

## Werk

**Titel:** Der Liebhaber bei Shakespeare

**Autor:** Thümmel, Julius

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1884

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0019|log8](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0019|log8)

## Kontakt/Contact

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

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

# Der Liebhaber bei Shakespeare.

Von

**Julius Thümmel.**

---

## I.

Den Dichtern der altgriechischen Welt von Hesiod ab gilt die Liebe als die Frucht und Leben schaffende Naturmacht, durch welche alle Wesen entstehen und in harmonische Ordnung gebracht werden. Anders gestaltet sich der Erosbegriff bei den Philosophen, insbesondere der platonischen Schule, die, beherrscht von der Grundauffassung ihres Meisters, daß das reine Erkennen das höchste Ziel menschlicher Förderung sei, auf das immer vollkommnere Schauen der sich einander anziehenden Seelen den Schwerpunkt legt. Selbst dem Monotheismus des alten Bundes, wenngleich auf dem Boden des Glaubens stehend, ist das größte und machtvollste aller Geheimnisse, das Wesen der Liebe, noch nicht aufgegangen: Jehovah ist ein Gott des Zorns, der nach dem Gesetz richtet und sich nur zuweilen erbarmenden Wallungen hingiebt. — Das erlösende Wort spricht erst das Christenthum. Die paulinische Botschaft, die der apostolische Denker der jungen Christengemeinde zu Korinth unterbreitet, wird nicht allein für das inwendige Leben des Christen zum fundamentalen Glaubenssatze, sie erstreckt auch ihre reformatorische Gewalt auf das soziale Gebiet bei allen Völkern, bei welchen das Evangelium seinen sieghaften Einzug hält. Fortan stellt die Liebe, die vornehmste, die intensivste unter den Kräften des Geistes die höchste Freiheit dar, die vollendetste sitt-

liche Schönheit, sofern sie die Menschheit unterweist, sich des Ich's zu entäußern und in der Idee der Gottheit aufzugehen, die die Liebe selbst ist.

In sozialer Richtung wirkt die paulinische Lehre zunächst befreiend auf die Stellung der Frauen, welchen die antike Schätzung ihren Platz tief unter dem des Mannes angewiesen hat. Von einer innerlichen Gemeinschaft der beiderlei Geschlechter im Geistes- und Gemüthsleben finden sich bei den Alten nur vereinzelte Spuren, und wenn die homerischen Helden um eine Brisëis in noch so erhitzen Streit gerathen, so ist es doch eben nur der Besitz, der sie so eifrig macht, ein Besitz, der für sie mit dem eines Arm-rings, eines Waffenschmucks, eines Streitrosses auf derselben Rangstufe steht. Selbst der fromme Sophokles, durch dessen Dichtungen sich ein Hauch monotheistischer Vorahnungen hinzieht, dessen Antigone sogar als ein Phänomen sittlicher Größe auftritt, läßt seinen Eros, „den Allsieger im Kampf, den Einstürmenden, den Sinn des edeln Mannes in böse Schuld locken, ihn zu verderben.“ Bei den Römern, namentlich in den Komödien des Plautus und Terenz, ist es der platte Sinnengenuß, der die Geschlechter zu einander führt.

Unter diesen Umständen erscheint es begreiflich, daß die Figur des Liebenden, wie sie uns aus den Dichtwerken der spätern Dramatiker entgegentritt, der antiken Bühne fremd bleiben mußte. Als einzige, nennenswerthe Ausnahme dürfte in dieser Beziehung Antigone's Verlobter Haimon zu verzeichnen sein, dessen erotisches Verhältniß zur Heldin der Tragödie Sophokles jedoch nur nebenher benutzt, um über den Verächter der Geschwisterliebe, den Obherrscher Thebens, Kreon, die Katastrophe hereinbrechen zu lassen. Ebenso erklärlich ist es aber auch, daß die christliche Anschauung von der Allmacht der Liebe und die durch sie bedingte Gleichstellung der Geschlechter eine wesentliche Wandelung auf dem hier fraglichen Gebiete hervorrufen mußte. Der religiöse Liebegriff konnte auf die weltliche Denk- und Empfindungsweise nicht ohne Wirkung bleiben, die sich mit der Zeit als so durchgreifend erweist, daß schon in den Anfängen des Mittelalters Staat und Gesellschaft sich immer inniger mit dem christlichen Prinzip durchdringen, und im Laufe der Jahrhunderte sich jener ritterlich-höfische Geist herausbildet, der die Huldigung der Frauen, den Kultus der Liebe zum herrschenden Faktor des öffentlichen wie des privaten Lebens erhebt. Die Heldengesänge, die Erzählungen vom

heiligen Graal und seinen Rittern, von König Artus' Tafelrunde, die Lieder der Minnesänger sind die unzweideutigsten Zeichen der Zeit und der sie beseelenden Anschauungen.

So faßt denn auch die dramatische Dichtung unter dem herrschenden Einflusse des christlich-romantischen Liebebegriffs den weltlichen Eros ethisch auf, vertieft das Verhältniß der Liebenden und legt diesem nicht allein pragmatisch eine größere Bedeutung bei, sondern rückt auch die Personen des Liebespaares dergestalt in den Vordergrund, daß sich diese fast überall der Haupthandlung bemächtigen. — Der Amante wird alsbald zur stehenden, den Bühnenspielen unentbehrlichen Figur zunächst bei den Italienern in beiderlei Produktformen des Nationalgeistes, der akademisch-klassischen und der volkstümlichen der Atellane, nicht minder bei den Spaniern in den Kunstspielen Lope de Vega's, Calderon's; bei den Franzosen insbesondere in Molière's Komödien, in welchen letzteren die Erastes, Clitandres, Valères eine so typische Gestalt und Färbung annehmen, daß wir in den Physiognomien der französischen Amants immer denselben mit größter Regelmäßigkeit wiederkehrenden Zügen begegnen.

Ein Menschenalter vor Molière hat sich William Shakespeare von der romanischen Schablone bereits losgemacht. Der germanische Geist erfaßt den paulinischen Lehrbegriff in seiner ganzen Intensivität: Shakespeare's Eros taucht in die Tiefe der Herzen und rüttelt Alles auf, was die Menschenseele an schlummernden Empfindungen und Leidenschaften dort verborgen hält. Das bewegende Element des Alls, die große Weltseele, die Liebe, gilt ihm als der Schatz, in den der Genius nur hineingreifen darf, um seine Geschöpfe mit vollen Händen auszustatten, selbst da, wo sie ihr heiteres, neckisches Spiel treibt und sich in das buntfarbige Gewand des Humors kleidet. Im Gegensatz zu den romanischen Dichtern begegnen wir bei dem britischen Poeten auch in dieser Gattung der Charaktere, in den erotischen Männergestalten, einer Mannigfaltigkeit, einer Ueberfülle sogar, die nicht allein von dem Individualisierungstalent des Meisters ein laut redendes Zeugniß ablegt, sondern auch klar darthut, in welchem hohem Maße William Shakespeare, der bibelfeste Engländer, von der Allgewalt des christlich ethischen Fundamentalsatzes durchdrungen gewesen sein muß.

Die Liebe nimmt darum in seinen Dramen eine hervorragende Stellung ein. Nur in zweien seiner Tragödien, im Timon von Athen und im Macbeth, vermissen wir sie ganz; in den beiden

Römerdramen ferner, Coriolan und Julius Cäsar, zeigt sich das Verhältniß der beiden Gattenpaare, Coriolan-Virgilia und Brutus-Portia, so ideal es ist, doch nur von untergeordneter Bedeutung für den Gang der Ereignisse, und in der englischen Historie von König Johann bis zu Heinrich VIII. taucht sie aus der Fluth der Kriegesstürme und Staatsaktionen nur hin und wieder und noch dazu lediglich episodisch auf; dagegen bildet und beherrscht sie in allen übrigen Dramen des Dichters, im Trauerspiele wie in der Komödie, die Haupthandlung ausnahmslos, in dreien sogar, in Romeo und Julia, Antonius und Cleopatra, Troilus und Cressida, dergestalt, daß der Autor es für angezeigt gefunden hat, diesen seinen Schöpfungen von vornherein die dualistische Liebessignatur aufzudrücken.

Der Dramatiker, wenn er sich auch des Wesens der Liebe bewußt sein muß, kann sich doch eben nur mit den Wirkungen derselben befassen, und da es seine Aufgabe ist, „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen“, um mit Hamlet zu reden, so darf er sich nicht bloß an jenen positiven Wirkungen des Liebe-Ideals begeistern, wie solches die paulinische Ethik aufstellt — er hat auch die Falten des menschlichen Herzens aufzudecken, in welchem sich Eros dämonischen, zerstörenden Einflüssen hingiebt. Licht wie Schatten wird hier um so schärfer hervortreten, je mehr das Pragmatische mit der Entwicklung der Charaktere Hand in Hand geht, je mehr die Handlung selbst in die Seele des Handelnden gelegt und von seinem Wollen abhängig gemacht wird. — Der Zufall ist jedoch oft stärker, als der menschliche Wille, und geräth deshalb der Dramatiker vielfach in die Lage, in seinen Konzeptionen der Situation, dem Spiele der Schicksalslaune einen bedeutungsvollen Platz einräumen zu müssen, zumal im Lustspiele, in dessen Bereiche sich um so komischere Erfolge erzielen lassen, je mehr der Wille des Handelnden von den Wechselfällen des Schicksals gekreuzt wird.

In Shakespeare's Dramen finden sich beide Arten der Konzeption vertreten. In ihnen erweist sich einestheils die Liebe so machtvoll, daß sie die Handlung völlig beherrscht und den pragmatischen Verlauf bestimmt; andernteils verfällt sie äußeren Einwirkungen des Zufalls, der Laune als Beute und wird von diesen beherrscht. — Der Dichter selbst statuirt diesen Unterschied auch sprachlich, indem er jene bewegende, herrschende Kraft des Ge-

müths mit dem Ausdruck *Love* bezeichnet, während er für das mehr phantastische Gebilde der Neigung und Einbildung zugleich, welches sich den Thatsachen assimilirt, vorwiegend das Wort *Fancy* braucht.

Bei Gruppierung der erotischen Männergestalten des Dichters wird hiernach eine Scheidung der Charaktere je nach den Wirkungen der sie beherrschenden Leidenschaft auf ihren seelischen Entwicklungsgang oder je nach dem bestimmenden Verhältnisse, in welches die Situation zur Neigung des Liebenden tritt, geboten sein.

Zunächst haben wir es mit dem eigentlichen *Love*-Begriff zu thun, dessen seelenbeherrschender Einfluß sich nach zweien divergirenden Richtungen hin geltend macht, einmal nach der positiven, im paulinischen Sinne fördernd, läuternd, den inwendigen Menschen verklärend, ein Engel des Lichts — sodann als Negation des apostolischen Liebe-Ideals, zersetzend, zerstörend, ein Dämon der Finsterniß.

Den Reihen jener von dem Liebe-Ideal durchdrungenen Erotiker eröffnet selbstredend *Romeo*. — Anfangs zeigt sich der junge Edelmann von Verona mit sich selbst im Zwiespalt: — „ach! ich verlor mich selbst“, klagt er, „mich drückt ein Herz von Blei zu Boden, daß ich kaum mich regen kann“. Die schöne, kalte Rosalinde hat's ihm angethan, für die er im eigentlichsten Sinne des Wortes schwärmt, ohne Erhörung, ohne Erwiederung zu finden. Diese phantastische, erfolglose Träumerei hat in ihm nicht allein den Sinn für alles Andere, selbst für den ganz Verona bewegenden Streit der beiden feindlichen Häuser abgestumpft, sondern ihn auch scheu, bitter gemacht gegen alle Welt, sogar gegen seine eigene Empfindung, die er als „verständ'ge Raserei, ekle Galle, süße Spezerei“ bezeichnet. Sein ganzes Denken läuft auf ein sinniges Spielen mit seinem Grame hinaus. Dieses krankhafte, haltlose Wesen gesundet wie mit einem Zauberschlage, sobald der junge Montague im Hause des Erbfeindes bei einem Feste der Capulets Julien sieht, im Nu von der heftigsten Liebe zu ihr ergriffen wird und auf der andern Seite einer ebenso plötzlichen Neigung begegnet. — Von Stund ab macht dem Gedankenspiele die entschiedenste Thatkraft Platz; die erwiderte Leidenschaft entfaltet des Träumers Männlichkeit: er sucht die Geliebte im Hause des Feindes auf, obgleich „die Stätte ihm den Tod droht, wenn er dort gefunden wird“; trotz aller Hemmnisse, die ihm die

Fehde der feindlichen Häuser entgegenstellt, schließt er den raschen Ehebund, stürzt sich in den Zweikampf mit Tybalt, ringt vor der Begräbnißstätte der Capulets mit dem Nebenbuhler Paris und giebt sich ohne Zögern selbst den Tod, weil er ohne Julien nicht ferner leben will und kann. Die durch die Liebe erweckte Energie steigert sich sogar zu stürmischer Hast, der auch als natürliche Reaktion eine gelegentliche Verzagtheit nicht fehlt, wie sein Gebahren in Pater Lorenzo's Zelle darthut, als er den Bannspruch des Fürsten erfährt. Blind wirft er sich zwischen Tybalt's und Mercutio's Schwerter, durch seine allerdings gutgemeinte Dazwischenkunft den Untergang des Freundes herbeiführend; mit Blitzesschnelle greift er dann des Gefallenen Gegner an, wiewohl er sich durch die frisch geknüpften Familienbände gezwungen sieht, den ihm seit einer Stunde Verschwägerten zu lieben — in ungestümer Erregung bringt er so Verona's beherztesten Raufer zu Falle. — Wegen dieses Zweikampfs und seines unglücklichen Ausgangs in die Verbannung geschickt, überhastet er auf die erste Nachricht von Juliens Tode seine Rückkehr nach Verona, seinen Besuch in der Gruft, in die man die Scheintodte gebettet hat, sowie seinen eigenen Untergang am Sarge der kurz darauf Erwachenden.

