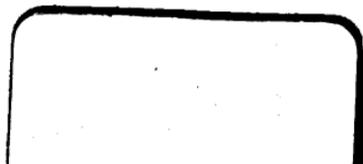


www.libtool.com.cn



www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

16

Drei Shakespeare - Studien

www.libtool.com.cn
von

E. Hermann.



Es sind nicht Schatten, die der
Wahn erzeugt;
Ich weis es, dass sie leben, denn
sie sind.

I.

Sommernachtstraum.

Erlangen,
Verlag von Deichert.

London,
Fr. Thimm.

Newyork,
Westermann u. Comp.

1877.

Nealove
9.292.

Digitized by Google

Die Bedeutung
des
www.libtool.com.cn
Sommernachtstraums

für die Shakespearebiographie und die Geschichte
des englischen Dramas.

Zugleich die zweite vollständig umgearbeitete
Auflage der Studie des Verfassers über

Shakespeare's Midsummer-night's Dream.

Das Schwert der Mann nimmt von der Wand
Mit frohem Muth;
Er prüft die Schneide mit der Hand;
Sie schneidet gut.



Erlangen,
Verlag von Deichert.

London,
Fr. Thimm.

Newyork,
Westermann u. Comp.

1877.

www.libtool.com.cn

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen ist vorbehalten.

Druck von Junge & Sohn in Erlangen.

V o r r e d e.



Der Titel dieses Werkes spricht von drei Shakespearestudien, während hier doch nur eine einzige erscheint, und das noch dazu eine, welche sich selbst als zweite Auflage einer früheren Studie des Verfassers ankündigt. Die Sache hat indess ihre volle Richtigkeit; mein Werk ist auf drei Studien berechnet, und nur diese eine erscheint zuerst abgesondert von den beiden übrigen, weil es nicht möglich war, alle drei gleichzeitig im Drucke herzustellen. Mein ursprünglicher Plan ist dadurch gekreuzt; denn, wie der Leser aus mehreren Stellen der nunmehr zuerst veröffentlichten Studie über den Sommernachtstraum ersehen wird, sollte dieselbe den Schluss des Werkes bilden, voraufgehen sollten dagegen die beiden anderen, von denen sich die erste die eingehende und sorgfältige Recension und Emendation des Troilus und Cressida Textes nebst Textcommentar zum Ziele gesetzt hat, die zweite aber den Nachweis, dass jenes Drama in seiner jetzigen Gestalt eine Komödie in aristophanischem Sinne ist, und dass sie diese Bedeutung erst in Folge einer Bearbeitung letzter Hand erhalten, welche veranlasst worden ist durch den unter Jacob I. aufziehen-

den Gewittersturm der politisch kirchlichen Revolution. Ich hoffte dabei nicht bloss, die dunkle Frage der eigentlichen Bedeutung jenes räthselhaften Dramas zu lösen, und zwar zu lösen in einem historisch höchst bedeutsamen Sinne, da meine Studie über dies Drama Shakespearen als Politiker genau in derselben Richtung zeigt wie Bacon von Verulam, dessen naturwissenschaftliche Forschungen zweifellos unseren Dichter beeinflusst haben; sondern ich hatte auch noch einen näher liegenden practischen Zweck im Auge. Das Beispiel von Troilus und Cressida ist ein neuer Beweis dafür, dass es völlig unrichtig ist, Shakespearen das bestimmte practische Zwecke verfolgende Tendenzdrama völlig abzusprechen. Dieser Nachweis aber, so hoffte ich, sollte eine weitere kräftige Unterstützung werden für meine so stark angegriffene, ja gradezu verspottete Ansicht über den Sommernachtstraum. Da die gleichzeitige Herstellung aller drei Studien, wie gesagt, nicht zu ermöglichen war, so blieb mir nichts übrig, als eine derselben bei der Veröffentlichung zu bevorzugen; und meine Wahl fiel aus nahe liegenden Gründen auf die jetzt veröffentlichte, die nunmehr aufs neue kampfgestärkt und kampfgertüstet, sich ihren Weg hauen mag durch die Reihen ihrer Gegner als muthiger Vortrab ihrer beiden Schwestern. Möge sie denn auch als mein Herold laut verkünden, dass ich Manns genug bin, kränkende Mahnungen wie: ich solle meine Meinung „für mich behalten“, und andere gleichzielige Sticheleien, selbst wenn sie von einer Seite ausgehen, die sonst wohl Beachtung verdient, zu überhören, sobald ich nur das Gefühl habe, dass das Recht auf meiner Seite ist.

Im Uebrigen habe ich nur wenig zur Bevorwortung meines Werkes zu sagen. Zunächst und vor allem: das, was ich gebe, sind wirkliche Studien, denn es sind Früchte

Jahre langer fleissiger Forschung, welche ohne die geringste Voreingenommenheit einzig und allein bemüht gewesen ist, dem Ziele der Erkenntniss zuzustreben, und — wie ich mit Bezug auf den Sommernachtstraum meiner festesten Ueberzeugung gemäss aussprechen möchte — das Ziel auch wirklich erreicht hat. Ich will mich an dieser Stelle nicht wiederholt in den Streit über die Allegorie, insbesondere über die shakespearesche Allegorie einlassen; was ich in der Einleitung zur vorliegenden Studie darüber gesagt, genügt im Allgemeinen vollkommen; und es sei hier nur noch ein Mal darauf hingewiesen, dass Symbol und Allegorie keine exclusive ästhetische Würdigung zulassen, weil sie nicht exclusiv poetische sondern allgemein sprachliche Ausdrucksformen sind. Diese Ansicht nämlich verstösst gegen die hergebrachte, auch von Elze (William Shakespeare) und Klein (Gesch. d. engl. Dramas) vertretene Ansicht, dass die Allegorie in England erst durch die Moralities in das Drama eingedrungen sei. Die Geschichte der englischen Moralitäten reicht nach Klein a. a. O. II. 1 bis in das XII. Jahrhundert hinauf, also bis in diejenige Zeit, wo die germanischen und die neu entstandenen romanischen Sprachen noch ganz unter dem Einflusse jugendfrischer Symbolik standen, wie z. B. die Gesänge der Troubadours, wie Wolframs Parival, wie Dantes, und sogar noch Petrarcas Dichtungen beweisen. Aus diesem frischen Quell hat die englische Moralität, wie die germanische und romanische Moralität überhaupt, ihre Allegorik geschöpft und dieselbe hat sich keineswegs bloss in der Moralität bis zum Ende des Mittelalters erhalten, sondern tritt uns auch in den nicht dramatischen italienischen, spanischen, englischen, schottischen u. a. w. Dichtungen des XV. und XVI. Jahrhunderts entgegen. Es kann folglich keine Rede davon sein, dass die Moralität die Vermittlerin zwischen dem

Drama und der Allegorie abgegeben hätte, sondern das Drama hat die letztere unmittelbar aus der Volkssprache und Volkspoesie selbst geschöpft; die dramatische Form der Maske ist durchaus unabhängig von der Moralität entstanden. Eine genauere Erforschung der Geschichte der englischen Sprache — des bin ich sicher — muss diese Ansicht bestätigen; doch kann ich diese Frage im Ganzen als interesselos für mich behandeln, sobald man nur aus jener hergebrachten Entstehungsgeschichte der dramatischen Allegorie nicht diejenige Consequenz zieht, die Elze daraus zieht. Nach diesem Schriftsteller nämlich soll die Allegorie nur eine kurze Uebergangsphase von dem Moralitätenstyl zum echt dramatischen Style darstellen, eine Phase also der Unbehilflichkeit; und weil bei Shakespeare vernünftiger Weise nicht mehr von solcher Unbehilflichkeit gesprochen werden kann, so leugnet er bei ihm kurzweg die Allegorie gänzlich, so weit sie nicht zu gelegentlichem Zierrathe dient. Das Geschichtswidrige dieser Ansicht ergibt sich indess, auch abgesehen von dem hier angedeuteten weiteren aber auch radicaleren sprachgeschichtlichen Wege, aus den Darlegungen Kleins über die shakespeare'sche Allegorie, die ich in der Einleitung zur vorliegenden Studie besprochen habe.

