben und hinwieder überraschend beglücken, mit feinsinniger Imagination gesammelt, an den Motiven seines Dramas in der Form und Farbe persönlicher, durch momentane Situation hervorgerufener Aeüßerung in gegenwärtige Anschauung treten, und belebt mit ihrer erhöhten Reproduction seine hinnehmende Gestaltenschöpfung. In seinem phantasievollen Lustspiel die Handlungslosigkeit jener Maskenspiele finden zu wollen, zu sagen, im „Sommernachtstraum“ sei Alles mehr Begebenheit und lebendes Bild als Handlung, „von einer Scene zur andern brauche es immer wieder einen neuen Zauber, um die Handlung von der Stelle zu rücken“, muß ich für ganz unrichtig erklären. Es ist in diesem Stück ein einziger Zauber, der die Consequenz der Charaktere unterbricht, ihr Handeln unglücklich verwirrt und glücklich wendet; er ist von der energischen Dichterphantasie durch ein farbenglühendes, in großartiger Anschauung eindrucksvolles Mythologem seiner Genesis, das in seine Symbolik den volkspoetischen Namen einer kleinen Blume, der sie der Liebesleidenschaft zueignet, anmuthig hereinzieht, zur wärmsten und insinuantesten Illusion erhoben und im Drama durch die lebhafteste, den Widerspruch drastisch in affektvollen Scenen discutirende Vergegenwärtigung seiner Wirkung, wie durch die Rückwirkung auf die den Zauber Uebenden trefflich realisirt, und er ist durchaus Liebeszauber — wer will leugnen, daß in Verhältnissen der Liebesleidenschaft Inconsequenz des Charakters und Umschläge, die dem Verstand unerklärlich sind, in der wirklichen Welt zu keiner Zeit etwas Unerhörtes waren?