Während sonach die Liebe auf Romeo's Charakter-Entwicklung insoweit entschieden ethisch einwirkt, als sie seine Männlichkeit wachruft und seine Thatkraft bis zum Uebermaaß heranzzeitigt, läßt sie allerdings nach einer Seite hin ihre fördernde Mission un erfüllt. Wie Romeo von vornherein sich gegen Alles, was ihm entgegentritt, gegen die Freunde, gegen die eigene Familie ablehnend verhält, so verharret er auch nach seiner Wandlung in derselben Verslossenheit, die ihn abhält, mit seinen Empfindungen frei herauszutreten und den sich in der Fehde der beiden feindlichen Häuser darbietenden Schwierigkeiten offen die Stirn zu bieten. Das Insichgekehrte seiner innern Welt, sein Hang zum Geheimnißvollen läßt es nicht zu, sich einem Andern mitzutheilen, als dem immerhin wohlwollenden, dabei aber furchtsamen Mönche, seinem Beichtiger, dem Pater Lorenzo, der das Liebespaar auf die krummen Wege heimlicher Veranstaltungen leitet und auf diese Weise, wenn auch absichtslos, Beide zu Grunde richtet. — Dafür ist aber auch jener Zug in Romeo's Charakter — das intensive Erfülltsein von einer Empfindung, die keine Berührung von Außen zuläßt und lediglich in sich Genüge findet — so recht eigentlich dazu angethan, über das ganze Verhältniß der Liebenden den

Zauber mystischer Romantik zu breiten, einer Romantik, die in uns die Phantasie ebenso sehr anregt, wie sie tief innerlich das Herz bewegt. Denn der Dichter entfaltet nicht allein in diesem seinem hohen Liede der Liebe eine Fülle sinnigster Lyrik, die die zartesten Saiten des menschlichen Gemüths erzittern macht; er führt uns auch in der Herzensgeschichte des Liebespaares und in dem Kampfe der feindlichen Häuser ein Stück mittelalterlicher, spezifisch italienischer Renaissance vor, wie es nach Zeichnung und Farbe charakteristischer nicht gedacht werden kann. Romeo und Julia ist das wohlgetroffene Zeitbild aus der Aera der Scaliger, eines Geschlechts, das eben so kräftig haßte, wie zärtlich liebte; Romeo selbst stellt sich ebenso plastisch als der Amante des ritterlichen Italiens dar, wie er so recht eigentlich den Heroismus der Liebe repräsentirt, der Liebe, die Nichts kennt, Nichts denkt als sich selbst, und opferwillig in den Tod geht, wenn sie für sich nicht länger leben zu können wähnt.

Den schärfsten Gegensatz zu Romeo bildet sein Nebenbuhler, der Graf Paris. Bei diesem von der Familie bestimmten Bräutigam Juliens sucht man nach einem Funken innerlicher Gluth vergebens. Hausbacken, wenn auch in der äußern Erscheinung elegant, tritt Paris als der reiche, junge Edelmann vor uns, dem es nur darum zu thun ist, durch Heimführung einer ihm ebenbürtigen Patrizier-tochter seinen Hausstand zu begründen. Von einer seelischen Beziehung zu Julien keine Spur; er ist nicht abgeneigt, sich ihr zu vermählen und noch dazu in aller Eile trotz der Familientrauer um Tybalt's Tod, weil es „Vater Capulet so verlangt.“ Daß Julia in ihn, den reichen, jungen Grafen verliebt sein müsse, nimmt er als selbstverständlich an — er für sein armes Theil hält es jedoch nicht für nöthig, ihr ein Gleiches von seiner Seite zu versichern; und wenn er, die heimzuführende Braut tödt findend, sich zu der Aeüßerung herbeiläßt:

Hab ich nach dieses Morgens Licht geschmachtet,  
Und bietet es mir solchen Anblick dar?

so dürfte man wohl berechtigt sein, einem Schmerze zu mißtrauen, der sich in so pomphaften Redefiguren Luft macht, wie:

Bertückt, geschieden, schwer gekränkt, erschlagen!  
Fluchwürdiger arger Tod, durch dich bertückt,  
Durch dich so grausam, grausam hingestürzt!  
O Lieb', o Leben! Nein — nur Lieb' im Tode! —

Wie anders Romeo, der bei der Todesnachricht in die einfachen Worte ausbricht:

Ist es denn so? Ich biet' euch Trotz, ihr Sterne!  
Wohl, Julia, heut' Nacht ruh' ich bei dir.

So führt auch den Grafen Paris ein Herzensbedürfniß sicherlich nicht zu Capulet's Begräbnißstatt, um Juliens bräutlich Bett mit Blumen zu bestreuen, sondern allenfalls der Zwang der Familiensitte, das Gebot der Wohlanständigkeit, daß „der sie im Leben ehrte, auch im Tod mit Preis und Klage ihre Ruhestatt zieren müsse“. Dieser nüchternen gesellschaftlichen Konvenienz fällt der junge Patrizier zum Opfer, als er es unternimmt, sich der Leidenschaft des verzweifelnden Montague gegenüberzustellen.

Ein freundlicheres Bild bräutlicher Liebe entrollt der Dichter im Cymbeline. Mag man über die Komposition dieses Dramas denken, was man will, mag man A. W. Schlegel's, des Romantikers, begeisterter Versicherung Glauben schenken, die Cymbeline den wundervollsten Schöpfungen Shakespeare's zuzählt, oder Samuel Johnson's, des steifleinenen Kritikers, Verurtheilung folgen, in welcher die Thorheit der Erfindung ebenso sehr wie die Sinnlosigkeit der Entwicklung in der nüchternsten Weise gerügt wird, das muß man unter allen Umständen anerkennen, daß das Liebesdrama, wie es sich in Posthumus-Imogen abspielt, zu dem Idealsten gehört, was aus der Feder des großen Briten geflossen ist. Wie in Romeo und Julia begegnen wir in diesem eben erst hinter dem Rücken der Familie vermählten und durch herbes Eingreifen alsbald getrennten Liebespaare einer Reinheit der Empfindung, die sich im weiblichen Theile zu einer unverbrüchlichen Treue und Standhaftigkeit gestaltet, im männlichen nur durch widerwärtige Zwischenfälle und boshafte Einwirkungen von Außen getrübt wird, schließlich aber doch in ihrer ganzen Verklärtheit hervortritt und den betrogenen Irregewordenen zur Rene und Rückkehr zwingt. Aus all dem Wirrsal widerstreitender Gefühle, in das der wackere Posthumus durch die Gegenwirkungen der Bosheit hineingeworfen wird, geht derselbe schließlich wieder geläutert hervor: die Alles vertragende, Alles glaubende, Alles hoffende und Alles duldende Liebe einer Imogen wirkt in ihm die wunderbarste Wiedergeburt des Herzens.

Die Umkehr, die seelische Wandlung, pflegt Shakespeare eben so plötzlich, wenn auch nicht unmotivirt, eintreten zu lassen, wie er sie in knappe, aber um so gewichtigere Worte einzukleiden liebt. So bricht auch hier die durch allerhand Intriguen zurück-

gedrängte Herzensneigung des Posthumus zu seiner todtgeglaubten und wiedergefundenen Imogen wie ein Waldquell hervor:

*Imogen.* Warfst du so fort dein eh'lich Weib? Jetzt denke,  
Du stehst auf einem Felsen. Wirf noch einmal  
Mich fort.

*Posthumus.* Nein! häng' als Frucht hier, meine Seele,  
Bis dieser Baum stirbt!

Die Schilderung des Hofmanns in der ersten Scene des ersten Akts giebt uns ein Bild des edeln Posthumus; danach ist er:

— ein solches Wesen,  
Nach dessen Gleichen man die weite Welt  
Durchsuchen kann; auch bei dem Aehnlichsten  
Fehlt stets noch Etwas; mit so schönem Aeußern  
Bei solchem innern Werth ist, wie mich dünkt,  
Kein zweiter Mensch begabt. —  
Sein Lenz war Ernte schon; er lebt' am Hof  
— Was selten — hoch gepriesen, sehr beliebt,  
Ein Muster für den Jüngsten, für die Reifern  
Ein Spiegel feinsten Schmucks. —

So tritt er vor uns nicht als Werdender, wie Romeo; er ist bereits fertig, gereift, eine britische Kernnatur, zwar jugendlich, hitzig im Anlauf, selbst bis zur Unbesonnenheit, wie die mit Jachimo eingegangene Wette bezeugt, sowie sein unwirsches Auftreten in der Schlußscene, jedoch von ausdauernder Manneskraft, mit der er nicht allein die Leiden der Verbannung trägt, sondern sich auch auf den Landesfeind stürzt und durch sein Eingreifen in die Römerschlacht den Sieg für denjenigen herbeiführt, der ihn von dem britannischen Boden und seiner Imogen vertrieben hat. Sein ausgeprägtes bis zum Krankhaften überreiztes Ehrgefühl wird ihm zum Verhängniß, sofern es in ihm stärker ist, als der Glaube an die Tugend und die Ehrenhaftigkeit seiner Imogen; die Grunde Ehrlichkeit seiner eigenen Gesinnung macht ihn blind gegen fremde Unlauterkeit — seine Leichtgläubigkeit nimmt seine sonst so gepriesene Urtheilskraft gegenüber den nichtswürdigen Verleumdungen des Italieners Jachimo dergestalt gefangen, daß er dem treuen Pisanio, der in dieser Sache glücklicher Weise schärfer sieht, als sein Herr, den Befehl giebt, die Verleumdete für ihre vermeintliche Untreue umzubringen. — Wenn ihm schon sein versöhnliches Gemüth gegen die Voreiligkeit dieses Befehls Bedenken aufsteigen läßt, obwohl er noch an den Fehltritt der edeln Imogen glaubt (Cymbeline, V, 1), so offenbart sich der ganze Adel seines

Herzens, als er Jachimo's Tücke und Imogen's Unschuld erfährt, in der Verzeihung, die er dem Italiener zu Theil werden läßt:

Ich habe keine Macht, als Euch zu schonen,  
Und nur den Groll, Euch zu verzeihen. Lebt!  
Seid gegen Andre besser!

Wie dem Romeo Paris, so ist auch dem Posthumus Prinz Cloten, der Stiefsohn des Königs Cymbeline als Folie beigegeben, „ein Wicht, zu schlecht für schlechten Ruf“, ein wüster, bäurischer Dümmling, ebenso schwachköpfig, wie ungeschickt zu Allem, was ein weibliches Herz zu erobern im Stande sein dürfte. Wie in Romeo und Julia erstreckt sich auch in Cymbeline die lokale Farbengebung des Dichters ebenmäßig charakteristisch auf den unbegünstigten Nebenbuhler des Liebhabers: während dort bei demselben die feine Bildung italienischer Renaissance hervortritt, begegnen wir hier der ungeschlachteten Naturwüchsigkeit der albritannischen Sagenzeit. —

Mit Miranda im Zauberspiele des Sturms und mit Perdita im Pastorale des Wintermärchens (Akt IV und V) lassen sich die beiden Liebhaber, die Prinzen Fernando und Florizel, parallelisieren. Den beiden durch und durch lyrisch gehaltenen erotischen Frauengestalten gemäß sind auch die männlichen Theile der Liebespaare geformt. Die Unschuld, die Reinheit der beiden Mädchen-seelen ist es wesentlich, die sich in den jugendlichen Gemüthern der Prinzen in so hohem Grade widerspiegelt, daß wir uns im Anschauen und Mitdurchleben ihrer Herzensgeschichten der Realität dieser Welt völlig entrückt fühlen. Beide Mädchen sind bisher unberührt geblieben von den Einflüssen der Sinnenwelt: Miranda ist zur Jungfrau erblüht auf einer einsamen Insel, auferzogen und belehrt von einem ebenso klugen wie edeln Vater, Perdita in der Einsamkeit eines Meierhofs unter Schäfern und Hirten, das wunderbarlichste Naturkind. Im Gegensatze hierzu haben die beiden Königssöhne in der großen Welt am Hofe gelebt, Fernando, der neapolitanische Prinz, sogar in einer Umgebung, die nichts weniger als unschuldig sich darstellt. Wenn sich bei alledem in ihr Thun und Denken nicht der geringste Mißklang einmischt, so ist es eben nur der unwiderstehliche Zauber dieser jungfräulichen Unberührtheit in den beiden harmonischen Frauengestalten, der einen Hauch sinnlicher Erregung in dem Empfinden der Jünglinge nicht aufkommen läßt.

— Herr, seid versichert:

Der weiße, kalte, jungfräuliche Schnee  
An meiner Brust kühlt meines Blutes Hitze —

kann Fernando dem Vater Prospero zur Beruhigung sagen, und  
Perdita selbst giebt der Herzensliebe ihres Florizel das Zeugniß:

— Ich kann so gut

Nicht reden, lange nicht und auch nicht besser  
Es meinen; in dem eignen Herzen les' ich  
Des seinen Reinheit.

Fernando, der echte Märchenprinz, ist für das Ideal, das ihm,  
dem auf so wunderbare Weise aus dem Schiffbruche Geretteten,  
auf der Zauberinsel unerwartet entgegentritt, ganz Anbetung:

Bewunderte Miranda! In der That  
Der Gipfel der Bewunderung; was die Welt  
Am höchsten achtet, werth! Gar manches Fräulein  
Betrachtet' ich mit Fleiß und manches Mal  
Bracht ihrer Zungen Harmonie in Knechtschaft  
Mein allzu emsig Ohr; um andre Gaben  
Gefielen andre Fraun mir — keine je  
So ganz von Herzen, daß ein Fehl in ihr  
Nicht haderte mit ihrem schönsten Reiz  
Und überwältigt' ihn — doch Ihr, o Ihr  
So ohne Gleichen, so vollkommen, seid  
Vom Besten jeglichen Geschöpfs erschaffen —

und in dieser ebenso feurigen wie durch die keuschesten Enthalt-  
samkeit veredelten Verehrung erscheint er selbst von der Sinnen-  
welt dermaßen losgelöst, daß sich die Erinnerung an den erlittenen  
Schiffbruch, seine Gefährten, den Vater, sein Neapel und sein  
früheres Selbst in träumerische Vergessenheit verliert. Die Liebe  
zu dem schönen Mädchen zwingt sein ungestümes Blut zur Re-  
signation, zum Gehorsam; nicht allein, daß sie seinen Kampfesmuth  
bändigt, da er dem von Prospero anfangs angenommenen unwirschen  
Gebahren mit blanker Waffe begegnen will — sie läßt ihn sogar  
die ihm auferlegten Prüfungen mit heroischer Ausdauer bestehen:

— dies niedre Tagewerk

Wär' so beschwerlich als verhaßt mir; doch  
Die Herrin, der ich dien', erweckt das Todte  
Und macht die Müh'n zu Freuden. O sie ist  
Zehnfach so freundlich, als ihr Vater rauh —  
Und er besteht aus Härte. Schleppen muß ich  
Und schichten ein paar Tausend dieser Klötze  
Bei schwerer Strafe. Meine süße Herrin  
Weint, wenn sie's sieht und sagt, so knecht'scher Dienst  
Fand nimmer solchen Thäter. Ich vergesse —

Doch diese lieblichen Gedanken laben  
Die Arbeit selbst; ich bin am müßigsten,  
Wenn ich sie thue.