Leider hat mich das späte Erscheinen des II. Bandes von Kleins Gesch. d. engl. Dramas verhindert, dies von ebenso viel ästhetischer Sicherheit und Freiheit des Urtheils wie abnorm bedeutender Literaturkenntniss zeugende Werk zum eigentlichen Ausgangspunkte bei der Revision meiner Studie zu nehmen. Desto mehr hat es mich aber erfreut, durch dasselbe nicht zu irgend welcher essentiellen Aenderung an meiner Arbeit gezwungen zu sein, sondern vielmehr darin die stärksten, gelegentlich in nachträglichen Citaten benutzten Belege für meine Ansichten zu finden, so dass

ich mich nunmehr für vollberechtigt halte, das bisherige Schicksal meiner Bemühungen mit dem Schicksale auf gleiche Linie zu stellen, welches dem Widerspruche gegen eingewurzelte Vorurtheile in dieser Welt regelmässig zu Theil wird.

Elzes William Shakespeare ist einige Zeit früher erschienen wie der II. Band von Kleins Werk, und hat daher noch einigen Einfluss auf die eigentliche Revision meiner Studie gewonnen. Der überaus lebhaften Schilderung Elzes von Shakespeares Jugendleben verdanke ich es, glaube ich — denn das bestimmte Wissen hört in solchem Falle auf — dass mir endlich das richtige Licht über den Puck Robin aufgegangen ist. Ich kann diese Thatsache hier um so unbedenklicher und rückhaltloser anerkennen, als ich sonst meine volle Selbständigkeit gegen Elzen durchaus gewahrt habe und immerdar wahren werde, und als darin keinerlei Guttheissung liegt für die Art und Weise, wie dieser Schriftsteller mir als Recensent mitgespielt hat. Leider aber ist auch Elzes Werk erst erschienen, nachdem ich mit dem Manuscript der Revision fertig war, und so bin ich manichfach gezwungen gewesen, mich in Nachträgen mit ihm auseinander zu setzen. Der Leser wolle daher die Rubrik Nachträge und Berichtigungen nicht unbeachtet lassen.

Auch über meine Stellung zu Rümelin möchte ich hier noch ein Wort sagen. Ich habe früher ein Mal geäussert, ich stünde auf dem gleichen Standpunkte wie Rümelin. Jenes Wort war zwar nicht unbedacht, aber dennoch das Wort eines nicht hinreichend Orientirten; heute nehme ich es zurück; jedoch mit dem ausdrücklichen Vorbehalt, dass damit nicht zugleich meine Zustimmung zu Rümelins achtungswerthem patriotischen Freimuth zurtückgenommen wird. Dartüber kann, nach meiner Meinung, gar kein Zweifel aufkommen, dass Rümelin Shakespeares Bedeutung als Huma-

nisten in höchst unvollkommener Weise gewürdigt hat, obwohl gerade diese für die allgemeine Culturgeschichte von grösster Erheblichkeit ist, wie demnächst meine Studie zu Troilus und Cressida erkennen lassen wird, sofern es dafür überhaupt noch eines Beweises bedarf. — Was mich dazu gebracht hat, meinen Standpunkt mit dem rümelinschen für wesentlich congruent zu halten, ist grade diejenige Seite desselben, welche von der deutschen Shakespeareforschung am meisten angefochten worden, nämlich die historische. Es ist hier weder der Ort, noch bin ich, der ich in diesen Dingen noch nicht ausgelernt habe, der Mann dazu, mich über die Zuverlässigkeit von Rümelins historischen Prämissen auszulassen; ich kann nur constatiren, dass meine Gesichtspunkte und Zielpunkte bei Ermittlung des geistigen Gehaltes der beiden shakespeareschen Dramen, denen sich meine Forschungen zugewandt haben, ausschliesslich historische gewesen sind. Bei einem echten Dichter fliessen jedoch die historischen Gesichtspunkte mit den ästhetischen so vollkommen zusammen, dass der historische Forscher nur dann eine Garantie dafür hat, das Richtige gefunden zu haben, wenn seine Resultate auch von der ästhetischen Seite her vollkommen befriedigen. Trotz meiner historischen Endziele bin ich mir daher stets bewusst geblieben, dass die Schwingungen des Dichtergeistes nichts weiter sind als die Reactionen des geistigen Harmoniebedürfnisses gegenüber ergreifenden, glücklichen oder unglücklichen Lebensereignissen. Ich habe mich daran erinnert, dass Göthe singt:

Spät erklingt, was früh erklang;

Glück und Unglück wird Gesang;

und dass er den Schleier der Dichtung aus der Hand der Wahrheit, das heisst der im Einzelnen und Zerstreuten wiederkehrenden Grundgesetze des natürlich sittlichen Le-

bens, empfängt. Diese Erinnerung aber hat mir stets zugeflüstert, dass die historischen Elemente von Shakespeares Dichtung, so fähig und bedürftig sie auch einer zeitgeschichtlichen Erläuterung sind, dennoch in den Dichtungsschleier eingehüllt bleiben, welcher dem Ganzen den Charakter der ewig dauernden, in sich begrenzten Harmonie, d. h. des Kunstwerkes verleiht. Der wahre Dichter, er heisse Homer, Dante, Shakespeare, Schiller, Göthe, Lessing, er überdauert seine kurze Zeitlichkeit, denn er sagt mit Titanien:

The summer still doth tend upon my state.

Und ein anderes noch habe ich bedacht. In jener unsterblichen Dichtung, wo Shakespeare den Kampf unserer Seele gegen die Schmerzen des Daseins darstellt, (eine Dichtung, die mannigfache, vom Dichter selbst weder gewollte noch geahnte Anklänge an Dantes Divina Commedia enthält), im Hamlet, zeigt uns Shakespeare die Pforte, aus welcher wir dieser See — wie Dante sagt, dieser selva selvaggia — entrinnen können, deren Gewässer jedem gleichmässig energischen und gefühlvollen Menschen drohen. Hamlet selbst, der in diesen Leiden längst die geistige Balance unwiederbringlich verloren, und nur noch Schritte von seiner Katastrophe entfernt ist, zeigt uns diese Pforte, mit den Worten:

Rightly to be great

Is not to stir without *great* argument,

But greatly to find quarel in a straw,

When honour's at stake.

Die auf das Grosse gerichtete Thätigkeit also ist unsere Erlöserin aus dem Drange des Elendes. Sollte Shakespeare, der zweifellos mit tiefem inneren Kummer zu kämpfen gehabt hat, dies Recept nicht bei sich selbst ange-

wandt haben? Sollten also nicht diejenigen Dramen, welche er nach Beendigung seines inneren Menschheitkampfes gedichtet, eben diesen grossen menschheitlichen Massstab verlangen? Und darf man nicht annehmen, dass er einem Bodenstedt, Genée und Geistern gleichen Schlages mit dem Dichter im Vorspiel zu Göthes Faust geantwortet haben würde:

Geh hin und such dir einen andern Knecht:
 Der Dichter sollte wohl das höchste Recht,
 Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt,
 Um deinetwillen freventlich verscherzen!

sobald sie ihm zugemuthet haben würden, ein solches Ding zu dichten, wie sie aus dem Sommernachtsraum machen möchten? Darf man das wirklich nicht? Ich dünkte doch; denn ich weiss, dass dasselbe Grundgesetz der Natur, welches die kurzsichtige Selbstgefälligkeit eines Wagner zwingt „immerfort an schalem Zeuge“ kleben zu bleiben, die wahre Geistesgrösse über den Dust erhebt und gleichmässig antreibt und befähigt, die grossen Gesichtspunkte der Menschheit zu suchen und zu finden.

Wernigerode im Februar 1877.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Einleitung über Shs. Symbolik und Allegorik.