Florizel, der Amante der Pastoral-Idylle im Wintermärchen, ist eben so keusch, eben so zartsinnig lyrisch gehalten, wie Fernando, jedoch läßt er den resignirten Gehorsam des Märchenprinzen vermissen. Er erscheint sonach um so viel kräftiger gezeichnet, als auch Perdita sich von Miranda durch einen Zug von Widerstandsfähigkeit gegen die ihrer Herzensneigung in den Weg tretenden Hindernisse abhebt. Des Vaters, des Königs Polyxenes, Zorn und Drohungen, als dieser das Liebesverhältniß zwischen dem Sohne und dem Schäfermädchen entdeckt, machen ihn nicht willfährig:

— Was seht ihr so mich an?  
Ich bin betäubt, nicht bange; nur verzögert,  
Doch nicht verändert — was ich war, das bin ich,  
Mich spornt nur, was mich hemmen soll; nicht folg' ich  
Mit Knirschen meinem Zügel. —  
Für Böhmen nicht, noch für den Schimmer, den  
Es mir verspricht, noch Alles, was die Sonne  
Erblickt, die Erde hegt, die See verbirgt  
In dunkeln Tiefen, brech' ich meinen Eid  
Ihr, der Geliebten.

Die souveräne Gewalt der Liebe stählt ihn in so entschiedener Weise gegen die materiellen Anforderungen des Lebens, daß er, die Aussichten auf eine Königskrone hinter sich lassend, mit ihr, „die hier zu Land er sein nicht nennen kann“, zur See geht und unter des treuen Camillo Schutz nach Sicilien an den Hof des Königs Leontes flüchtet, wo sich das Geheimniß der Geburt Perdita's und ihre Abstammung von dem sicilischen Königspaare offenbart. Während Fernando ein resignirtes Dulden zur Vereinigung mit Miranda führt, werden Florizel's Wünsche in Folge thatkräftigen Handelns gekrönt durch die Liebe, die sich nicht erbittern, aber auch nicht beirren läßt.

Entschieden anziehender als diese lyrischen Gebilde wirkt jene realistische und darum mehr populär gewordene Persönlichkeit aus der englischen Historie, für deren Entwicklungsgang die Liebe zwar weder unmittelbar noch fortschreitend einen erziehenden Einfluß ausübt, wohl aber insofern als läuterndes Element sich darstellt, als sie den Wandlungsprozeß in dem Seelenleben des Helden in der harmonischsten Weise zum Abschluß bringt. Heinrich,

Prinz von Wales, der geniale Lüdrian, der vornehme Genosse Falstaff's und der Beutelschneiderbande von Eastcheap, hat von vornherein ein offenes Auge für das Unwürdige seiner Lebensgewohnheiten, seines Herumtreibens mit einer Gesellschaft, von der er selbst sagt (Heinrich IV. I, 1, 2):

Ich kenn' euch All' und unterstütz' ein Weilchen  
Das wilde Wesen eures Müßiggangs —  
Doch darin thu' ich es der Sonne nach,  
Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,  
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,  
Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,  
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewund're,  
Wenn sie durch böse, garst'ge Nebel bricht  
Von Dünsten, die sie zu ersticken scheinen.

Nichts destoweniger trinkt, spielt, wegelagert er mit ihnen, weil ihn der stagnirende Friede seines Landes und der Hof seines königlichen Vaters langweilen. Schon der Aufstand der Koalition Northumberland-Percy rüttelt ihn aus seinem müßiggängerischen Treiben auf und findet ihn als tapfern Kämpen, als Ueberwinder des gepriesenen Helden Percy in der Schlacht von Shrewsbury. Das Bewußtsein von dem Ernste seiner Mission legt er ferner dar, als die Krankheit des Königs, seines Vaters, die Aussicht auf seine Thronfolge näher rückt (Heinrich IV, II, iv, 4); die volle Wandlung tritt jedoch erst ein, als er sich die britische Krone aufs Haupt setzt: da wirft er ab das lose Wesen, den Plunder der Schalksnarrheit und „zahlt die Schulden, die er nie versprach“. Als Heinrich V. sehen wir ihn alsbald im Kriege mit Frankreich, als den Schlachtenhelden von Agincourt, auf dem Gipfel seines Ruhms. Frankreich muß Frieden schließen und besiegelt denselben seinerseits durch die Hand der Prinzessin Katharina, der reizenden Königstochter. Was hierbei geschichtlich als ein Akt der Staatskunst sich darstellt, verwandelt der dichterische Genius in ein Herzensereigniß. Der Held von Agincourt, von Käthchens Reizen ganz hingenommen, wirbt bei der von der Politik ihm zugewiesenen Braut um Gegenliebe (Heinrich V., V, 2). Dieses tête-à-tête ist geradezu entzückend: Heinrich freit als ehrlicher Engländer, in soldatischer Manier ohne Umschweife auf sein Ziel lossteuernd; Käthchen sucht in graziösen Wendungen mit einem Anflug reizvoller Koketterie halb erröthend, halb neckisch den Derbheiten des schönen, jungen Kriegshelden auszuweichen, die Ausbrüche seines

angelsächsischen Humors mit französischer Feinheit parirend. Die sprachliche Unkunde auf beiden Seiten giebt der ganzen Situation etwas ungemein Drolliges, und der herz hafte Kuß, für den die Französin ein viel innigeres Verständniß darlegt, als für alle wörtlichen Liebesbetheuerungen, beurkundet den Frieden wirksamer, als die Staatsaktionen der politischen Rathgeber. So legt die Liebe die letzte Hand an, um das Bild Heinrich's, des aus eigener sittlicher Kraft Emporgehobenen in der wohlthwendsten Weise zu vervollständigen, trotz ihrer episodischen Stellung im Drama dem Charakter des Helden die höchste Weihe zu geben und das Werk der Wandelung zu krönen.

Das Lustspiel: Wie es Euch gefällt zeichnet sich durch eine ganz besonders erotische Färbung aus, sofern es uns vier Liebespaare vorführt, eines in der Haupthandlung, drei in der Episode. — Von den letzteren dürfte sich allerdings das Paar Probststein-Käthchen in unsere Serie nicht wohl einreihen lassen; denn der Gewerbsnarr Probststein nimmt die unschöne Bauerndirne wie „der Ochs sein Joch, das Pferd seine Kinnkette, der Falke seine Schellen“ — er begnügt sich auch mit einer formlosen Trauung durch den Heckenpriester Olivarius Textdreher, um nachher einen guten Vorwand zu haben, sein Weib im Stich zu lassen. Dies Paar, das sich überhaupt nur thatsächlich paart, ist vom Dichter nur eingefügt, um die Erotik des Idylls zu ironisiren, die durch den Narrn repräsentirte und besonders gegen das Gebahren der übrigen Verliebten gerichtete Weltverlachung gewissermaßen zu verkörpern, so daß es als einem tendenziösen Sonderzwecke dienend mit Fug und Recht hier ausscheiden kann. Von den andern ernsthaft Verliebten tritt vor Allen der Erotiker der Hauptaktion, der junge Orlando de Boys, in den Vordergrund. Er selbst schildert sich als bäurisch ununterrichtet, verkommen in Folge vernachlässigter Erziehung, so daß er, ein geborener Edelmann, es nicht unter seiner Würde hält, mit einem akrobatischen Gaukler vor dem Hofe und dem Publikum der herzoglichen Residenz zu ringen; auch erweist er sich so unbändig, daß er sich nicht scheut, seinen Bruder Oliver, der die Schuld seiner Vernachlässigung trägt, thätlich anzugreifen und ihm die Kehle zu schnüren. Die Liebe zur schönen Rosalinde, sowie der Umstand, daß ihm Gegenliebe wird, wandelt ihn eben so plötzlich äußerlich, wie innerlich. Zu milderen Sitten umgeformt, wird er zum Dichter, besingt seine Liebe und erzählt sie dem Walde — der rohe Naturmensch ist auf einmal feinführend

geworden, in wenn auch nicht schulgerechten, doch immerhin sinnigen Wendungen seiner Gedanken- und Gefühlswelt Ausdruck und Gestalt gebend. Dem vormals gehaßten Bruder rettet er das Leben, als er ihn in Gefahr sieht. Kurz, Eros ist's, der diesen Edelstein schleift.

Der zweite Liebhaber, der Schäfer Sylvius, ist anders geartet. Ein sentimental schmachsender Amoroso, der sich wenig vom Typus des Pastoralen entfernt, beschränkt er sich darauf, seine angebetete Phöbe, die Nichts von ihm wissen will und in die verkleidete Rosalinde verliebt ist, anzuseufzen und sich in theoretischen Ergüssen über das Wesen des Liebens zu ergothen:

Es heißt aus Seufzern ganz bestehn und Thränen —  
Es heißt, aus Treue ganz bestehn und Eifer —  
Es heißt, aus Nichts bestehn, aus Phantasie,  
Aus Nichts als Leidenschaft, aus Nichts als Wünschen,  
Ganz Anbetung, Ergebung, zarte Rücksicht,  
Ganz Demuth, ganz Geduld und Ungeduld,  
Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam —

im Uebrigen ganz der paulinische Lehrbegriff, nur in's Weltliche übersetzt. Des Sylvius' Genügsamkeit, seine zärtliche Hingabe an den Gegenstand seiner Seufzer, sein treuliches Ausharren erweicht endlich das Herz seiner Schönen.

Mit dem dritten Liebhaber in Wie es Euch gefällt beginnt die Reihe derjenigen Männercharaktere, auf welche die Liebe einen nicht bloß läuternden, sondern sogar einen direkt versittlichenden Einfluß ausübt. Jener Bruder Orlando's, Oliver, der diesen nicht allein geistig und sittlich zu ertöden trachtet, sondern ihm sogar wirklich nach dem Leben steht, zwingt allerdings zunächst Orlando's Edelmuth, der ihm das Leben rettet, zur Umkehr. Seine Liebe zu Celia wirkt jedoch das Wunder, daß der habsüchtige Jüngling, der damit umging, den Bruder aus dem Wege zu räumen, lediglich um dessen Vatererbe — armselige tausend Kronen — zu sparen, des Vaters Haus und alle Einkünfte seiner Herrschaft daheim dem früher verachteten, verfolgten jüngern Bruder abtreten und fortan mit einer Schäferei in den Ardennen, wo sich das Idyll abspielt, sich begnügen zu wollen erklärt, wenn Orlando im Stande sein würde, ihm Celia's Herz zuzuwenden (Wie es Euch gefällt, V, 2). Eine allerdings plötzliche Wandelung, deren Ueberstürzung jedoch in der Oekonomie des Stücks und in dem episodischen Charakter der Herzensgeschichte Oliver-Celia ihre Erklärung findet.

Einer eben so raschen Umkehr, für die sich die Entschuldigung der episodischen Behandlung allerdings nicht aufstellen läßt, begegnen wir in dem einen Liebhaber der beiden Veronesen, im Proteus. Wie der „redende“ Name schon andeutet, ist Proteus eine Natur ohne jeglichen sittlichen Halt, ein wetterwendischer Schwächling. Reich begabt, hoch gebildet, braucht er seinen Witz in erster Linie, um die hin und wieder auftauchenden Mahnungen des Gewissens zum Schweigen zu bringen. Dem eiteln Egoisten gilt die Liebe nur als der Prüfstein für den Grad des Eindrucks, den seine Persönlichkeit auf seine Umgebung, namentlich auf die Frauenwelt, auszuüben im Stande ist. Die Sprödigkeit der holden Julie reizt ihn, für sein Werben alle Segel aufzusetzen; sowie er sie gewonnen, nimmt er einen andern Kurs und versucht sein Heil an der Geliebten seines Freundes, indem er, als er hierbei auf Widerstand stößt, selbst vor den niedrigsten Mitteln des Verraths nicht zurückschreckt. Sein sophistisches Bemühen, die Schuld seiner Untreue von sich abzuwälzen —

O, daß der Liebe Frühling, immer wechselnd,  
Gleich des Apriltags Herrlichkeit uns funkelt:  
Er zeigt die Sonn' in ihrer vollen Pracht,  
Bis plötzlich eine Wolk' ihr Licht verdunkelt —

läßt um so deutlicher erkennen, wie sehr er sich bewußt ist, daß er des Aprils Unbestand im eignen Herzen trage. Nichtsdestoweniger tritt er überall keck und siegesbewußt auf; was er im Sturmlaufen nicht erobern kann, sucht er auf Schleichwegen zu erlisten.

Bei alledem behält die treue Hingabe der verlassenen Julie an diesen Sünder gegen den heiligen Geist der Liebe die Oberhand. Zunächst ist es allerdings der andere Veronese, sein Gegenbild, Valentin, der ehrliche Freund, der Bescheidene, Schüchterne, blind Vertrauende, der mit seinem zu weit gehenden Edelmuthe, wonach er schließlich bei der Katastrophe dem entlarvten, zerknirschten Apostaten nicht allein den Verrath der Freundschaft verzeiht, sondern ihm auch als Preis für seine Besserung die eigene Geliebte, die von dem Sünder erstrebte Sylvia, an den Hals zu werfen nicht ansteht, die Reue, die Umkehr des Abtrünnigen hervorruft. Seine eigentliche Wandelung vollzieht jedoch die ausharrende, selbst durch den Abfall unbeirrte Liebe Juliens, die, wie ein Lichtstrahl in das Dunkel seiner Seele fallend, das letzt verbliebene Restchen

Gewissen in dieser weckt und ihm sein bisheriges Thun wie einen bösen Traum erscheinen läßt.

Selbst wenn wir Hertzberg's scharfsinnige Erklärung gelten lassen, die in den Mängeln des jetzt vorliegenden Textes der Schlußscene den ungeschickten Rothstift des Regisseurs vom Globus-Theater muthmaßt, so bleibt noch genug übrig, um den Edelmuth Valentin's als übertrieben, des Proteus' Um- und Rückkehr zu der verlassenen Julie als überstürzt darzustellen. Indessen müssen wir uns schon herbeilassen, für die Haltbarkeit dieser blitzartigen Umkehr eine Gewähr darin zu finden, daß uns der ehrliche Valentin „ein doppelt Glück“ für die vereinten Paare in Aussicht stellt.

Als der letzte der durch die Liebe Gebesserten tritt vor uns Bertram, der junge Graf Rousillon, in der gewonnenen Liebesmüh (Ende gut, Alles gut), der hübsche Kavalier, dessen „gewölbte Brauen, Locken und Falkenauge sich mit unwiderstehlicher Gewalt in die Herzenstafeln“ der schönen Arztochter Helene von Narbonne „eingezeichnet“ haben, und dessen äußere Erscheinung selbst den klugen König Franz von Frankreich dergestalt für sich gewinnt, daß dieser treffliche Monarch ihn, „den Natur mit mehr Sorgfalt als Hast gebildet“, das Ebenbild seines ritterlichen Vaters, alsbald bei seinem Auftreten am Hofe in besondere Protektion nimmt. Dieser bestechenden Außenseite entspricht allerdings weder das Gemüthsleben noch die Urtheilskraft des jungen Edelmanns. Daß er sich unreif zeigt, läßt sich allenfalls mit seiner Jugend entschuldigen; daß er sich von dem nichts-nutzigen, hohlen Schmarotzer Parolles leiten läßt, erklärt sich aus dieser seiner Unreife. Wenn er jedoch den ganzen Eigensinn des Unverstandes, der Gedankenlosigkeit bis zur Rohheit steigert, bis zur Mißhandlung des ihm mit ganzer Seele anhangenden schönen Weibes, so zeugt das allerdings von einer bis zur Herzlosigkeit verhärteten Gemüthsanlage. — Obwohl von einer freisinnigen, ebenso weisen wie gütigen Mutter erzogen, besteht er auf den Vorurtheilen seines Standes selbst den Vorstellungen des Königs gegenüber, aus dessen Händen er es verschmäht, ein bürgerlich geborenes Weib entgegen zu nehmen, sei sie noch so schön, noch so tugendhaft, sei sie selbst zu Rang und Adel erhoben. Und dabei besitzt er weder den Muth, noch die Konsequenz, dem demnächstigen strikten Befehle seines Lehnsherrn Widerstand zu leisten. Er läßt sich vermählen, verstößt jedoch in eben so feiger wie brüsker Weise die ihm Aufgedrungene hinter dem Rücken des

Königs, und aus Frankreich entweichend setzt er seinem herzlosen, unritterlichen Gebahren durch die hämische Weisung, mit der er seine junge Gattin verhöhnt, die Krone auf (Ende gut, Alles gut, III, 2):

Wenn du den Ring von meinem Finger bekommen kannst, der niemals davon abgezogen werden soll, und mir ein Kind zeigen, das aus deinem Schooße geboren und dessen Vater ich bin, dann nenne mich deinen Gatten. Aber in diesem Dann liegt ein Niemals. —

In dem Feldzuge der Florentiner gegen Siena erweist er sich zwar als tapferer Krieger und tüchtiger General, diesen Ruhm neutralisirt er jedoch durch seine Ausschweifungen, die es allerdings seiner Gattin nur möglich machen, sich für eine von dem jungen Roué verfolgte Schöne (Diana Capulet) zu substituiren, und durch diese Prozedur ihr Gattenrecht und damit die Erfüllung jenes Schwurs zu erlangen. — Schließlich macht Bertram seinem Lehrmeister, dem nichtsputzigen Parolles, alle Ehre durch ein Lügengewebe, aus dem ihn erst das Wiedererscheinen seiner todtgeglaubten Gattin herauswickelt. Dieser Moment sprengt die Rinde um das Herz des bis dahin seichten, zerfahrenen, verlogenen Erzjunkers — die aufopfernde Liebe des heroischen Weibes scheidet im Umsehen die Schlacken aus dieser verhärteten Menschenseele; Verzeihung erbittend, gelobt der junge Rousillon:

Ich will sie lieben, ewiglich, unendlich!

und wenn der kluge König ein „Ende zu Aller Frommen“ prognosticirt, so werden wir wohl mit ihm annehmen müssen, daß die Liebe auch an diesem brüsken Junker ihre bessernde Mission vollziehen und den rücksichtslosen Lüdrian in einen zärtlichen Eheherrschen verwandeln werde.

Bis hierher stellt uns der Dichter das wenigstens in den Resultaten erfreuliche Bild der läuternden, bezüglich versittlichenden Liebe vor Augen. Wenn er es für angezeigt findet, in einzelnen seiner erotischen Männergestalten die Schattenseite der Liebe, die Wirkungen des Eros in seinen Verirrungen vorzuführen, so entfernt er sich insofern nicht um ein Haar breit von der paulinischen Ethik, als er mit diesem Eros scharf ins Strafgericht geht. — Die Liebe, sagt der apostolische Denker, treibt nicht Muthwillen, sie freut sich nicht der Ungerechtigkeit, sie sucht nicht das Ihre. Im Mark Anton (Antonius und Cleopatra), im Angelo (Maaß für Maaß), im Othello führt uns Shakespeare Beispiele vor, an

welchen sich das Unsittliche des Muthwillens, der Ungerechtigkeit, des Egoismus in eklatanter Weise rächt. Die Liebe in ihren Irrgängen richtet sich selbst.

Antonius, der Repräsentant der im paulinischen Sinne Muthwillen treibender Liebe, nimmt allerdings mehr das psychologische Interesse in Anspruch, als das dramatische, sofern er sich nicht vor unsern Augen entwickelt, sondern als der bereits gemachte Mann fix und fertig gestaltet in die Thatsachen hineinspringt. Das Geniale dieser historischen Erscheinung aus der antiken Welt muß wohl den Genius des Dichters in ganz besonderem Maaße angezogen und gereizt haben, da er Mark Anton in zweien seiner Dramen, im Julius Cäsar und in Antonius und Cleopatra, als Hauptträger der Handlung verwendete, im ersteren in seiner öffentlichen Thätigkeit, im anderen als Liebhaber der bereits alternden Cleopatra, der in ihren unvergänglichen Reizen räthselhaften ägyptischen Sphinx — ihn selbst, als einen Mann, der über den Jugend-Lenz bereits längst hinaus ist, für den jedoch der Lebensbaum verspätete und um so berauschendere Blüten hervorzubert.

Der Antonius der Geschichte ist ein talentvoller Wüstling, der Genosse eines Curio, eines Clodius, ein Trinker und Raufer, ein Wollüstling, der sich in den Straßen Roms öffentlich in der Gesellschaft von Schauspielerinnen auf einem mit gezähmten Löwen bespannten Wagen zeigte und mit Hetären die üppigsten Gelage hielt, ein roher, brutaler Gesell, grausam gegen seine politischen Gegner, verschwenderisch, ein Bedrucker der Besiegten, dabei freigebig gegen seine Freunde, beredt, ein scharfblickender Staatsmann, tapfer im Felde, heldenmüthig im Ertragen von Strapazen.

Im Julius Cäsar mildert der Dichter seine bösen Neigungen; er deutet nur an, daß Mark Anton muntern Geistes, ein Lebemann sei, und seinen Mangel an menschlichem Mitgefühl schreibt er auf Rechnung der politischen Nothwendigkeit. Wenn ihn auch der herbe Cassius bei einem Wortstreit geradezu einen Trinker und Wüstling schilt, so ist den desfallsigen Wechselreden so viel Schärfe beigemischt, daß die gegenseitigen Vorwürfe der Streitenden sehr wohl als übertriebene, feindselig gefärbte Schmähungen gelten können, die so hoch nicht angeschlagen zu werden verdienen. Dagegen werden die glänzenden Eigenschaften Mark Anton's in das vollste Licht gesetzt: seine Anhänglichkeit an Cäsar, seine drastische

Eloquenz, seine politische Klugheit, seine Gerechtigkeitsliebe, die selbst dem Feinde die ihm gebührende Würdigung nicht versagt, sein Feldherrntalent — kurz, Shakespeare verleiht ihm, wie Gervinus treffend bemerkt, die Glorie eines Alcibiades. Bei alledem ist Antonius selbst im Julius Cäsar, wo ihn doch der Dichter auf dem Höhepunkt seines Talents auftreten läßt, kein römischer Heros — ohne Idealität, ohne die Begeisterung der Vaterlandsliebe, ohne die selbstlose Hingabe des altrömischen Republikanismus, entbehrt er sogar jeder Selbständigkeit. Unvermögend, sich aus eigener Kraft zu konzentriren, bedarf er eines energischen Charakters, um sich an diesen anzulehnen. Zuerst ist es Cäsar, der ihm Halt giebt, dann, nach Cäsar's Tode, muß er sich auf den jüngern Octavian stützen. Schon hier fehlt ihm der sittliche Ernst, um seine eminente Begabung in Zucht und Schule zu nehmen.

In weit erhöhterem Maaße offenbaren sich diese Charakterzüge, als der Staatskünstler, der Kriegsheld in die Banden der bezaubernden „Nilschlange“ geräth — in Antonius und Cleopatra. Coleridge nennt dies Drama das Gegenstück zu Romeo und Julia, nur daß in demselben die Liebe der Sinnenlust gezeichnet sei. Goethe bemerkt: es spreche darin Alles mit tausend Zungen, daß sich Genuß und Thatkraft ausschließen. Und wahrhaftig! im Antonius zeigt uns der Dichter, wie die Energie an dem „Muthwillen“ der Genußliebe zu Grunde geht, während er im Romeo aus der idealen Hingabe des Ichs an ein reines Wesen die männliche Thatkraft erstehen läßt.

Die brünstige Liebe Mark Anton's zu der ägyptischen Zauberin schlägt seit der famösen Begegnung auf dem Flusse Cydnus den Scharfblick des Staatskünstlers dergestalt in Banden, daß er sich fortan krampfhaft an die verrätherischen Launen eines dämonischen Weibes anklammert und sich blindlings in den Taumel orientalischen Sinnenrausches hineinreißen läßt. Jeder Versuch, das über ihn geworfene Netz zu zerreißen, nimmt einen kläglichen Ausgang, sofern es dem unwiderstehlichen Einflusse Cleopatra's stets wieder gelingt, den Trunkenen immer tiefer in den Strudel wahnsinniger Lust hineinzutreiben. Der Mitbeherrscher der Welt, der Triumvir wiegt sich an der Seite der königlichen Buhlerin in eine Selbstvergessenheit, die ihn über ihren üppigen Bacchanalien seine Mannheit verändeln, seinen soldatischen Muth von der Unthätigkeit zur Feigheit übergehen läßt, und den Helden von Philippi zu einer schmähhlichen Flucht aus dem Treffen von Actium wendet.

Erfahrung, Mannheit, Ehre hat noch nie  
Sich selber so vernichtet —

ruft verzweifelnd einer seiner Unterfeldherren aus. Wenn sich der Gefallene demnächst in dem Landtreffen bei Alexandria momentan wieder aufrichtet und Proben der alten Tapferkeit ablegt, so zeigt sich doch beim nächsten Anlaß, da ihn die Nilschlange zum zweiten Male in der Seeschlacht verräth, daß die üppige Atmosphäre des ägyptischen Liebeshofs die Stetigkeit seines Willens völlig gebrochen hat. Dem morsch gewordenen größeren Eckstück dieser Welt, in welchem

Ruhm und Unwerth sich die Waage halten, bleibt schließlich nichts Anderes übrig, als sich selbst zu zertrümmern! Der stellenweise bis zur Possenreißerei gesteigerte Muthwillen des alternden Liebhabers wäre an sich werth, dem Lächerlichen zu verfallen, wenn nicht bei dem Untergange der beiden erotischen Zerrbilder Antonius und Cleopatra das römische Weltenreich in seinen Fugen erzittert wäre!

Mark Anton, wie er sich in unserem Drama darstellt, bald großmüthig, bald kleinlich, bald treu, bald falsch, bald thatkräftig, bald schlaff, eine problematische Natur der antiken Welt, repräsentirt so recht eigentlich seine Zeit, das in Genußsucht verfallene Römerthum; in ihm spiegelt sich die Decadence des ganzen Volks, der Bankerutt des antiken Republikanismus.

Die Liebe, die sich der Ungerechtigkeit freut, findet ihre Vertretung im Statthalter Angelo (Maaß für Maaß), einem jungen Staatsmann von strengen Grundsätzen, einem eisigen Ascetiker, ohne Humor, ohne Billigkeit, einem Doktrinär, dessen geschmeidige Talente und glänzende Geschäftstüchtigkeit selbst bei dem anders gearteten, hochbetagten Kollegen im Amte, dem Richter Escalus, eine freudige Anerkennung finden. Mit Rücksicht auf diese Eigenschaften hat ihn der Herzog von Wien dazu ausersehen, der bei der Bevölkerung der Stadt eingerissenen Sittenverderbniß durch Strenge, die sich das Staatsoberhaupt selbst nicht zutraut, Einhalt zu thun. Der Herzog ernennt ihn deshalb zum Statthalter mit unumschränkter Vollmacht, bleibt jedoch unerkannt in Wien zurück, um die Progressen seiner Maaßregel zu beobachten. Angelo waltet seines Amtes mit Strenge und statuirt zuvörderst an einem jungen Edelmann Claudio, dem Verführer seiner Braut, ein Exempel. Doch er selbst, der eiserne Richter, von der Schwester des Verurtheilten, Isabella, dem Ideale sittlicher Schönheit, um Gnade für den Bruder

angegangen, muß hierbei an sich die Erfahrung machen, daß seine angekünstelte Ascese nicht ausreiche, alle Empfindung in ihm zu ertöden:

Wie sich mein Blut im Sturm zum Herzen scharr,  
Dort alle Kraft und Regsamkeit erstickend  
Und allen meinen andern Gliedern raubend  
Den nöth'gen Geist —

bekannt er selbst. Er verliebt sich in Isabellen, ohne jedoch von der moralischen Größe des schönen Mädchens innerlich berührt zu werden. Der sich ihm zeigende Widerstand der Tugend gegen den Aufruhr des Fleisches verhärtet sogar sein Gemüth, daß er Ascese, Doktrin, Pflicht, Alles über Bord wirft: er wird zum ungetreuen Statthalter, zum gewissenlosen Beamten, indem er gegen dasselbe Gesetz, dem er mit Strenge Geltung verschafft, selbst zu sündigen sich nicht entblödet. Zwar kämpft er mit sich, doch der böse Engel in ihm schlägt jede bessere Regung in die Flucht. Einmal dem Bösen verfallen, geht er von der Sinnenlust zur Grausamkeit, von der Lüge zum Meineid über. Seiner Falschheit begegnet die Tugend, wie in der gewonnenen Liebesmüh, mit einem frommen Betrüge: die scheinbar auf sein Drängen eingehende Isabella schiebt die von Angelo früher um schnöden Geldgewinn verlassene Braut Marianne unter und neutralisirt auf diese Weise nicht allein das Attentat des liebeglühenden Statthalters auf die Keuschheit, sondern macht auch seine frühere Treulosigkeit gegen die verstoßene Verlobte wett.