Allgemeines.		Seite
1)	Die ästhetischen Anforderungen an die Allegorie überhaupt und das ästhetische Verhältniss der Allegorie zum Symbol	1
2)	Das Verhältniss der Allegorik zur Entwicklung des menschlichen Sprachvermögens überhaupt	6
3)	Die dramat. Allegorie, besonders die Maske, und Shs. Verhältniss zu derselben	7
4)	Der Sommernachtstraum ist eine Maske, folgeweis enthält er nicht bloss symbolische Theile, sondern ist eine wirklich allegorische Dichtung	9
	Die thatsächlichen Grundlagen der Symbolik des Sommernachtstraums.	
1)	Dunbars Golden Targe	20
2)	Die altenglische Sommerfeier	23
	Draytons indirecte Zeugnisse für den allegorischen Charakter des Sommernachtstraums	29
	Titanias allegorische Auffassung in einem älterem irisch. Volksliede	31

II. Die Form des Sommernachtstraums.

Verspottung der widersinnigen interludes. Ueberwindung der Zusammenhangslosigkeit der Interludeform durch genaue ideelle Verkettung der verschiedenen Fabeln des Stücks	32
---	----

III. Der ideelle Gehalt des Sommernachtstraums.

Vorbemerkung		
1)	über den symbolischen oder typischen Charakter der einzelnen Figuren des Stücks	39
2)	Shs. Verhalten z. Mythologie, insbes. z. Elfenmythologie	47

	Seite
Die einzelnen Figuren.	
1) Titania. (Hauptfigur. Symbolische Bedeutung. Name)	52
2) Oberon.	
Symbolische Bedeutung	55
Verhältn. z. Theseus	63
Streit mit Titania	64
Titantias Heilung	78
3) Puck Robin Good-fellow	90
4) Theseus und Hippolyta	96
5) Der Mond	110
Die Symbolik der einzelnen Handlungen und Theile des Stücks, mit Ausnahme des Elfensegens.	
1) Die Maifeier und Sommerfeier	114
2) Titantias Liebe zu Bottom	115
3) Die Handwerkertragikomödie	122
4) Robins Spuk mit den Trägikomödianten und die Flucht der bösen Geister	132
5) Bottom's Dream	137
6) Die Love-in-idleness-Komödie	140
7) Des Theseus Rede: The poet's eye	153

IV. Die Chronologie des Sommernachtstraums und seine zeit- genössische Beziehung.

A. Chronologie.

1) Absolute: Entstehung des Stücks i. J. 1594	163
2) Relative: Das Stück bildet die Grenzmarke zwischen der Jugendperiode und der Periode der ersten Reife. Muthmassliche Vorgänger desselben	181
3) Gleichzeitige Entstehung mit Romeo und Julia	184

B. Zeitgenössische Beziehung.

1) Das Stück ist kein Hochzeitsgedicht, sondern behan- delt die Reform der englischen Nationalbühne. Diese Beziehung hat auch der Elfensegen	191
2) Das Stück feiert die Eröffnung des Globustheaters im Sommer 1595. Hieraus erklärt sich auch die Symbo- lik der Reinigung und Weihe des Hauses durch die Elfenfürsten	230
Spätere Schicksale d. Sommernachtstraums u. sein Zusammenhang m. d. deutschen Peter Squenz	240
Berichtigungen und Nachträge	243
Verzeichniss der besprochenen Stellen	257

Einleitung.

Shakespeares Drama, welches den Titel führt „A Nidsummer-Night's Dream“ ist eine allegorische Dichtung¹⁾.

1) Ein Werk, welches leider ebenso wie die bedeutenden Werke von Elze und Klein erst erschienen ist, nachdem der Druck dieser Abhandlung bereits begonnen hatte, nämlich Volkert, Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik, Jena 1876, zwingt mich, hier und an einer späteren Stelle dieser Einleitung nachträglich noch eine kurze Bemerkung hinzuzufügen. Meine Begriffsbestimmung von Allegorie gebe ich weiter unten, im Anschluss an Winkelmanns bekannte Definition. Es wird sich dabei zeigen, dass ich von dem Standpunkte ausgehe, dass ein wesenhafter Unterschied zwischen Allegorik und Symbolik nicht besteht. Wenn ich daher hier den Ausdruck „allegorisches Gedicht“ gebrauche, so verstehe ich darunter ein Gedicht, bei welchem sich der Dichter einer symbolischen, d. h. sinnbildlichen, figürlichen und tropischen Ausdrucksweise bedient, um den ideellen und idealen Gehalt seiner Schöpfung zum anschauenden Verständniss seiner Hörer und Leser zu bringen. Diese symbolischen Ausdrucksmittel bestehen nun, wenn man von gewissen symbolischen Handlungen und Erzählungen, wie namentlich die Erzählung von der sogen. Vision Oberons, absieht, lediglich in der symbolischen oder allegorischen Bedeutung der handelnden Personen. In dieser letzteren Beziehung liegt die Sache, nach dieser neuen Bearbeitung meiner Studie, für den Sommernachtstraum so, dass die heutige Philosophie, sofern sie sich meiner Auffassung anschliesse, Shakespeares Elfen- und Feenwelt als echt symbolisch, und also in ihrem Sinn, als echt poetisch, anerkennen müsste, und höchstens die beiden Masken Theseus und Hippolyta, als pseudosymbolisch oder allegorisch bezeichnen dürfte. Wie sich am Schlusse dieser Abhandlung zur Evidenz ergeben wird, knüpft aber die Theseusallegorie, und folgeweis die damit untrennbar zusammenhängende Hippolytaallegorie, an eine architectonische Allegorie des Globustheater, nämlich an die im Globus als Titelallegorie aufgestellte Statue des Hercules mit der Weltku-

Als ich im Jahre 1874 den Versuch wagte, diese Thatsache in einer anonymen Schrift nachzuweisen, erntete ich vielen und heftigen Widerspruch so wohl von unseren modernen Ebbe-Aesthetikern wie auch von dem modernen Shakespeare-Virtuosenthum; die ersteren erklärten, die Entdeckung gemacht zu haben, dass die Allegorie überhaupt „unpoetisch“ sei, — eine Entdeckung, beiläufig bemerkt, welche sie einigermassen in Collision bringt mit unserem berufensten heutigen Theoretiker auf dem Gebiete der Aesthetik, mit Fr. Vischer ¹⁾; — die anderen suchten wenigstens ihren Shakespeare von der Schuld der Allegorie freizusprechen, und erklärten durch ihren Choragen Karl Elze die Annahme einer Allegorie bei Shakespeare rundweg für „out of place“ ²⁾

Unbeirrt durch diese Faxen, die ja heutzutage genugsam bekannt sind, und die heut zu Tage zu der Thätigkeit des ästhetischen Recensenten ein so selbstverständliches Zubehör bilden, wie das Klappern zum Handwerk; unbeirrt durch diesen nichtigen Recensentenspuk, wiederhole ich heute mit grösster Seelenruhe:

Shakespeares Drama, welches den Titel „A Midsummer-Night's Dream“ führt, ist eine allegorische Dichtung.

Da es mir indess nicht gleichgiltig sein kann, noch ist, mein kleines Schifflein an den Klippen stranden zu sehen, zu deren nebelhaftem Gestade es durch die Ungeschicklichkeit einer fremden Hand geleitet wird; da ich, mit einem Worte, nicht gesonnen bin, zum zweiten Male mich durch unverdaute ästhetische Buchgelehrsamkeit oder durch den blendenden Schein dreist absprechender Autorität um meinen wohlverdienten Arbeitslohn bringen zu lassen, so habe ich dieser zweiten Auflage meiner Studie über den Sommer-nachtstraum einige Betrachtungen über die Allegorie bei Shakespeare, sowie den Nachweis voraufgeschickt, dass zu

gel, an, und verliert damit von vorneherein jedes Atom einer subtil reflectirenden Künstelei. Fr. Vischer würde eine solche Allegorie vermuthlich gradezu als echt poetisches Symbol gelten lassen. Vgl. dessen Kritische Gänge. Heft V. pag. 148.

1) Vgl. die am Schluss der vorigen Note citirte Stelle.

2) Warum sagt man nicht lieber: out of fashion?

Shakespeares Zeit das Drama wirklich als Allegorie, und zwar just genau als Allegorie mit denjenigen Tendenzen aufgefasst sein muss, welche ich als die seinigen bezeichnet habe.