Der Herzog hat dies Alles aus seinem Versteck beobachtet und sogar dem Gegenspiele gegen Angelo's Ungerechtigkeit in eigner Person die erforderliche Direktion gegeben. Dem entlarvten Sünder läßt er allerdings Gnade angedeihen, jedoch nur auf die flehentlichen Bitten Marianne's und Isabella's, welchen es gelingt, nicht allein den ungerecht Liebenden dem Untergange zu entreißen, sondern auch das durch die wilde Begier ertödtete Rechtsbewußtsein in der Reue des Sünders wieder zum Leben zu bringen. — Wenn irgend wo, bekundet Shakespeare in Maaß für Maaß seine protestantische Richtung. Denn hier führt der Dichter den Beweis, daß das Amt nicht den Richter, das Kleid nicht den Träger deckt, sondern Jedermanns Thaten nach dem Maaße des Sittengesetzes gemessen werden; nach dieser Seite hin hat Angelo's Figur etwas Tendenziöses.

Am erschütterndsten kommt die sich verirrende Liebe im Othello zur Erscheinung, in dem bejahrten Mohren von Venedig, dessen heldenhaftes Wesen die Neigung der jungen, schönen Senatorentochter Desdemona gewonnen hat, dessen heißblütige Natur jedoch von den Einflüsterungen seines bösen Engels, des Fährdrichs Iago, sich umgarnen, zur wahnwitzigsten Eifersucht hinreißen, der verleumdeten Unschuld den Untergang und schließlich sich selbst ein trostloses Ende bereiten läßt. — Othello's Leidenschaft, der vertrauensvollen, selbstlosen Hingabe entbehrend und dem Argwohn den ungezügeltsten Spielraum gewährend, sucht in eifriger Verfolgung ihres Sonderinteresses lediglich das Ihre und verkehrt und verliert sich in den Irrgängen des grassesten Egoismus, so

— daß vergiftet wird die Knospe,  
Daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt,  
Und jeder künft'gen Hoffnung schöne Frucht.

Die Motive für diese Eifersucht, für die Leidenschaft, die nach Schleiermacher's geflügeltem Wort mit Eifer sucht, was Leiden schafft, schöpft der Mohr aus seiner eigensten Persönlichkeit. Wenngleich er als Kriegermann und Held hochgepriesen dasteht, sein biederes Wesen, seine liebevolle, treue, edle Art selbst von seinem Widersacher gerühmt wird (Othello I, 3; II, 1), so scheidet ihn doch die dunkle Hautfarbe einer gering geschätzten Rasse von dem stolzen Patriziate Venedigs und seinen blühenden Töchtern. Er bleibt ein Fremdling in diesen Kreisen trotz seiner Verdienste um die Republik. Dazu kommt, daß sein schwarzwolliges Haupthaar bereits die Silberfäden des gereiften Mannesalters durchziehen. Wenn dessenungeachtet seine Heldenkraft in einer vielumworbenen, jungen Tochter des anders gearteten Landes eine so ungetheilte Bewunderung hervorruft, daß sie über den Abstand der Jahre, den Rassenunterschied hinwegsehend, „ihn liebt, weil er Gefahr bestand“, und er in gleicher Vergessenheit „sie liebt, um ihres Mitleids willen“, so ist und bleibt dieser Seelenbund, der die Schranken der Sitte und Konvenienz mit kecker Zuversicht überspringt, wider-natürlich. Die Ueberschreitung der Naturgrenze rächt sich bitter; das Bewußtsein seiner Häßlichkeit, seines Fremdseins unter einem Volke anderer Rasse, macht Othello für den geringsten Argwohn gegen die Beständigkeit jener Geistesliebe Desdemonens zugänglich. Sein durstiges Ohr saugt mit stets wachsender Begier die Einflüsterungen des tückischen Iago ein — der Eifernde, nur sein Ich im Auge Behaltende, untersucht, prüft nicht; die plumpesten

Machinationen, Scheinbeweise, deren Nichtigkeit mit Händen zu greifen, sind hinreichend, jeden Funken gesunder Vernunft auszulöschen — seine Urtheilskraft sinkt von Stufe zu Stufe, wie die Zügellosigkeit seiner Einbildungskraft wächst. Derselbe Othello, der bei seiner Landung an der Küste von Cyprien, nachdem er auf der Meerfahrt von der Geliebten getrennt gewesen, in die Worte ausbricht:

O meine Wonne!

Wenn jedem Sturm so heitre Stille folgt,  
So mag er blasen, bis er Todte weckt;  
Dann mag das müde Schiff die Meeresberge  
Olympushoch erklimmen und so tief  
Sich wieder tauchen, als der Hölle Grund.  
Jetzt sterben wäre wohl das höchste Loos;  
Denn meine Seele fühlt so reines Glück,  
Nichts, fürcht' ich, bringt das dunkle Schicksal mehr,  
Was dieser Wonne gleicht —

derselbe zartsinnige Liebende entäußert sich nach und nach, unter dem zersetzenden Einflusse der Selbstliebe, des edleren Theils seines Ichs dergestalt, daß er die Angebetete als „Dirne, freche Buhlerin, als giftig Unkraut“ brandmarkt, sie in brutaler Weise mißhandelt und schließlich in das treuste Herz seinen Dolch zu versenken den Entschluß faßt.

Sobald ihm der Tod Desdemona's zur Nothwendigkeit geworden, nimmt sein Wahn gewissermaßen Methode an. Bis hierher, so lange es in ihm gährt, ohne Haltung, schreitet er, mit sich einig, gefaßt, „milder als zuvor“ zur That:

Die Sache will's, die Sache will's, mein Herz!  
Laßt sie mich euch nicht nennen, keusche Sterne!  
Die Sache will's.  
Thu' aus das Licht — und dann — thu' aus das Licht! —  
Ja lösch' ich dich, du flammenheller Diener,  
Kann ich dein vorig' Licht dir wiedergeben,  
Sollt' ich's bereun; doch dein Licht ausgethan,  
Du Meisterstück der herrlichen Natur —  
Nie find' ich den Prometheusfunken wieder,  
Dein Licht zu zünden. — Pflückt' ich deine Rose,  
Nie kann ich ihr den Lebenswuchs erneu'n,  
Sie muß, muß welken. (Küßt sie.) Dufte mir vom Stamme,  
O würz'ger Hauch, der fast Gerechtigkeit  
Ihr Schwert zu brechen zwingt. Noch einen! einen!  
Sei wann du todt bist so; dann tödt' ich dich,  
Und liebe dich nachher — noch einen, und den letzten!  
So süß war nie so tödtlich. Ich muß weinen.

Doch sind's grausame Thränen; dieser Schmerz  
Ist wie des Himmels — strafend, wo er liebt!

Wie zart und sinnig, und dabei wie raffinirt grausam! Die Sache will's! Die selbstische Liebe, die nur das Ihre sucht, bildet sich ein, der Gerechtigkeit Genüge leisten zu müssen. Mit derselben soldatischen Unerbittlichkeit, mit welcher der Feldherr Othello über die Trunkenheit und den Friedensbruch seines Lieutenants Cassio zu Gericht gesessen, redet sich der vermeintlich betrogene Gatte ein, der ihm gewordenen Verletzung seiner Ehre, für die er Zeit seines Lebens Alles gethan, ein Sühnopfer schuldig zu sein. In seiner Verblendung spielt der Wahnbethörte Ankläger, Zeuge, Richter und Henker zugleich und würgt die Unschuld, taub gegen alle Betheuerungen, gegen das rührendste Flehen. — Allerdings übt Othello, als er aus seinem Wahn erwacht, dasselbe strenge Richteramt über seine eigne That; er verurtheilt sich selbst zum Tode, vollzieht auch diesen Spruch. Das durch die irrende Liebe zu Falle gebrachte Heldenthum rafft sich so zum letzten nothwendigen Gerechtigkeitsakte auf. — Und diese Sühne ist des Dichters eigenste Erfindung, worin er von seiner Quelle, der Erzählung des Giraldi Cinthio, wesentlich abweicht; bei alledem wird sie jedoch kaum im Stande sein, dem Zuschauer über das Quälende der Situation hinwegzuhelfen, so wenig wie die Folie, die Shakespeare dem heldenhaften Mohren in der Figur des schwächlichen, elenden Venezianers Rodrigo, des abgewiesenen Freiers Desdemona's, beigegeben hat, die Sympathie für den Bevorzugten wesentlich zu fördern geeignet sein dürfte. Othello's Gebahren wird immer mehr Entrüstung als Mitleid hervorrufen. Um so mehr Ursache hat der Darsteller, durch maßvolles Auftreten die Härten der Rolle zu mildern und einer realistischen Auffassung und Durchführung derselben nicht allzu freie Bewegung zu gestatten. Dies Maaßhalten wird er m. E. am einfachsten erzielen, wenn er mehr das gekränkte Ehrgefühl hervorhebt, als das Ueber-schäumen des unter einer heißeren Sonne gezeitigten Temperaments, wenn er beim Erwachen und Wachsen der Eifersucht mehr das Psychologische, als das Naturalistische pointirt, und wo den Helden das heiße Blut über die Schranken hinausreißt, durch Verweilen bei den eingestreuten lyrischen Partien den verletzenden Eindruck, dem ohne eine künstlerische Behandlung der Rolle die Erscheinung des rasenden Afrikaners verfallen muß, abzuschwächen sucht.

Othello ist bisher immer Bühnenstück geblieben, nicht allein,

weil es ein interessantes Problem — die Geistesliebe eines verschiedenen Rassen angehörigen Paares — in der spannendsten Weise behandelt, sondern auch, und zwar hauptsächlich, weil es sich im kunstvollsten Aufbau dramatisch entwickelt und die Handlung als Produkt des seelischen Entwicklungsganges des Handelnden fortschreiten läßt und zur Katastrophe führt. Je glänzender die Dichtung sich erweist, um so mehr müssen die darstellenden Künstler sich berufen fühlen, den Stachel, den der Stoff dieser Mustertragödie in sich birgt, durch eine gehaltene Gestaltung des Hauptcharakters weniger verwundbar zu machen. Hamlet's Lehre an die Schauspieler in Helsingör ist hier so recht eigentlich zu beherzigen:

Mitten in dem Strom, Sturm und um so zu sagen Wirbelwind  
eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen,  
die ihr Geschmeidigkeit giebt.

## II.

Schiller nennt die Liebe „die Königin der Seelen, deren Hoheit sich jedes Element unterwerfen müsse“, und allerdings an den bisher erörterten Charakteren dürfte sich das deutsche Dichterwort in eminentem Sinne bewahrheiten. Zuweilen begiebt sich jedoch Eros dieser seiner Herrschermacht und kleidet sich in das bescheidene Gewand der Abhängigkeit, indem er sich der stärkeren Gewalt der Thatsachen unterordnet. Wo die Liebe sich selbst Zweck ist, macht sie sich in unwiderstehlicher Weise Alles dienstbar, was in ihr Bereich eintritt; wo sie indessen davon abstrahirt, sie selbst sein zu wollen, wo sie äußern Einwirkungen ein Uebergewicht einräumt, fügt sie sich auch andern Zwecken, weil sie nicht minder zu dienen gelernt hat.

Shakespeare bringt diese Abhängigkeit der Liebesverhältnisse, sei es von gewissen Gegenwirkungen, sei es von Zufälligkeiten der Außenwelt, in einer ganzen Reihe von erotischen oder doch wenigstens erotisch gefärbten Charakteren zur Erscheinung, und wenn wir diese Repräsentanten der sich den Thatsachen assimilirenden Liebe (*Fancy*) bestimmten gemeinsamen Gesichtspunkten unterstellen wollen, so werden wir wohl in erster Linie den Zweck ins Auge zu fassen haben, den der Dichter bei Darstellung der Liebe in den Banden der Situation verfolgt haben mag. Derselbe scheint mir ein doppelter zu sein: ein tendenziöser und ein rein

pragmatischer — tendenziös in den beiden satyrischen Stücken Verlorene Liebesmüh und Troilus und Cressida, sowie in der Parodie des Sommernachtstraums, rein pragmatisch dagegen in der Mehrzahl der Komödien, in welchen es dem Dichter darauf ankommt, für den Verlauf der Handlung, namentlich der erotischen, erheiternde Zufälligkeiten bestimmend eintreten, die Laune, die Situationskomik frei walten zu lassen, nicht minder in einigen Tragödien, in welchen sich als Zwischenfall ein Liebesverhältnis in eine ernste, nicht-erotische Handlung eingeschoben vorfindet, wie in der Historie Heinrich VI., I. und II. Theils, in gleichen im Lear und Hamlet. Hier wird Eros lediglich zur Vervollständigung der Charakterbilder gewisser Handelnden (des Lords Suffolk, des Bastards Edmund und des Dänenprinzen Hamlet), also nur episodisch, so zu sagen als sekundärer Beiläufer zur Haupthandlung verwendet.

Nirgends verfällt bei Shakespeare die Liebe in eklatanterer Weise dem Komischen, nirgends muß sie mehr mit sich spielen lassen, als, wie schon der Titel der Komödie andeutet, in der Verlorenen Liebesmüh, in der Satire des Dichters auf den angekünstelten Bildungstrieb des Elisabethischen Zeitalters. Sie läßt sich hierin herbei, das ascetische Gelöbniß des Königs von Navarra und seiner drei Hofherrn:

Für Gold, Pracht, Liebe abgestumpft zu sein  
Und nur zu leben in der Weisheit Hain,

die Narrheit dieses Wissenschaftsbundes zu Falle zu bringen und die akademische Schul-Erotik an sich selbst ihre ironische Buße vollziehen zu lassen. — Wir sehen hier Eros im Dienste des Spottes, selbst spöttisch angehaucht, mitten im Getriebe scherzhafter Intriguen, bald Spielball der Laune, bald selbstthätiger Intriguant:

Denn Lieb' ist voller Eigensinn und Unart,  
Muthwillig wie ein Kind, abspringend, eitel,  
Erzeugt durch's Aug' und deshalb gleich dem Auge,  
Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasien,  
Und wechselt bunt, wie in des Auges Spiegel  
Der Dinge Wechsel schnell vorüber rollt.

Wenn der neckische Knabe im leichtgeschürzten Spiele der Natur über die Unnatur zum Siege verhilft, so ist es doch eben nur die Laune des Zufalls, mit der er gegen die ascetische Marotte der Philosophen operirt und dieselbe in die Flucht schlägt.

Der hervorragendste der durch die Liebe ad absurdum ge-

führten Wissenschaftsbündler ist der lustige Biron, eine gesunde Natur, so ehrlich wie scharfsichtig, der nicht allein das Nutzlose des Enthaltensgelübdes von vornherein durchschaut hat, sondern es auch schmucklos ausspricht:

Ei, jede Lust ist eitel — die zumeist,  
Die sich, mit Pein erkaufte, als Pein erweist.  
Wie, wenn du peinlich spähest in einem Buch  
Nach Licht der Wahrheit, aber dein Gesicht,  
Geblendet von der Wahrheit, schaut nur Trug.  
Licht, das nach Licht sucht, stiehlt dem Licht das Licht.  
Eh' du das Licht entdeckst im dunkeln Graus,  
Wird blind dein Auge und das Licht geht aus.  
Drum sieh', wie man dem Auge Lust bereitet,  
Indem sich's auf ein schön'res Auge wendet,  
Das uns verwirrt zwar, doch zugleich uns leitet  
Und uns das Licht schenkt, das uns erst geblendet.  
Soleh' Studium ist glorreicher Sonnenschein,  
Den zu erspähn nicht freche Blicke nützen.  
Was kommt heraus bei ew'gen Plackerei'n?  
Aus fremden Büchern morsche Meinungsstützen.  
Den ird'schen Pathen aller Sphärenreihn,  
Die jeden Fixstern dir bei Namen nennen,  
Nutzt doch nicht mehr der hellen Nächte Schein,  
Als denen, die lustwandelnd keinen kennen.  
Wer zu viel weiß, weiß Dunst. Zum Namen-Leihn  
Gehört nichts weiter, als Gevatter sein.

Obwohl er prognostiziert:

Dies Muß macht Alles noch, was wir geschworen  
Drei Jahre lang dreitausend Mal zu Schanden;  
Denn Jedem sind die Triebe angeboren,  
Die keine Kraft, nur Gnade hält in Banden —

geht er auf den Plan des Königs ein, weil ihm die gelehrte Mummerei Spaß macht, und darum kommt er auch mit humoristischer Sophistik über den offenbar in Aussicht stehenden Bruch des Gelübdes hinweg. So wie er sieht, daß einer nach dem andern seiner Genossen dem natürlichen „Triebe“ verfällt, verfolgt er dieselben mit der ganzen Schärfe seines beißenden Witzes, und sofern er sich selbst nicht verschont und das Mittel, durch welches das Gelübde zu Falle gebracht wird, die Liebe zusammen mit den Gegenständen ihrer Zuneigung ironisirt, wird er zum liebenswürdigsten Humoristen, dem selbst das ehrliche Bestreben nicht fehlt, sich alles Ernstes der verrätherischen Leidenschaft zu der schwarz-äugigen Rosaline entschlagen zu wollen.

Das direkte Gegentheil Biron's ist der junge König, ein geborener Doktrinär, steif, pedantisch, in dem nicht Wissensdrang, sondern lediglich die Eitelkeit jene seltsame Enthaltensamkeits-Idee zur Erscheinung gebracht hat. Dafür überwältigt ihn aber auch Eros zuerst und am heftigsten. Der ehrliche Biron giebt ihm Schuld, er sei der Verliebteste von Allen. Das Sonett, das er an die von ihm angebetete Prinzessin von Frankreich richtet (IV, 3), athmet auch die leidenschaftlichste Gluth. Seine Versuche, diese Flamme und den Bruch des Gelübdes vor den Eidesgenossen zu bergen und vor seinem Gewissen als entschuldbar darzustellen, stempeln ihn zum verstocktesten der Sünder.

Der Dritte im Bunde, Longaville, „ein Mann von edeln Gaben, geschickt in Kunst, in Waffen hoch gepriesen, um Nichts zu tadeln, als um kecken Witz mit allzudreistem Willen“, macht sich wenigstens über den Eidbruch keine Illusionen, schiebt jedoch die Verantwortlichkeit hierfür seiner „Herzenskaiserin“, der süßen Maria, zu, wobei er schließlich eine höchst bedenkliche Moral entwickelt:

Ein Schwur ist Hauch; ein Hauch ist Dunst — von mir  
Als Erde saugt dein holder Sonnenschein  
Den Dunstschwur auf, und jetzt ist er in dir.  
Ist er gebrochen, ist die Schuld nicht mein.  
Brach ich ihn? — Welcher Narr wird sich besinnen,  
Kann Eidverlust ein Paradies gewinnen!

Auch Dumaine, der vierte Stoiker, „der wohlerzogene junge Mann, zu schaden kräftig, doch dem Bösen fremd, durch Herzensgüte, Witz und Schönheit gleich geschmückt“, der Jüngling, der es offenbar mit dem Plane des Königs am Ernstesten gemeint hat, weil in ihm eine philosophische Ader steckt, ein gewisser idealistischer Zug, der ihn von dem mehr realistisch gehaltenen Lebensvirtuosen Longaville wesentlich unterscheidet, bekennt sich in einem reizvollen, sinnigen Liebesgedicht an seine Käthe schuldig, und plädirt nur für mildernde Umstände, indem er geltend macht, Käthe's Schönheit sei so überwältigend, daß sie selbst einen Zeus zu Falle gebracht hätte.

Diesem ironisirenden Spiele der Liebeslaune biegt das karrikirte Verhältniß des spanischen Betteldons, des gespreizten Armado zur Bauerndirne Jaquenetta ein erheiterndes Paroli. Eros, während er die Wissenschaftler hänselt, muß es über sich ergehen lassen, in der verkehrten, schwülstigen Leidenschaft des albernen Miles gloriosus selbst genarrt zu werden, dem Lächerlichen zu verfallen.

Noch mehr, der lose Schelm kommt nicht einmal bei den von ihm angezettelten Händeln zum Ziele, indem sich seine „Mühe vorerst als verloren“ ausweist und ein ernstes Ereigniß, der Eintritt einer Hoftrauer, dem neckischen Uebermuthe ein jähes Ende bereitet, so daß, wie Gervinus sich ausdrückt, gegen die Gewohnheit des Lustspiels „Hans sein Gretchen“ nicht einmal heimführt, vielmehr dieser Erfolg in weite Ferne gerückt wird. —

Während hier die Satire in heitern Wendungen sich ergeht, läßt sie sich in Troilus und Cressida in ihrer ganzen Schärfe und Bitterkeit los. Das in seinen Sonetten mehrfach variierte Thema, das in dem Schlußwort des 147. gipfelt:

*For I have sworn thee fair, and thought thee bright,  
Who art as black as hell, as dark as night —*

scheint der Dichter in dieser Tragi-Komödie auch dramatisch behandelt zu haben. Das Werk originirt aus derselben dunkeln Zeit pessimistischer Anschauungen, in welcher Shakespeare den Othello und den Timon von Athen dichtete. Was Wunder, daß er sich getrieben fühlen mochte, wie Karl Eitner treffend bemerkt<sup>1)</sup>, in diesem Drama des absoluten Widerspruchs den Ingrimms über so manche Erscheinungen des Weltenlaufs durch eine Art von Göttergelächter über die Tollheit der Menschen loszuwerden.

In den Mittelpunkt des bunten trojanischen Kriegsgemäldes stellt er den Liebeshandel zwischen dem Priamssohn Troilus und der schönen, in Troja gefangen gehaltenen Tochter des Griechen-Priesters Calchas hinein, ein Verhältniß, das sich nicht gerade durch Sauberkeit auszeichnet und eben deshalb zur satyrischen Behandlung anreizen mochte. Wie Cressida das Konterfei der Modedamen zur Zeit des lustigen Altengländ darstellt, so wird im Troilus der Typus der jeunesse dorée, der jugendlichen Vornehmen damaliger Zeit gezeichnet, die durch die Buhlerkünste der Londoner Lionnen angelockt und verliebt gemacht, in's Garn gehen, um mit ihrem Liebeswahne Schiffbruch zu erleiden. Demgemäß ist der junge Troerprinz mit der ganzen Empfänglichkeit der leicht erregbaren Jugend für ritterliches Wesen ausgestattet; Ulysses rühmt ihn (Troilus und Cressida, IV, 5) als

— fest von Wort,  
In Thaten redend —  
Offen und frei von Herzen und von Hand.

---

<sup>1)</sup> Jahrbuch III, S. 287.

Im Feuer seines Jugendmuthes begegnet er den älteren Brüdern, dem bedächtigeren Helden Hektor und dem Priester Helenus im Kriegsrathe der Troer mit keckem, vorlautem Trotz:

— Schwatzt ihr von Gründen,  
So schließt die Thor' und schläft. Mannheit und Ehre  
Gewannen Hasenherzen, mästeten  
Sie sich mit Gründen — Grübeln und Erwägung  
Macht blaß die Lebern, lähmt die frische Regung —

und die Friedensmahnungen der Seherin Cassandra weist er mit unverhaltenem Hohne zurück. Als echter Ritter glüht er mit derselben Ueberschwenglichkeit wie für die Kampfesehre so für die Dame seines Herzens. Obgleich er mit seiner phantastischen Anbetung an eine Schöne gerathen ist, die Ulysses auf den ersten Blick als leichtfertig erkannt hat und brandmarkt:

An ihr spricht Alles, Augen, Wangen, Lippen,  
Ihr Fuß selbst spricht; es blickt der üpp'ge Sinn  
Aus jedem Glied ihr und Gelenk des Körpers —

so sieht seine urtheilslose Verliebtheit in Cressida nur das Ideal aller Weiblichkeit. Im arglosen Glauben an die Treue seines Mädchens und in der Uebernommenheit seiner Gefühle ergeht er sich gegen den Griechenfürsten Diomedes, der die Schöne gegen den gefangenen Troer Antenor auswechselt, in renommistisch schwülstigen Tiraden, indem er ihm mit der Mahnung: „sie gut zu halten, weil er's ihm heiße“, die Drohung in's Gesicht schleudert:

Denn beim furchtbaren Pluto! thust du's nicht,  
Wär' auch dein Schutz Achilles ries'ge Wucht —  
Du hast gelebt!

Dem Phantastischen dieses Liebesfiebers entspricht die Enttäuschung, als dem Verliebten der handgreifliche Beweis von Cressida's Untreue, mit der sie sich eben so leicht als frivol dem Stutzer Diomedes an den Hals wirft, in Calchas' Zelte geführt wird. Seiner Entrüstung macht der Betrogene in den üblichen überschwenglichen Drohungen gegen den Galan der Dirne Luft, die schließlich darauf hinauslaufen, daß Diomedes bei Gelegenheit des so pomphaft angekündigten Zweikampfs dem jungen Troerprinzen sein Streitroß, einen „feinen Hengst“ abnimmt und die Beute der galanten Dame zusendet (V, 5). Bei Homer<sup>1)</sup> wird

---

<sup>1)</sup> Ilias XXIV, v. 257.

Troilus nur als ein früh gefallener Sohn des Priamus leichthin erwähnt; Shakespeare läßt uns über sein demnächstiges Schicksal im Ungewissen — nur einmal noch tritt er kämpfend im Schlachtgewühle auf und schließt das Drama mit einer Klage auf Hektor's Fall und einer Verwünschung auf Pandarus, den Oheim der falschen Cressida, den Begünstiger seiner Liebesthorheit.

So verrinnt die Tragikomödie ohne dramatischen Ausgang im Sande. Dem Dichter genügt es, den Betrug des Mädchens und das Nichtige des Verhältnisses konstatirt zu haben; die Satire über den Wankelmuth der Londoner Schönen ist damit erschöpft, diese Art der grillenhaften, unbeständigen Liebe (*Fancy*) zur Genüge gekennzeichnet. —

Die Absicht des Dichters bei Verwendung der Liebe zu tendenziösen Zwecken tritt wohl kaum deutlicher zu Tage, als im Sommernachtstraum, in dem reizvollen Schattenspiele, in dem Alles Caprice, Alles Laune ist, Eines das Andere und Jedes sich selbst parodirt, und das Ganze, wie Ulrici ausführt, als Illusion sich darstellt.<sup>1)</sup> Am buntesten treibt es das Doppelpaar, dessen erotische Beziehungen sich in die wunderbarsten Zufälligkeiten und Irrungen verwickeln. Demetrius, früher in Liebe zu Helena, hat diese verlassen und wirbt um die Geliebte seines Freundes Lysander, Hermia, von dem Vater derselben begünstigt. Um dessen Machtgebote zu entgehen, fliehen Lysander und Hermia in einen Wald bei Athen, bis wohin die väterliche Gewalt sie nicht erreichen kann, verfolgt von Demetrius, dem wiederum die verschmähte Helena nachläuft. Ein Zauberspuk der Elfen richtet hier unter den Flüchtigen eine heillose Verwirrung an, indem beide Jünglinge in Folge des ihnen in die Augen eingeträufelten Saftes der Blume Lieb'-im-Müßiggange, in Helena verliebt, und Beide von Hermia abwendig gemacht werden, die, vorher von Zweien angebetet, auf einmal gänzlich verlassen dasteht. Oberon, der Elfenkönig, bemerkt zur rechten Zeit den von seinem dienstbaren Geiste Droll angerichteten Spuk und stellt durch ein Gegenmittel das frühere Verhältniß Lysander's zu Hermia wieder her, indem er es bei den Wirkungen jenes Zaubersaftes auf Demetrius beläßt und so die Paare Lysander-Hermia und Demetrius-Helena vereinigt.

---

<sup>1)</sup> Ulrici, Dramatische Kunst Shakespeare's II, S. 233 u. ff.

Wie über das ganze Treiben der Sommernachtstraumgestalten in dem Zauberwalde bei Athen verbreitet sich auch über die Charaktere der beiden Liebhaber ein magisches Helldunkel, aus dem nichts destoweniger wie auf einem Rembrandt die Köpfe der jungen Athener deutlich hervortreten. Lysander ist offenbar edler gestaltet, als sein Freund und Nebenbuhler, ruhiger und bestimmter. Gegen den Spruch des Vaters, wie seines Fürsten, der ihm die Geliebte weigert, reagiert er durch Hermia's Entführung. Nur das sinnbethörende Zauberkraut Droll's entrückt ihn seinem Ich; den bis dahin zartsinnig Liebenden faßt ein plötzlicher Widerwille gegen seine Angebetete, daß er sie in nichts weniger als galanter Weise von sich wegschilt — indessen, durch Oberon's Entzauberung „zum natürlichen Geschmack genesen“, kehrt er zu seinem früheren Wesen zurück. Demetrius dagegen, flatterhaft, unwirsch, fahrig, ohne Selbstvertrauen, ein Poltron, der sich an den Vater wenden muß, um Gegenliebe zu erzwingen, gewinnt erst Haltung durch den Zauberspuk, der seine ungestüme Schroffheit sogar zu einem ruhigen Humor verkehrt. — Beide Liebhaber tauschen sonach Rollen und Charakter: der Eine tauscht nur sein früheres Selbst wieder ein, während der Andere zu seinem wahren Glücke vertauscht bleibt. Alles *Fancy*!<sup>1)</sup>

Ebensowenig wie bei der tendenziösen Verwendung der bisher besprochenen Liebeshändel legt es der Dichter in einer Reihe von Lustspielen darauf an, die Liebe in ihren vertiefenden Erregungen darzustellen. Wenngleich Eros darin meist den Angelpunkt bildet, also pragmatisch von Bedeutung ist, so abstrahiert hier der Autor von allen ethischen Erwägungen, indem er dem leicht geschürzten Spiele um des Spieles willen, den Zügel schießen und das Pragmatische, die Situation durch sich selbst wirken läßt!