Vielleicht hätte ich gut gethan, auch die ästhetische Principienfrage wegen der Tendenzlosigkeit der echten Poesie hier noch ein Mal vorweg zu erörtern. Ich kann mich indess füglich dieserhalb auf meine Bemerkungen in der vorhergehenden Studie berufen. Dann aber weis ich auch sehr wohl, dass derartige „Principien“ genau derselben Natur sind, wie die allgemeinen Rechtsprincipien, die bekanntlich oft eine recht wächserne Nase haben. Es gehört wenig Verstand dazu, ein allgemeines Princip zu begreifen; oft aber erfordert es die grösste Feinheit des Tactes und gereifte Erfahrung, dasselbe anzuwenden. Und endlich: wer so stumpfsinnig ist, nicht einsehen zu können, dass die Gelegenheitsdichtung, in welche Kategorie der Sommertraum zweifellos gehört, ihrer ganzen Natur nach das Tendentiöse nicht entbehren kann, weil sie nothwendig an diejenigen Gedanken und Gefühle anknüpfen, ich möchte sagen, diejenigen Gedanken und Gefühle harmonisch zusammen fassen und ausgestalten, muss, welche die zu verherrlichende Gelegenheit erregt, der wird eine Auseinandersetzung über das Tendentiöse in der Poesie erst recht nicht begreifen; ein solcher bleibt besser unbehelligt mit solchen Dingen.

Die Berechtigung der Allegorie in der Kunst ist meines Wissens bisher nur für das Gebiet der Poesie bestritten; aber auch nur insofern, als man den übermässigen Gebrauch dieses Ausdrucksmittels zurückweist; keineswegs in dem Sinne, dass man die allegorische Figuration und Personification und die damit in engstem Zusammenhange stehende allegorische Rede, als absolut unpoetisch hat bezeichnen wollen. Ein solches Vorgehen würde auch ebenso ungerechtfertigt sein vom Standpunkte der Poetik, resp. Aesthetik, welche grundsätzlich jede pedantische systematische Einschränkung des Dichters in der Wahl seiner Ausdrucksmittel verwirft, wie vom Standpunkte der Geschichte der Sprachentwicklung, welche unter Umständen, entsprechend dem jeweiligen Stande der Entwicklung des sprachlichen Ausdrucks-

vermögens, den Dichter sogar zum Gebrauche der Allegorie zwingen kann. Die Schranken und Gesetze, welche die Poetik dem Dichter in dem Gebrauche der Allegorie vorschreibt, dürfen als die absoluten Gesetze der poetischen Allegorie bezeichnet werden; ihre relative Berechtigung dagegen, d. h. die Berechtigung zu häufigem oder vereinzeltm Auftreten in einer Dichtung, erhält sie vornehmlich aus dem jeweiligen Standpunkte der Entwicklung der sprachlichen Ausdrucksweise. Das absolute Gesetz der poetischen Allegorie deutet Lessing in seinen Zusätzen „Zum Laokoon“ an, wenn er dort Nr. III unter der Ueberschrift „Allegorie“ (Lessing's Schriften, herausgegeben von Lachmann Bd. XI pag. 135, 136) sagt:

„Eine von den schönsten kurzgefassten allegorischen Fictionen, ist beim Milton (Paradise lost. III. 685), wo Satan den Uriel hintergeht.

oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems.

„Oft, wenngleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihrer Thüre, und giebt sein Amt der Einfalt, massen die Güte nichts Böses vermuthet, wo nichts Böses hervorblickt.“

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläufig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.“

Ich werde unten Gelegenheit haben, dem Leser eine ganze Reihe von allegorischen Figuren Shakespeares vorzuführen, welche diesen Anforderungen Lessings durchaus entsprechen; im Uebrigen kann ich hier nur wiederholen, was ich bereits an einem anderen Orte gesagt habe:

„Die Allegorie ist eines der vielen Mittel, deren sich der Dichter bedient, um seine Visionen zu verkörpern, an und für sich also sicherlich eben so unverwerflich, wie unentbehrlich. Dies Mittel, und zwar dies vorzugsweise, ist

aber in hohem Grade der Gefahr ausgesetzt, entgegen seiner Bestimmung, die Zwecke der Poesie zu hemmen, wo nicht gar zu vereiteln, indem es das Schauen in ein systematisches Denken verwandelt. Dieser verfehlt, zweckwidrige Erfolg aber muss unfehlbar eintreten, sobald der Dichter nicht Mass zu halten weis entweder in der Benutzung des Mittels an sich, oder in der Ausgestaltung seiner allegorischen Figuren. Wo hier die Grenze ist, kann nur der Kunstsinn des Meisters entscheiden, der indess naturgemäss von der Geschmacksrichtung seiner Zeit beeinflusst wird.“

Die poetisch-allegorische Figuration und Personification ist indess mit nichten auf dasjenige Mittel beschränkt, welches Lessing oben ins Auge gefasst hat, nämlich auf die eigene Schöpfung sinnbildlicher Figuren, sondern sie kann sich auch auf eine bloss symbolisirende vorhandener Typen beschränken, welche sich der intuitiven Phantasie, sei es kraft unbewussten Instincts, sei es in Folge associirender und assimilirender Reflexion, sich als Incarnationen oder Incorporationen eines bestimmten selischen Gehaltes darbieten. Ja es hat sich sogar im Mittelalter eine besondere Gattung des poetischen Kunststyles ausgebildet, deren hervorragendster Vertreter Dante ist, und welcher darin besteht, dass Figuren der antiken, später auch der germanischen Mythologie, benutzt werden zu Repräsentanten solcher allgemeinen Ideen, auf welche ihre mythologischen Functionen entweder geradezu hinweisen, oder die sich mit jenen Functionen in einen unterstützenden Zusammenhang bringen lassen. Derartige, zugleich mit allegorischer Rede verbundene Allegorien haben noch viel weniger Lästiges für die Phantasie, wie jene erstere Klasse, weil sie sich dabei durchaus in den Bahnen hergebrachter Vorstellungen bewegen kann, und nicht gezwungen ist, sich den Abstractionen des kalten Verstandes unterzuordnen. Diese im Geschmack der Renaissance gehaltenen Allegorien gestatten auch weitläufigere allegorische Gemälde, besonders wenn es das poetische Geschick des Dichters versteht, aus der Allegorie rechtzeitig wieder in die nicht symbolische Handlung und Rede überzugehen, und einen wirklich harmonischen Zusammenhang

zwischen den symbolischen und unsymbolischen Theilen seiner Dichtung herzustellen. Man kann diese Form der Allegorie füglich die Maskenallegorie nennen; sie ist in England schon vor Shakespeares Zeit im Drama angewandt, und — eine Thatsache von erheblichem Belang, für unsere Untersuchung — es hat sich aus ihr in England, ebenfalls bereits vor Shakespeare, die Form eines eigenthümlichen Dramas entwickelt, welches die Engländer gradezu Maske genannt haben.

Shakespeare ist zweifellos vollendeter Meister sowohl der gewöhnlichen Allegorie im Sinne Lessings, wie auch der Maskenallegorie, wie er denn die Poetik seiner Zeit überhaupt vollkommen beherrscht. Und das warum? Bloss aus dem Grunde, weil die relative Berechtigung der Symbolik und Allegorik zur Zeit seiner Dichterlaufbahn noch eine sehr günstige, eine weit günstigere war, als sie es heute sein würde. (Vgl. dagegen Klein a. a. O. pag. 837 Note 3.)

Man hat die Ansicht aufgestellt, der symbolische Trieb des Menschen sei der eigentliche Urquell unserer Poesie. Ich halte diese Ansicht für einen fundamentalen Irrthum; die menschliche Poesie entspringt, wie die menschliche Kunst überhaupt aus dem Drange nach harmonischer Versinnlichung unserer in Worte zu fassenden Gedanken, Gefühle und Vorstellungen¹⁾; diese Harmonie ist es auch, welche jenes „Vergnügen“ erzeugt, welches Schiller als den letzten Zweck der Dichtkunst bezeichnet, und dessen Erreichung eben nur dem Dichtergenie möglich ist, sofern seine glückliche Naturanlage nicht von moralischer Seite her zerstört wird. Die Symbolik und Allegorik dagegen entspringen zunächst aus einem Sprachbedürfnisse²⁾; die von dem Concreten aus-

1) Aus dem Gesetze der Harmonie, das auch Göthe an der berühmten Stelle des Faust: Geh hin und such dir einen andern Knecht u. s. w. als das Grundgesetz der Dichtkunst proclamirt, ergibt sich auch von selbst für ernste und besonders erhabene Gegenstände in der Poesie das Gesetz der Idealität.

2) Längst vor mir hat dies erkannt und ausgesprochen Winkelmann in seinem Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Winkelmann (nach der Ausgabe: Dresden 1766. 4. pag. 3) bemerkt dort sehr richtig:

„Die Natur selbst ist der Lehrer der Allegorie“ (-Symbolik)

gehende menschliche Sprache ist durchaus ursprünglich auf die Vergleichung und Metapher angewiesen, und daraus entsteht von selbst jene Symbolik, die uns in unseren alten Rechtsquellen, in dem religiösen Ritus u. s. w. entgegentritt. Eben diese Symbolik geht dann auch in die poetische Sprache über, nimmt dort aber allmählig eine veränderte Gestalt an, indem der Dichter sich eigene Symbole zu schaffen gezwungen ist, weil die hergebrachten für seinen Ideenkreis nicht ausreichen. Dieser Typus der poetischen Sprache, welcher am ausgebildetsten und ausgedehntesten uns in Dantes Dichtungen, namentlich in der *Divina Commedia*, entgegentritt, kennzeichnet fast durchgehend die mittelalterlichen Dichtungen der germanischen Welt. Erst am Ende des Mittelalters tritt eine andere Wendung ein. Neben die allegorische Ausdrucksweise, tritt der freie Vergleich; die Bildersprache wirft den einengenden Zwang der Allegorik ab, und ergeht sich in offen ausgesprochenen, sinnlichen Parallelen¹⁾. Dabei waltet aber noch ein so starker Hang zum Bildlichen vor, dass nicht allein das Bild in der sprachlichen Darstellung eine hervorragende Stelle behält, eine Thatsache, von der z. B. Luthers Schriften das klarste Zeugniß ablegen, sondern dass sich auch noch lange Zeit hindurch eine symbolisch-allegorische Redeweise neben der unsymbolisch - bildlichen erhält. Beide Richtungen fand Shakespeare bei seinem Auftreten im englischen Drama vertreten, und beide haben sich noch über seine Lebensdauer hinaus erhalten. Dass Shakespeare eine dieser beiden Richtungen jemals bekämpft hat, würde sich unmöglich behaupten lassen, während es doch gewiss ist, dass er z. B. die lilyischen Euphuismen systematisch und profes-

„gewesen, und diese Sprache scheint ihr eigener, als die nachher erfundenen Zeichen unserer Gedanken“ (Hieroglyphen, Symbole und Buchstabenschrift); „denn sie ist wesentlich und giebt ein wahres Bild der Sachen, welches in wenig Worten der ältesten Sprachen gefunden wird; und die Gedanken malen ist unstreitig älter, als dieselben schreiben, wie wir aus der Geschichte der Völker der alten und neuen Welt wissen.“

1) Von der Allegorik bleibt dann im weiteren Verlauf der Entwicklung nur das als vollberechtigtes residuum, was die heutige theoretische Aesthetik Symbolik nennt.

sionell ironisirt hat in *Love's Labour's Lost*. Shakespeare selbst ist vielmehr der Hauptrepräsentant beider Richtungen, wengleich er sich der allegorischen Diction und Composition, mit welcher ein Drama im antiken Sinne völlig unvereinbar ist, viel spärlicher bedient hat, wie der unallegorischen. Er liebte es aber auch in dem gewöhnlichen Drama nicht bloss allegorische Bilder zu gebrauchen, wie z. B. in *Troilus und Cressida* the Devil Luxury und die short-armed Ignorance, in *Othello* the Cherubim Patience, in *Macbeth* the naked new-born babe Pity und Duncan's virtues, diese trumpet-tongued angels u. s. w., sondern sogar wirklich allegorische Figuren als mithandelnde Wesen, anzubringen. Die drei Hexen in *Macbeth* sind ein kolossales Beispiel dieser Art; und auch bei ihnen liegt eine Benutzung der antiken Mythologie vor. Nach Jac. Grimm (*Mythologie* 3. Ausgabe I. 376—378) hat er allerdings diese Vertreter des verführerischen und verderblichen Zufalls der holinshedschen Chronik entlehnt¹⁾; ihre poetische Ausgestaltung dürfte indess ganz Shakespeares eigene Sache sein. Unverkennbar und schon durch die Dreizahl angedeutet, ist aber der Dichter dabei von den Gestalten der antiken Parzen und Furien ausgegangen, gleichzeitig hat er aber dieselben mit eigenen Zuthaten versehen, als: Riesengestalt, in welcher ihre zwingende Gewalt symbolisirt erscheint; Zwitterhaftigkeit des Gesichts, als Symbol ihrer Zweideutigkeit und moralischen Unfruchtbarkeit; vor Alter verwiterte Gestalt und Physiognomie, als Symbol ihrer an die Ewigkeit anstreifenden verwirrenden Thätigkeit, ähnlich, wie auch Mephistopheles in der Walpurgisnacht plötzlich uralt erscheint. Aber auch die allegorische Dramengattung der Maske ist unter Shakespeares Dramen vertreten. Der Sturm und der Som-

1) Das bestätigt auch Tschischwitz, *Nachklänge germanischer Mythe* in den Werken Shakespeares. Halle 1865 pag. 59, welcher pag. 58 ff. auch noch mehr archäologisches Material über Shakespeares weird-sisters, die Hexen im *Macbeth* beibringt. Der Volksaberglaube und die Symbolik der ältesten germanischen Sprache hatten hier der Allegorie Shakespeares schon so weit vorgedichtet, dass ihm nur noch wenig auszugestalten blieb. Das Wenige, aber poetisch Wesentliche, hat er hinzugethan, und damit die Schicksalsschwester zu dramatischen Figuren seiner Tragödie gemacht.

mernachtstraum sind beide Masken, eine Thatsache, die betreffs des Sommernachtstraums meines Wissens heute als unbestritten hingestellt werden kann. Schon hieraus aber, um mich diesem Drama nunmehr insbesondere zuzuwenden, folgt die allegorische Beschaffenheit des Sommernachtstraums: Es liegen indess **w**noch **h**einzel**e** **b**esondere Thatsachen vor, welche diese Beschaffenheit ebenfalls bezeugen. Zunächst der durch v. Friesen¹⁾ u. a. festgestellte Umstand, dass Ben Jonson bei seinen Masken gerade den Sommernachtstraum und den Sturm vielfach zum Vorbilde genommen hat. Ben Jonsons Masken sind zweifellos allegorische Dichtungen²⁾.

1) In dem Aufsätze „Ben Jonson. Eine Studie“. Deutsch. Shakesp.-Jahrbuch X. 147 ff. v. Friesen übergeht dort übrigens, dass Jonson eine seiner Masken gradezu Oberon genannt hat. Vgl. Collier. History of the engl. dramat. poetry I. 375. — Ich darf dabei aber auch nicht unerwähnt lassen, dass v. Friesen zu denjenigen Shakespearerefreunden gehört, welche diesem Dichter die Allegorie rundweg absprechen. v. Friesen geht hierin noch weiter wie Elze; selbst die Vision des Oberon II. 2 ist ihm so wenig eine Allegorie wie dem Delius. Vgl. seine Shakesp.-Studien II. 276. Wenn v. Friesen aber dort sagt, Shakespeares Phantasie sei „von solchen Marotten“ „emancipirt“ gewesen, so schliesse ich daraus nur, dass er der Sache noch nicht gründlich genug nachgedacht hat, und bin ausser Stande, diesem Kraftworte irgendwelche Beweiskraft beizulegen, die über v. Friesens eigene Abneigung gegen die Allegorie hinausgriffe.