Von diesen Intentionen scheint mir die Konzeption der kunstvollsten aller Komödien, des Kaufmanns von Venedig und besonders die Zeichnung der darin handelnd auftretenden Liebhaber ausgegangen zu sein. — Bassanio, der Venezianer, der Kavalier von ebenso feinen Formen, wie nobler Gesinnung, freit um Portia, die Erbin von Belmont, zunächst um ihrer Reichthümer willen. Er gesteht ganz offen:

---

<sup>1)</sup> Vergl. übrigens Oechelhäuser, Jahrbuch V, S. 319. Dr. Wölfell, Nürnberger Album d. 1852, S. 120 u. ff.

Wie sehr er seinen Glückstand hab' erschöpft,  
Indem er glänzender sich eingerichtet,  
Als seine schwachen Mittel tragen konnten.  
— Seine Sorg' ist bloß,  
Mit Ehren von den Schulden loszukommen,  
Worin sein Leben, etwas zu verschwend'risch,  
Ihn hat verstrickt.

Daß die reiche Porzia, auf die er sein Auge geworfen, schön ist, „und schöner als dies Wort, von hohen Tugenden“, steht bei dem jungen Edelmann erst im zweiten Artikel seines Liebeskatechismus, und da er selbst ein feiner Mann, hübsch und stattlich sich ausnimmt, so ist es eben kein Wunder, daß er „von ihren Augen einst holde, stumme Botschaft empfing“, die ihn ermuntert, mit den nöthigen Mitteln zur Brautfahrt von seinem Freunde Antonio ausgestattet, das Wagniß der für Porzia's Liebesglück allein präjudizirlichen Kästchenwahl zu bestehen. Gewitzigt, wie er ist, trifft er das rechte Kästchen und gewinnt auf diese Weise die Hand und die Reichthümer der von ihm begehrten Braut. — Als sein Trabant figurirt neben ihm der lustige Graziano, nicht bloß sein Begleiter auf der Brautfahrt nach Belmont, sondern auch sein Seitenstück beim Werbeakt, indem er Porzia's Dienerin, die muntere Nerissa, acceptabel findet und hierbei in die Position geräth, von dem Treffer Bassanio's auch für seine Lebenslage Nutzen zu ziehen.

Denn werbend hier, bis ich in Schweiß gerieth,  
Und schwörend, bis mein Gaum von Liebesschwüren  
Ganz trocken war, ward ich zuletzt — geletzt  
Durch ein Versprechen dieser Schönen hier,  
Mir Liebe zu erwidern, wenn eu'r Glück  
Ihr Fräulein erst gewönne.

Ein allzeit aufgeräumter, dabei witziger Schwadronneur, gerirt er sich, wenn auch als Gentleman, doch eben so derb, wie sein Freund Bassanio fein ist. Lorenzo endlich, ebenfalls vom Gefolge des venezianischen Patriziers, ist in die Tochter des reichen Juden Shylock verliebt und entführt das hübsche Kind vom Stamme Israel zusammt einem recht erklecklichen Theile des väterlichen Reichthums, weil sie eine gute Partie, graziös ist und die nöthige Pietätlosigkeit besitzt, sich von dem väterlichen Hause wie von dem Glauben Israels loszulösen. Lorenzo, von leichterem Genre, als sein Patron, wie seine Entführungsaffaire schon kund giebt, ist ein phantastischer Schwärmer, ein Mondnachtplauderer, ein

lyrisch sentimentaler Amoroso. — Alle drei Liebhaber im Kaufmann von Venedig haben das mit einander gemein, daß ihnen die Leidenschaft nicht eben tief geht und sich als abhängig darstellt von äußern pragmatischen Einwirkungen, von Kästchenwahl und Entführungszauber, im Graziano sogar als eine zwiefach bedingte Liebe, als duplex conditio suspensiva, subjektiv wie objektiv komisch.

Wie im Kaufmann, präsentirt sich Eros auch in den lustigen Weibern von Windsor finanziell angefliegen — nur noch unverhüllter. Ganz abgesehen von Falstaff's Liebeshändeln, die der alte bankerrutte Schlemmer mit den aufgeräumten Bürgersfrauen anzettelt, und nur als Spekulation auf die Geldbeutel ihrer Männer, begüterter Shopkeepers, kultivirt, bekennt Fenton, der professionirte Liebhaber des Lustspiels, der Freier von Jungfer Anna Page, ganz schmucklos:

Zwar leugn' ich nicht, daß deines Vaters Reichthum  
Der erste Anlaß meiner Werbung war,  
Doch werdend fand ich dich von höherm Werth,  
Als Goldgepräg und Beutel, wohl versiegelt,  
Und deines Innern echte Schätze sind's,  
Wonach ich einzig trachte.

Wie dem Bassanio, hat ihm „Verschwendung sein Gut geschädigt durch früheres Schwärmen mit seinen wilden Freunden“, und darum hegt der Vater Page um so begründetere Bedenken, „er möge die Tochter nur um ihres Geldes willen lieben“, als er, der Kavalier, „zu hoch von Abkunft sei“ für das einfache Bürgermädchen. Wie Bassanio, gewinnt auch er die Braut durch einen Zwischenfall, nur nicht so ehrlich wie dieser, sondern durch eine Prellerei der Eltern und der beiden andern von dem Ehepaar Page begünstigten Bewerber, unterstützt von dem niedlichen Aennchen, die dem hübschen, eleganten, wenn auch verarmten Edelmann vor dem albernen Junker Schmächtig und dem närrischen Doktor Cajus ohne Zögern den Vorzug giebt.

Das graziöseste aller Lustspiele, den heiligen Dreikönigsabend oder Was Ihr wollt, bezeichnet W. Koenig<sup>1)</sup> als das komische Gegenstück zu Romeo und Julia, als die Komödie der Liebe, d. h. des phantastischen Gebildes der Neigung und Einbildung zugleich (*Fancy*). Und allerdings — hierin ist Alles liebeskrank,

---

<sup>1)</sup> Jahrbuch VIII, S. 202 ff.

von dem Herzog Orsino bis auf die Clowns, die Junker Bleichenwang und Rülp herab, selbst den puritanischen Haushofmeister Malvolio nicht ausgenommen, den Inbegriff steifleinerer Aufgeblasenheit, salbungsvoller Eitelkeit, ehrenhafter Geckenhaftigkeit. Von demselben Fieber sind auch die darin agirenden Frauen — die Gräfin Olivia, die um Liebeslohn dienende Viola, sowie die muntere Kammerzofe Maria — angesteckt. Das Ganze, Haupthandlung wie Episode, ist die reizvollste Beweisführung für den Satz:

— *so full of shapes is fancy,*  
*That it alone is high-fantastical.*

Als ein solches Gemisch von Verliebtheit und Phantasterei tritt uns der eine Amanté von Fach, der Herzog Orsino, entgegen, der Schwärmer, der, „in frischer, fleckenloser Jugend blühend, von Gestalt und Gaben der Natur ein feiner Mann“, sich in eine unerwiderte Leidenschaft zur Gräfin Olivia hineinredet, offenbar, weil ihn die Regierungssorgen um sein Herzogthum Illyrien nicht allzusehr drücken und er nichts Besseres zu thun hat, als sich auf Blumenmatten träumend zurückzuziehen und sich in die Musik, „der Liebe Nahrung“, zu versenken. Er gefällt sich unverkennbar in der Rolle des verschmähten Liebhabers, „sein Gemüth wie ein Opal in allen Farben spielen“ zu lassen. Obwohl abgewiesen, schickt er beharrlich seiner Spröden Liebesbetheuerungen und Pfänder seiner Neigung zu. Ueber dieser Phantasterei, so wie er ist und sich selbst charakterisirt:

Unstet und launenhaft in jeder Regung —

übersieht er ganz, daß er eigentlich in latenter Liebe zu Viola steht, seinem verkleideten Pagen, dem Postillon d'amour; die treuen Dienste des Mädchens müssen ihm erst die Augen darüber öffnen, daß er in ihr „seiner Liebe Braut“ zu suchen habe:

*Orsino's mistress and his fancy's queen,*

und so fällt diesem Schmachter ohne sein Verdienst der werthvollste Besitz zu — Viola, das Mädchenideal. — Von anderem Schrot und Korn ist der zweite Liebhaber ex professo, der Zwillingsbruder Viola's, Sebastian, ein gesunder, frischer Bursch, auch der geistige Zwilling seiner Schwester. Auch ihm fällt die Liebe, so zu sagen, in den Schoß; der Aehnlichkeit und darum der Verwechslung mit Violen hat er es zu danken, daß sich ihm die Gräfin Olivia, die von einer heftigen Leidenschaft zu dem ver-

kleideten Liebesboten des Herzogs ergriffen ist, bei der ersten Begegnung ohne Weiteres an den Kopf wirft. Doch er besinnt sich nicht lange:

Wo weht dies her? wie dünkt es meinem Gaum?  
Bin ich in Wahnsinn oder ist's ein Traum?  
Tauch' meinen Sinn in Lethe, Phantasie!  
Soll ich so träumen, gern erwach' ich nie!

Munter zugreifend, geht er mit Olivien zum Traualtar. So bietet sich in dem Zwillingspaar der Geschwister das Heilmittel von selbst, woran die krankhaften Liebesgrillen des Herzogs und der Gräfin gesunden.

In der Nachbildung der Menächmen des Plautus, in der Komödie der Irrungen, die allgemein und mit Recht für eine Jugendarbeit des Dichters gehalten wird, haftet das Interesse weniger an der Zeichnung der Charaktere, als vielmehr an der Komik der verwirrenden Situationen, die durch die frappante Aehnlichkeit der sich einander fremden Zwillingsbrüder hervorgerufen werden. Diese beiden Antipholus, von welchen der Eine in Ephesus ansässig, der Andere nach dort von Syrakus zugereist ist, lassen sich ihrer äußern Konformität ungeachtet in der Charakteristik recht wohl auseinander halten. Der Eine, der Epheser, mit der eifersüchtigen Adriana verheirathet, hat die Ehestandsschule nicht ohne Erfolg durchgemacht: er ist eine praktische Natur, die sich in allen Lebenslagen zu helfen weiß. Dazu kommt, daß ihm, dem in Ephesus Angewohnten, Alles bekannt, geläufig ist, was seinem Auftreten eine Sicherheit giebt, die dem fremden Zwillingsbruder fehlt. Dafür treffen ihn aber auch die unangenehmen Folgen der Verwechselungen mit dem Bruder ausnahmslos. Der Letztere, der Syrakuser, der eigentliche Amante des Stücks, gerirt sich zurückhaltender, galant gegen Adriana, seine Schwägerin, die ihm als solche bisher unbekannt geblieben ist, schwungvoll in der Bewunderung Lucianens, der Schwester Adriana's, in die er sich sterblich verliebt und die er demnächst nach Entwirrung des Knotens als Gattin heimführt. Kurz, er ist idealer angelegt, als der realistische Epheser. Freilich steht sein Liebesverhältniß zu Lucianen gegen den Kern der Handlung — die durch die Aehnlichkeit der Brüder herbeigeführten Irrungen — zu sehr im Hintergrunde, als daß dasselbe auf den pragmatischen Verlauf der Komödie von wesentlichem Einfluß sein könnte.

In der Widerspenstigen Zähmung dagegen ist wieder die Handlung durchweg erotisch. Der reiche Herr Baptista Minola von Padua hat zwei heirathsfähige Töchter, von welchen die eine, Bianca, sich eben so sehr durch Schönheit als Sanftmuth auszeichnet, während ihre Schwester Käthchen „zwar jung und schön, erzogen wie der Edelfrau gebühret, doch unerträglich böse und wild ist, zänkisch und trotzig über alles Maaß.“ Zu Beiden finden sich Freier; zu der vielumworbenen Bianca unter Andern ein junger Student, Lucentio, der nach Padua gekommen ist, um „des Studirens Zeit der Tugend und der Philosophie“ zu weihen; zu der allgemein gemiedenen Katharina Petruchio, ein junger Edelmann, den

der Wind, der durch die Welt die Jugend treibt,  
Sich Glück wo anders, als daheim zu suchen,  
Wo uns Erfahrung spärlich reift —

aus Verona nach der Musenstadt geführt hat. Beide beginnen alsbald ihre Werbung: der auf die Zustimmung seines Vaters angewiesene und derselben nicht sichere Lucentio durch allerhand Intriguen, der freie, selbständige Petruchio durch offenes Vorgehen. Beide gelangen zum Ziele. — In Lucentio haben wir den jungen eleganten fils de famille vor uns, wie er sich bei Molière häufig vorfindet, gewitzt und stark auf die väterliche Nachsicht rechnend, die ihm schließlich auch immer zu Theil wird. Insofern nähert sich der um Bianca freierende und außer der ars amandi auch die Kunst zu prellen mit Glück betreibende Student der romanischen Liebhaberschablone, während Petruchio durch und durch individualisirt ist. Dieser junge, selbstbewußte, scharfsichtige Veronese, der „zur reichen Heirath“ nach Padua gekommen ist —

Denn Gold muß klingen bei dem Hochzeitstanze —

hört kaum von dem hübschen, zänkischen Käthchen, als es auch sofort bei ihm feststeht, sich an sie zu machen,

— tobt sie gleich so laut,  
Wie Donner, wenn im Herbst Gewitter kracht.

Das Problem, dieses störrische Ding, das er begehrenswerth findet und auf den ersten Blick als wandlungsfähig erkennt, in die Kur zu nehmen, reizt ihn um so mehr, als alle Welt, selbst der alte Herr Minola, an den Erfolgen seiner Heilmethode zweifelt. So setzt er seine pädagogischen Experimente in's Werk, eines immer drastischer, als das andere; unbekümmert darum, welchen

Eindruck seine Persönlichkeit auf das Herz der Widerspenstigen macht, steuert er auf das eine Ziel los, durch das rücksichtsloseste Ueberbieten des Zankteufels, Beelzebub auszutreiben. Seine Erziehungsversuche gehen allerdings bis hart an die Grenze des Erlaubten; da sie jedoch nur Mittel zum Zweck sind und sich als in guter Absicht angewendet manifestiren, so können sie um so weniger verletzen, als die Prozeduren Petruchio's von dem ergötzlichsten Humor gewürzt sind. Selbst der Zusatz von Selbstsucht in der Charakteranlage des Heilkünstlers, der Umstand, daß er in erster Linie um seiner selbst willen und um sich ein gefügiges Weib zu schaffen, dies Alles vornimmt, ist in der That nicht dazu geeignet, unsere Sympathie in Frage zu stellen, sofern solcher Egoismus nichts Ungesundes, Widernatürliches in sich birgt. Auch hier, wie beim Othello, liegt es wesentlich in der Hand des Darstellers, durch Pointiren einer heitern Gemüthlichkeit, sowie durch Hervorheben des pädagogischen Zwecks, der die Schroffheit der angewendeten Mittel als Maske erscheinen läßt, die Rolle behaglich, humoristisch zu gestalten. Die logische Klarheit in der Entwicklung des Charakters, der am Schlusse sich kund giebt, so wie er von Hause aus veranlagt ist, als die gesunde, praktische, liebenswürdige Gentleman-Natur, wird dem Schauspieler für eine wirkungsvolle Darstellung wesentlich zu Hilfe kommen.