2) Sollte etwa, — was ich a priori gern glaube, — bei Jonson, Spenser, Lily, Greene, Peele, Drayton und den sonstigen Dichtern aus Shakespeares Zeit, von denen es feststeht, dass sie Allegorien, oder sogar Maskenallegorien, gedichtet haben, der allegorische Charakter der Dichtung deutlicher hervortreten, wie bei Shakespeare, so würde ich hieraus lediglich folgern, dass sie nicht die Kunstfertigkeit Shakespeares in Handhabung der Allegorie und Maskenform besessen haben, sondern hier wie in allen anderen Stücken hinter ihm zurückgeblieben sind. Shakespeare muss es dann namentlich weit besser verstanden haben, die allgemeinen Gesetze der Poetik in dem allegorischen Drama zu wahren. Denn z. B. mit dem Sommernachtstraume kann man sich zur Noth auch abfinden, ohne auf seinen allegorischen Gehalt einzugehen, sofern man nur magere Kost nicht scheut. Wie wäre es denn auch sonst unseren Shakespearervirtuosen und ästhetischen Schulknaben von Genées Schlage möglich, mit apodictischer Siegesgewissheit die unallegorische Natur dieses Gedichtes kurzweg

Jeder, der die Composition eines allegorischen Dramas in seinem Leben wirklich studirt hat, wird mir aber beistimmen müssen in der Behauptung, dass als Muster für solche Dramen sich nur allegorische Drama benutzen lassen. Die poetische Function des allegorischen Dramas, insonderheit der Maske, ist eine wesentlich verschiedene wie diejenige des einfachen Dramas. Während letzteres sich an unser Gefühl wendet, und durch die Entwicklung einer Handlung entweder unser Mitleid oder unser Gelächter zu erregen bestrebt ist, sucht die Maske wesentlich durch die angenehme Beschäftigung unseres Verstandes und unserer Phantasie uns zu vergnügen. Naturgemäss tritt daher in der Maske die psychologische Entwicklung in den Hintergrund oder wird vollkommen beseitigt; wie im Sommernachtstraum, an ihre Stelle durchweg die Symbolik getreten ist. Dagegen muss die Maske, wenn sie überhaupt des Anschauens werth sein, und nicht in den leeren Pomp einer weit mehr luxuriösen als schöpferischen Phantasie ausarten soll, einen starken und bedeutenden ideellen Gehalt besitzen. Dass dies bei dem Sturm und, was uns hier allein angeht, beim Sommernachtstraum auch wirklich der Fall ist, ist unleugbar; es sind ganz bestimmt bedeutende Ideen und Vorstellungen, mit denen uns der Dichter in diesen Stücken unterhält, die er vor unseren Augen sinnbildlich sich verwirklichen lässt. Bei näherem Betracht scheint es mir auch rein unmöglich bei

zu behaupten? Shakespeare hat es folglich in vorzüglicher Weise verstanden, uns das lästige Gefühl zu ersparen, oder wenigstens auf das denkbar geringste Maass herabzumindern, dass wir uns durch den verstandesmässigen Gehalt einer Allegorie hindurch schlagen, allegorische Räthsel lösen müssen. Das Mittel, welches er zu diesem Behufe, — sicherlich in Folge instinctiver Regung seines natürlichen poetischen Tactes — angewandt hat, besteht darin, dass er unsere Phantasie in ununterbrochener Thätigkeit erhält. Nur eine Stelle im Sommernachtstraum kenne ich, wo selbst dieses Mittel seine Wirkung versagt, das ist die Unterredung Oberons mit Titania in der 2. Scene des II. Aktes, vor allem Titanias Schilderung der Witterungs- und Temperaturverhältnisse; das ist aber auch grade diejenige Stelle, an welcher die allegorische Natur dieser Dichtung, ihr Maskencharacter, am fühlbarsten hervortritt, und nach Absicht des Dichters sicherlich hervortreten soll.

diesen Dichtungen sich mit der inhaltsleeren Kategorie einer „Märchencomödie“ abzufinden. Die heutigen Aesthetiker, fast ohne Ausnahme, stimmen freilich in dieser Ansicht überein; aber mir scheint, sie übersehen dabei, dass die Geistergestalten des Märchens uns nicht leibhaftig vor Augen treten, wie die Geistergestalten des Sturmes, des Sommernachts-traumes und auch Cymbelines. Dieser Unterschied aber ist von so durchschlagender Bedeutung, dass wir uns beim besten Willen nicht überreden können, dieser Robin, Oberon, Ariel, diese Titania u. s. w., deren Tritt auf den Brettern der Bühne wir laut vernehmen, die in ihrer ganzen Erscheinung den Eindruck des massig Körperlichen machen, seien Geister; wir können sie also nur für die körperlichen Repräsentanten irgend welcher Seelenfunction oder Seelenstimmung nehmen; und zwar solcher, auf welche ihre mythologische Bedeutung als Elementargeister der allbeseelten Natur uns instinctiv hinweisen. Auffallend genug hat ja auch Shakespeare selbst grade in demjenigen Drama, das er selbst als Märchen bezeichnet, alles Geisterhafte vermieden, und — vielleicht noch auffallender — uns am Anfange des V. Actes des Sommernachtstraumes nachdrücklich angeregt, an der isolirten, in sich abgeschlossenen Geisterhaftigkeit seiner Feenwelt zu zweifeln, und die Elfen und Feen nur als symbolische Verkörperung dichterischer Phantasiegebilde zu nehmen. Tritt aber schon uns dieses Bedenken entgegen, so musste dies in noch viel höherem Maasse der Fall sein bei Shakespeares eigenem Auditorium. Nicht bloss Elisabeths mythologisch-allegorische Schaustellungen hatten die Engländer zu Shakespeares Zeit daran gewöhnt, in den Figuren der antiken Mythologie allegorische Masken zu sehen, sondern Spensers berühmtes Gedicht *The Fairy Queen* hatte schon vier Jahre vor der Dichtung des Sommernachtstraumes ¹⁾ gerade die germanische Feenwelt zu einer zeitgeschichtlichen Epopoe in allegorischem Gewande verwendet, um von anderen ähnlichen Dichtungen Lilys und Draytons nicht zu reden. So höchst ungünstig daher auch das Präjudiz ist,

1) 1590 erschienen die 3 ersten Bücher der *Fairy Queen*. Joh. Scherr. *Engl. Literaturgesch.* 2. Aufl. pag. 52. Die Feenkönigin war bekanntlich Elisabeth selbst.

welches der Widerspruch eines Shakespearekenners wie Elze meiner Ansicht von der allegorischen Natur des Sommernachtstraumes, schafft; ich muss ganz entschieden bei dieser Ansicht stehen bleiben. Und worauf stützt denn auch Elze seinen Widerspruch? Ich habe — wie ich schon in der Vorrede angedeutet, ~~ist es in seiner~~ Recension meiner Studie kein anderes Fundament finden können, als seine eigene Autorität. Allen Respekt vor dieser Autorität in allen Shakespeare-Fragen; aber nicht allein, dass Elze selbst diese Autorität schwächt, indem er einen gewissen Theil des Sommernachtstraumes als allegorisch anerkennt, um denselben zur Begründung seiner Hypothese zu verwerthen, das Stück sei zur Feier der Hochzeit des Grafen Essex gedichtet; so muss ich auch sagen, dass ein etwaniger abstracter, auf allgemeines Raisonement gestützter Beweis der Thatsache, dass Shakespeare kein allegorisches Drama geschrieben habe, gegenüber dem concreten Beweise nicht aufkommen kann, dass dies und jenes Drama von ihm allegorisch gemeint sei, oder wenigstens, wie ich vom Sommernachtstraum behauptete, in gewissen Theilen und seiner Haupttendenz nach, allegorisch gemeint sei. Denn lediglich auf die Analyse eines speciellen Kunstwerkes kann ein solcher Beweis gestützt werden; das Raisoniren über die allgemeine Kunstrichtung des Dichters dagegen ist hier gar nicht am Platze. Dass Shakespeare sich den Fabeln gegenüber, welche er zu seinem Drama benutzte mit einer unbegrenzten Toleranz verhalten, indem er kaum selbst hinzudichtete, sondern höchstens Unbrauchbares ausschied, wird h. z. T. nachgrade von den Dächern gepredigt; dieselbe Toleranz dürfen wir ihm aber auch den traditionellen Kunstmitteln gegenüber a priori zutrauen. Es ist also von vornherein die Vermuthung dafür, dass er die allegorische Dramenform nicht zurückgewiesen, sofern er sich überzeugete, dass auch in ihr etwas künstlerisch Brauchbares geschaffen werden könne. Und welches Recht haben wir zu behaupten, dass Shakespeare vom Gegenteil sich überzeuget habe? Eigene Aussprüche von ihm liegen dafür nicht vor, wie ich bereits bemerkt habe; die Urtheile von Ben Jonson und unter uns modernen Deutschen von Göthe, haben sich aber übereinstimmend für die Brauchbarkeit der dramatischen Form der Maskenallegorie, namentlich zum

Zwecke von Gelegenheitsdichtungen ausgesprochen; denn beide haben diese Dichtungsform in nicht seltenen Fällen angewandt. Konnten aber diese beiden Dichter die Form der Maskenallegorie hantiren, so hat es Shakespeare sicherlich auch gekonnt. Mir scheint daher, Elzes Autorität hat sich hier etwas zu weit vorgewagt; sie hat etwas behauptet, was sie nicht beweisen und vertheidigen kann, und sie hat sich deshalb auf das Spotten gelegt. Diese Sorte von Spott ist indess ein für alle Mal abgethan durch Faust's Wort:

Wir sind gewohnt, dass die Menschen verhöhnen,
Was sie nicht verstehen,
Dass sie vor dem Guten und Schönen,
Das ihnen oft beschwerlich ist, murren.

Eine andere weit weniger apodictische Behauptung, welche sich diesem meinem Urtheile entgegenstellt, spricht Grant in einem Essay (Preuss. Jahrbücher, Jahrg. 1873, Hft. 3 pag. 206) aus, indem er sagt:

„In den Märchencomödien Shakespeares wird die poetische Symbolik . . . häufig sichtbar, obgleich sie niemals das wird, was wir gewöhnlich Allegorie nennen.“¹⁾

1) Diese Aeusserung hat, meinem Gefühle und Verständnisse nach, etwas unerquicklich Zoghaftes und Unsicheres. Ungleich viel sicherer spricht sich Klein (Gesch. d. engl. Dramas. Bd. II. Leipzig 1876 p. 55 ff.) über den Gebrauch der Allegorie bei Shakespeare aus. Leider ist es mir nicht vergönnt gewesen, diese, trotz ihrer nicht selten äusserst barocken Form höchst gediegene Arbeit, noch systematisch bei der Umarbeitung meiner Sommernachtstraum-Studie zu benutzen. Ich würde unstreitig daraus bedeutende Vortheile für die Detailbegründung meiner Ansicht über die ästhetische Tendenz des Sommernachtstraums haben ziehen können, und weise den Leser in dieser Hinsicht namentlich auf Kleins Erörterungen der Dramen von Robert Greene, Lily und Peele hin; behauptet doch Klein gradezu, der Sommernachtstraum sei gegen Lily und Greene gerichtet, eine Ansicht, der ich allerdings in ihrer Eingeschränktheit nicht beizutreten vermag. Ich kann es mir indess nicht versagen, wenigstens nachträglich, noch anmerkungsweise Kleins Bemerkungen über Shakespeares Allegorik, mitzutheilen; und ein Paar Glossen, die ich interlinearisch einfließen lassen werde, werden gewiss das ihrige dazu beitragen, meinen Standpunkt in der Sache noch vollständiger aufzuhellen, wie dies durch meine eigenen Erörterungen bisher schon geschehen ist.

Es ist sehr schwer zu bestimmen, was dieser Ausspruch besagen soll. Was verstehen wir „für gewöhnlich“ unter

Klein nimmt — wenn ich mir diese Kritik gestatten darf — denselben fehlerhaften Ausgangspunkt wie Elze in der Würdigung der Allegorie, indem er sie nicht als Sprachform im Allgemeinen, sondern in ihrer Isolirtheit als Kunstform betrachtet. Er leitet daher auch gleich Elze die Allegorie im englischen Drama von der Moralität ab, anstatt sie — wie ich — als eine der Veraltung entgegen gehende Ausdrucksweise zu betrachten, die in Shakespeares Sommernachtstraum und Sturm ihre besten und schönsten Blüthen treibt. Dieser Fehler kommt indess hier nicht weiter in Betracht. Klein sagt:

„Noch eine andere, nicht minder wichtige Eigenthümlichkeit liegt für uns in den Moral-Plays überhaupt: die allegorische Form, die in ihrer ursprünglichen Naivetät, als vorstuflicher Nothbehelf der noch unentwickelten dramatischen Behandlung, an Stelle einer concreten poetischen, real idealistischen Gestaltung, sich darbietet, und trotz alledem auch in deren höchster Kunstvollendung, in Shakespeares Dramen, nicht völlig erloschen scheint; ja gleich wie einer von seinen Geistern, wohl gar als dieser selber, darin umgeht. Nicht etwa mit allegorischer Absicht und allegorischer Tendenz — was jeder poetischen, geschweige shakespeareischen Darstellung ein Dorn im Auge — dennoch aber insofern allegorisch, als solche psychologisch kosmische Phantasiegebilde auf die tragisch“, (und, füge ich hinzu: komisch) „katharische Idee, oder die von ihm vertretene Moralidee des Stückes hindeuten.“

Der Gegensatz, welchen Klein hier statuirt, ist entweder überhaupt nicht, oder wenigstens mir nicht klar; ich weis nicht, und, da es Klein nicht bestimmt gesagt hat, kann es auch nicht wissen, wie er sich den Gegensatz oder Unterschied denkt zwischen dem, was er „allegorische Tendenz“ nennt und dem, was er „allegorisches Hindeuten auf die Moralidee des Stückes“ nennt; in meiner Anschauung und nach meiner Auffassung, namentlich des Sommernachtstraumes, deckt sich beides vollständig. Ich sehe in Shakespeares Allegorik und Symbolik keineswegs eine Chifferschrift, die jeder buchstabiren kann, welcher den Schlüssel dazu hat; sondern ich sehe darin ein Gemälde, eine Handlung, die in ihrer Totalität und in ihren einzelnen Theilen in mir bestimmte moralische Gedanken und Empfindungen wach ruft, Gedanken und Empfindungen, die ich nicht klarer auszudrücken vermag, als wenn ich sage: Titania ist der Genius der Phantasie u. s. w. Damit will ich aber keineswegs sagen, der Dichter

Allegorie? Ich vermag hier nur mit Winkelmann's Definition (a. a. O. pag. 2) zu antworten:

habe sich auf der Drechselbanck des logischen Gedankens einen Genius der Phantasie mit allen dazu erforderlichen physischen Merkmalen zurecht gedreht; sondern ich lasse deshalb dieser Titania, diesem Oberon u. s. w. durchaus ihre elfische Wesenheit, und bin der Ueberzeugung, dass, diese Wesen in einen anderen Zusammenhang gebracht, wie es z. B. im Sturm unleugbar der Fall ist, auf mich jene — so zu sagen — didaktisch moralische Wirkung nicht ausüben würden. Sobald ich mich aber bei der Betrachtung des Sommernachts-traums über jenen platt realen Standpunkt, welchen Genée seinen Lesern als den allein richtigen empfiehlt, zu einer wirklich geistigen Anschauung erhebe, sobald die spriessende Au mit ihren bunten Blumen für mich zum Garten der Dichtung wird, verwandelt sich auch mit ihm die ganze Elfenwelt, die auf ihm ihr Spiel treibt, in Genien die mit dem Zauberlande der Poesie in engster Beziehung stehen, deren Beruf es ist, der Gottheit Dichtung ihr „lebendiges Kleid“ zu weben. Und diese Metamorphose, darüber ist mir jeder Rest von Zweifel geschwunden, hat der Dichter bewusst beabsichtigt, ja er hat sogar die magische Kraft, welche seine Dichtung nach dieser Richtung hin ausüben kann, auf das sorgfältigste berechnet. Meiner Ueberzeugung nach muss man das eine bewusst „allegorische Tendenz“ nennen; und wenn somit Klein dies unter jenem undeutlichen Ausdrucke verstanden haben sollte, so würde er allerdings ebenfalls wider mich sein, obwohl ich sonst aus seinen Werken den Eindruck geschöpft habe, dass dies nicht wohl möglich wäre. Klein fährt fort:

„Spectralfiguren gleichsam der Sühnidee“ (sind nämlich die allegorischen Figuren Shakespeares in der Tragödie; an die Stelle der Sühnidee ist für die Komödie zu setzen: Idee schlechthin, da in der Komödie nicht nothwendig von einer Sühne die Rede ist), „wie etwa die farbigen oder dunklen Linien im Farbenspectrum die siderischen Erd- und Metallstoffe angeben, zu welchen sich jene Linien verhalten möchten, wie zu seinen Absichts-, seinen Wesensgedanken, dessen Gedankenwesen die allegorische Person.“

Ganz recht; so meine auch ich die Sache, wie meine obige Darlegung ergiebt.