Ein ähnlicher Gegensatz tritt uns in dem Liebhaberpaar der Komödie Viel Lärm um Nichts in dem Grafen Claudio und Signor Benedict von Padua entgegen, nur daß hier der Humor des Letztern das Seinige thun muß, um die Charakterlosigkeit des Erstern erträglich zu machen. Claudio, der Günstling des Prinzen von Arrágon, wird als ein Kavalier geschildert, der sich im Kriege ausgezeichnet hat. Er ist von einnehmendem Aeußern und von feinen Formen, so daß er im Nu die Zuneigung der schönen Hero und das freudige Jawort des Vaters Leonato gewinnt. Freilich hat er nicht einmal den Muth gehabt, selbst für sich zu werben, und als ihm eingeredet wird, sein Freiwerber, der Prinz von Arragon, nehme das „Vogelnest für sich aus“, hat er sich alsbald mit dem Gedanken getröstet: „Hero, fahr wohl!“ Von der Oberflächlichkeit seiner Empfindung, sowie von der Unreife seines Urtheils zeugt vor Allem der Mangel an Vertrauen, die sinnlose Leichtfertigkeit, mit der er sich von dem plumpen Bastard Juan täuschen läßt, nicht minder die Bereitwilligkeit, die Geliebte aufzugeben und demnächst, nachdem der Trug des Bastards zu Tage

gekommen, anstatt der für todt ausgegebenen Hero die angebliche Verwandte derselben unbesehen zum Altar zu führen. Wahrhaft knabenhaft ist die Rache, die der Amoroso an der vermeintlich ungetreuen Verlobten nimmt, ihre Beschimpfung bei der Trauung vor der Familie, vor den Hochzeitsgästen. „Ein honigsüßes Grafenstückchen! wahrhaftig!“ das an seiner unbarmherzigen Tücke nichts einbüßt, sofern auch der gesetzte Prinz von Arragon, ein Mann, dem man mehr Verstand zutrauen sollte, sich gleichfalls düpiren läßt und in dieser — Naivität dem Zuschauer recht spanisch vorkommen muß. — Der Darsteller der Claudio-Rolle wird ein gut Stück Arbeit dranzusetzen haben, um sich halbwege mit seiner undankbaren Aufgabe abzufinden. Weniger Schwierigkeiten bietet die Rolle des Signor Benedict, dieses klargezeichneten, sympathischen Witzbolds, des erklärten Lieblings des englischen und deutschen Publikums, dessen ergötzlicher Liebesaffaire mit seiner ebenso humoristischen Partnerin Beatrice das Stück seine Popularität und seinen unbestreitbaren Bühnenerfolg verdankt. Benedict von Padua hat mit Claudio „die edle Geburt, die erprobte Tapferkeit und bewährte Rechtschaffenheit“ gemein. Trotz seiner Leichtlebigkeit ist er jedoch besonnener; seine Eigenliebe, das nothwendige Attribut seines verstockten Junggesellenthums, stellt nirgends wie bei Claudio seine Ritterlichkeit in Frage. Seine Kameradschaft zu dem Grafen und seine Ergebenheit gegen den Prinzen halten ihn nicht ab, der gekränkten Hero Genugthuung zu verschaffen: den Einen fordert er zum Zweikampf, dem Andern erklärt er rund heraus, daß er sich von jetzt ab seiner Gesellschaft entziehen müsse. Obwohl Witzbold ex professo und Alles ironisirend, läßt er durch seine Sarkasmen ein gutes Theil Gutmüthigkeit durchblicken, was ihn in die Sphäre des Humors erhebt. Von vornherein stellt er den Liebespfeilen des Bogenschützen Cupido ein gepanzertes Herz entgegen; jede desfallsige Regung spottet er hinweg — die Caprice sitzt ihm jedoch tiefer, als er es ahnt, und ehe er sich's versieht, wird die bisher gewaltsam zurückgedrängte Laune durch ein scherzhaftes Intriguenstückchen seiner Umgebung an die Oberfläche getrieben. So wie sie bei ihm auftaucht, kommt sie ihm selbst allerdings komisch vor, indessen findet er sich mit ihr ab, so gut es eben gehen will. Er kommt mit sich darüber in's Reine, sie zu dulden, und heirathet am Ende Beatricen — aus Mitleid, die ihrerseits ihm freilich in diesem Stücke nichts schuldig bleibt. — Benedict ist eine von den köstlichen Figuren des Dichters, die trotz der Sonder-

barkeiten der Handlung um ihrer Individualität willen ihre Herrschaft auf den Brettern behaupten werden.

In drei Dramen Shakespeare's endlich findet die Liebe nur nebenher ihre Verwendung lediglich zu dem Zwecke, um einzelne Charaktere in der Zeichnung abzurunden und durch einen Zug zu vervollständigen; der für ihr Handeln nicht gerade von wesentlicher Bedeutung ist.

Es ist dies zunächst bei Edmund der Fall, dem Bastard im König Lear, der mit des Letztern verruchten Töchtern Goneril und Regan hinter den Rücken ihrer Männer eine Liebelei unterhält. Vorgeführt wird uns dies Verhältniß nicht; es ist nur davon die Rede. Der jugendliche Verbrecher, der sich durch Tücke und Verrath gegen Vater und Bruder bereits in den Besitz der Grafschaft Gloster gesetzt hat, streckt seine Hand nach einer Fürstenkrone aus. Die Liebelei mit den beiden Königstöchtern benutzt er als Mittel zum Zweck — er berechnet, daß, wenn er es mit Beiden halte, das Glück ihm doch wenigstens Eine von ihnen und mit ihr ein Herzogthum zuführen müsse. Seine Hoffnung schlägt fehl; er fällt im Zweikampfe, des Hochverraths angeklagt; indeß tröstet er sich im Sterben:

Edmund ward doch geliebt!  
Die Eine gab um mich der Andern Gift,  
Und dann sich selbst den Tod!

Diesen Verächter der Familienbande will der Dichter in Betracht der Liebe nicht ganz leer ausgehen lassen: er bedenkt ihn wenigstens mit einer verbrecherischen, aus der zwar gewichtige Folgen für den Gang der Ereignisse in der Tragödie nicht erwachsen, die jedoch dem pietätlosen Schurken immerhin ein gutes Theil verrätherischer Büberei mehr zuertheilt und dadurch für ihn signifikant wird.

Nicht viel reiner stellt sich in Heinrich VI., I. und II. Theils, das Verhältniß des Earl von Suffolk zu Margarethe von Anjou dar, die der Lord vor Angers gefangen nimmt und

von den wilden Reizen, so die Kunst verdunkeln —

ganz bezaubert, sofort zur Gemahlin seines jugendlichen Königs ausersieht, natürlich in Erwartung der intimen Beziehungen, in welche der Brautwerber zu der von ihm ohne Brautschatz an den reichsten König der Christenheit Vermählten nach der Hochzeit treten wird, und die der Lord trotz seiner bereits bestehenden Ehe

auch wirklich anknüpft. Er empfindet aber doch wenigstens, wo Edmund Gloster nur spekulirt; gleichwohl ist auch diese zärtliche Regung nicht ohne ehrgeizigen Beigeschmack; denn nachdem der hochmögende Lord im Staatsrathe mit seinem Heirathsprojekte über die Bedenken der Großen gesiegt hat, geht er hin nach Frankreich zur Einholung der Königin:

Wie einst nach Griechenland der junge Paris  
Mit Hoffnung ähnlichen Erfolgs im Lieben,  
Doch besserm Ausgang, als der Troer hatte.  
Margarethe soll den König nun beherrschen,  
Ich aber sie, den König und das Reich.

Suffolk ist viel zu sehr Politiker, als daß ihn diese Liebelei ganz ausfüllen sollte. Nach Margaretha's Erhebung auf den britischen Thron sehen wir ihn alsbald mitten in dem Getriebe der Palastintriguen, durch welche jeder der Höflinge den andern zu stürzen, jeder das Regiment an sich zu reißen sucht. Auch Margarethen beschäftigt die Herrschsucht viel zu angelegentlich, als daß sie zu verliebten Tändeleien Zeit und Stimmung hätte; ihr Bündniß mit Suffolk hat daher wesentlich eine politische Tendenz und ist vor Allem darauf gerichtet, den Großoheim des Königs, Humphrey von Gloster, den Protektor des Reichs, bei Seite zu schaffen. Gloster fällt durch Mörders Hand, und Suffolk, der Anstiftung zum Meuchelmord verdächtig, wird verbannt. Dieser Bannspruch fördert die erotische Seite des Verhältnisses zwischen dem Earl und der Königin wieder zu Tage; der Abschied, durch allerhand Flüche über die Gegner inaugurirt, verliert zum Schluß seinen geharnischten Charakter unter den Ergüssen zärtlicher Liebesbetheuerungen. Im Uebrigen erscheint mir diese erotische Episode, welche auf den Verlauf der Heinrich-Trilogie absolut keinen Einfluß äußert, mehr die Bestimmung zu haben, das Dämonische in dem Charakter Margarethens, der Hauptfigur in der trilogistischen Historie, verschärfend hervorzuheben, als daß es dem Dichter besonders darauf angekommen wäre, den immerhin weniger bedeutsamen Lord Suffolk, dessen politische Laufbahn alsbald mit seiner Ermordung durch Seeräuber zu Ende geht, auch als galanten Ritter auftreten zu lassen.

Die Reihe der *Fancy*-Erotiker schließt Hamlet, der Prinz von Dänemark, als der bedeutsamste derselben. Das Liebesverhältniß des eben von der Universität Wittenberg nach dem Hofe von Helsingör zurückgekehrten jungen Fürsten zur reizenden Ophe-

lia, der Tochter des Kämmerers Polonius, führt uns der Dichter weder in seinem Entstehen, noch auf seinem Höhepunkt vor — die Blume ist bereits verwelkt, liegt entblättert am Boden; in zurückgesendeten Briefen, Liebespfändern, sehen wir die letzten Reste eines Liebesverhältnisses, das sich weder als voll, noch als andauernd erwiesen hat, und das um deswillen schon nicht geeignet erscheint, einen Konflikt hervorzurufen, d. h. in den Verlauf der Tragödie bestimmend einzugreifen. Es ist höchstens dazu angethan, als Arabeske das Bild des Helden zu umrahmen, charakteristisch wohl, nicht aber charaktergebend, sofern aus ihm keinerlei Impulse für das sonstige Verhalten Hamlet's originiren.

In der That aber paßt der Rahmen genau zu dem Bilde. Die verlassene Ophelia, die „seiner Schwüre Honig sog“, rühmt zwar selbst an dem Prinzen

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,  
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,  
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,  
Das Merkziel der Betrachter —

indessen auch ein geistreicher, fein gebildeter, gelehrter, wohlgesitteter, in den Waffen geübter Prinz kann ohne Initiative sein, seiner Stellung im öffentlichen Leben wie in der Familie nicht gewachsen, der Thatkraft der Leidenschaft entbehren. Und gerade diese Passivität ist es, die Hamlet kennzeichnet und für ihn tragisch wird. Als eigentlicher Erbe zum Throne berufen, läßt er es ruhig geschehen, daß sein Oheim, „der Beutelschneider von Gewalt und Reich, vom Sims die reiche Krone stiehlt und in die Tasche steckt;“ als Sohn des gemordeten Vaters zur Blutrache aufgefordert, sogar durch höhere Mächte gemahnt, ergeht er sich in Grübeleien, „der angeborenen Farbe der Entschließung des Gedankens Blässe ankränkelnd“, hierbei seiner Indolenz sich wohl bewußt, die er mit der herbsten Selbstkritik verurtheilt. — Seine stets theoretisirende Leidenschaft verglüht im Herzen und im Kopfe und will nicht zur Hand. So sieht's auch um seine Liebe aus: das schuldlose Veilchen Ophelia hat ihn angezogen; an seinem Dufte hat er sich berauscht. Und wenn

Er hat mit seiner Lieb' in sie gedrungen  
In aller Ehr' und Sitte —  
Und hat sein Wort beglaubigt —  
Beinah' durch jeden heil'gen Schwur des Himmels —

so finden diese Betheuerungen, die der alte Praktikus, Vater Polonius, „als Sprengel für die Drossel“ bezeichnet, ihre beste Illustration in der eigenen Aeußerung des Prinzen:

Ihr hättet mir nicht glauben sollen, denn Tugend kann sich unserem alten Stamm nicht so einimpfen, daß wir nicht einen Geschmack von ihm behalten sollten. Ich liebe euch nicht.

So zerpfückt er nicht allein den Kranz vor den Augen des betrogenen Mädchens; er schmiedet sogar noch einen Vorwurf für Ophelien aus ihrer Leichtgläubigkeit, daß sie das leichte Spiel des Bluts für heiligen Ernst genommen. — Er geht noch weiter: das einstige Liebesspiel benutzt er als Handhabe für den Plan, seine Umgebung durch angenommene Verrücktheit über seine Ziele im Dunkeln zu erhalten, und den sarkastischen Ton, mit dem er seine Liebesgrille zersetzt, steigert er sogar zu cynischen Ausfällen. — Wenn er am Grabe Ophelien's versichert:

Ich liebe sie und vierzigtausend Brüder  
Mit ihrem ganzen Maaß von Liebe hätten  
Nicht meine Summ' erreicht —

so prahlt er eben, wie er selbst bekennt, um den Weheruf des Bruders Laertes zu übertrumpfen. Diese übernommenen Tiraden können uns am allerwenigsten veranlassen, dem launenhaften Spiele des geistreichen Schwächlings eine weihevollere Bedeutung beizulegen. — Vereinigen wir uns mit der trauernden Königin, des schuldlosen Opfers Grabstatt mit Blumen zu bestreuen und mit ihr zu klagen:

Der Süßen Süßes. Lebe wohl! ich hoffte,  
Du solltest meines Hamlet Gattin sein;  
Dein Brautbett dacht ich, süßes Kind, zu schmücken,  
Nicht zu bestreu'n dein Grab. Leb' wohl!

---