„Nur dass diese an sich erscheinungslos ist, während in der poetischen in der real idealistischen Darstellung, die Geistererscheinung, wie das Farbengespenst, die Bedeutung von existentiellen Phänomenen, von Scheinbildern absoluter Realitäten haben,“

(d. h. Ideenmasken sind); „die hellen und dunklen Spectrallinien phänomenale Abzeichen von Erden und Metallen; Shakespeares Geister als Erscheinungen der tragischen“ (oder komischen) „Kernidee des Stückes.“

Also diejenige Function haben, die ich dem Oberon und vorzugsweis der Titania neben Bottom für den Sommernachts Traum zuweise.

„Ein wesenhafter Allegorismus der schaubildnerischen Phantasie; keine Maske eines allgemeinen, abgezogenen Verstandesbegriffs.“

Das behaupte auch ich nicht; ich muss indess gestehn, dass damit die Sache logisch nicht begrenzt wird, wie sie sich denn überhaupt rein logisch nicht begrenzen lässt. Es liegt hier ein Columbus-Ei vor, mit dem eben nur das Columbusgenie zunächst instinctiv allmählig aber empirisch fertig wird. Ist es denn z. B. nicht ein „abgezogener Verstandesbegriff“ wenn ich von dämonischen oder neckischen Zufall, von Phantasie und gar von Vernunft spreche? Sicherlich doch wohl. Ja aber diese Verstandesbegriffe sind eben jene Spectrallinien, von denen Klein spricht; und jene Spectrallinien — m. E. ein ausserordentlich glücklicher Vergleich — werden sich niemals, selbst vom Standpunkte des schaffenden Dichters aus, ohne logisches Denken und Sirenen auffinden lassen; sie werden also nothwendig Verstandeslinien, d. h. „abgezogene Begriffe“ sein müssen. Das aber, was sie erträglich macht, ist, dass das Spectrum eben eine poetische Idee, das Ganze eine poetische Harmonie ist; und darin liegt eben des Pudels Kern, der sich durch „abgezogene Begriffe“ nicht umschreiben lässt.

Ich überspringe nun einen Theil der weiteren Auslassungen Kleins; derselbe fährt p. 57 fort:

„Die kritische Idealitätsphilosophie erscheint uns als die vorzugsweis allegorisirende; und zwar nach Verstandeskategorien, nicht nach anschauender Ideenphantasie, das Weltwesen alegorisirend, wie die dem Kunstgeiste verwandte platonische Philosophie, dessen Gestaltung eine Natursympolik, eine mythenhafte Verbildlichung von Schöpfungsmächten und Weltwesenideen, daher eine reale Allegorik ist im Unterschiede zu der eigentlich allegorischen Behandlung: der Allegorisirung abstrakter Verstandesmenschen. Shakespeares phantastische Dramen, Sommernachtstraum, Sturm, sind ewige Musterwerke natursymbolischer, mythenhafter Gestaltung. Von einem Hauche solcher ideal-phantastischen, ethisch kosmischen oder psychophysischen Symbolik ist fast jede seiner auch humoristischen Figuren unwittert. Sie wandeln gleichsam wie

in einer Lichtatmosphäre, einer Photosphäre, einem Glorienschein von Natur- und Geistersymbolismus einher.“

In der That, damit ist das wahre Mark, die Seele von Shakespeares Symbolik und Allegorik bezeichnet, wie sie nirgends bestimmter zu Tage tritt, als im Sommernachtstraum und Sturm. Dieser innige Zusammenhang zwischen Geist und Natur ist es, der die Gesundheit unseres Geistes nicht weniger von der Grundbedingung des natürlichen Verhaltens abhängig macht, wie die Gesundheit unsers Körpers. Eben deshalb setzt auch Shakspeare in symbolischer Weise das Naturleben der Elfen dem menschlichen Leben entgegen, und überträgt auf die Hauptrepräsentanten des Elfen-Naturreiches die allegorische Repräsentanz gewisser psychischer Grundbedingungen unseres Geisteslebens und unserer geistigen Schöpferkraft: die vernünftige und also naturgemässe Handhabung unserer Vorstellungskraft und jene gesunde Naivität, die allein im Stande ist, den Kampf des Lebens zu überdauern, und nach überstandener Lebensmühe noch jenen Götterfunken in uns wach zu rufen, der die Poesie ist und die Poesie schafft. Vgl. auch Klein II. 499. Mit innigster Sachkenntniss, wie ich sie noch bei keinem einzigen der legionären Shakspearecommentatoren gefunden habe, fährt Klein fort:

„Das gehört mit zum specifisch Shakespeareschen seiner durch und durch idealen und, in Masse als sie dieses sind, durch und durch realen Personen. Allein noch eine andere Art von dramatischer Symbolik oder Allegorisirung werden wir an einigen seiner Charaktere zu studiren haben. Tendenzfiguren“ (d. h. Typen, die man aber nicht als Symbole oder Allegorien bezeichnen darf) „möchten wir sie nennen; Träger von des Dichters Busengedanken und Verkünder und Aussprecher derselben, wie Chor und Parabase im griechischen Drama; aber in die Handlung und Geschehisse mit verflochten, und ohne die leiseste Ahnung von einer solchen Mitwissenschaft um des Dichters Busengedanken,“ (im Gegensatze zu Theseus im Sommernachtstraum, bei dem das Bewusstsein von seiner Vertraulichkeit mit Shakespeare selbst uns ahndend berührt); „wie z. B. der Bastard von König Johann, Enobarbus in Antonius und Kleopatra; seine Narren insgemein. Ja gewisse Figuren Shakespeares haben den physiognomischen Zug der Moral-Plays an sich; doch nur für das geübteste Auge erkennbar; sie gehen, hinsichtlich dieses Zuges, gleichsam in der allegorischen Tarnkappe umher. Derartige Figuren sind Rosenkranz und Gildenstern, an denen das stereotype Zusammengehen als unzertrennliches Paar, das Göthe zuerst empfand, und so geistreich ergötzlich befürwortet, das Allegorische andeutet; nicht ihrer dramatischen Personen, aber das Allegorische ihrer dramatisch diplomatischen

„Die Allegorie ist eine Andeutung der Begriffe¹⁾ durch Bilder . . . Die eigentliche Bedeutung des Wortes Alle-

Mission: der Zwillingschaft unbedingten, jeder Persönlichkeit und Individualität baaren Hofschranzenthums; das Allegorische, dass beide zusammen nur Eine individuenlose Figur vorstellen. Es ist die Every-man-Allegorie aufs Hofmännische angewendet. Noch mehr! Das allegorisirende Moral-play ist für Shakespeares dramatische Poesie so wenig erloschen, dass er selbst ein solches, unbeschadet des vollen Realismus der Figuren, dichtete: den Timon.“

Klein hätte sagen müssen „zwei solche“; denn mit dem Timon steht Troilus und Cressida auf einer Stufe, wie meine Analyse dieses schwierigen Stückes nachgewiesen hat. — Vgl. übrigens zu Vorstehendem noch Klein a. a. O. pag. 833—835, pag. 492 ff., wo er sich (496) über den Sommernachtstraum, (492) über den Sturm, (497) über L. L. L. in ähnlichem Sinne ausspricht, „wie ich bereits in meinen verschiedenen Brochüren gethan.“

1) Hier noch eine mit Volkerts Werk zusammenhängende kurze Bemerkung. Diese Definition ist schon dieselbe, welche die heutige Aesthetik aufstellt. Sie ist aber ebenso wenig richtig, wie meines Erachtens die Unterscheidung der heutigen Aesthetik zwischen Symbol und Allegorie richtig ist. Winkelmann hätte sagen müssen:

Die Allegorie — in Winkelmanns Sinne das Symbol — ist die Andeutung von Vorstellungen durch sinnliche Bilder.

Die heutige Aesthetik will unterscheiden zwischen den durch Intuition gewonnenen Bildern und den durch Reflexion gewonnenen; nur die ersteren sollen Symbole, die letzteren Allegorien sein. Danach würde Symbolik nichts weiter sein, als die durch die Thätigkeit der Phantasie herbeigeführte Beseelung der Naturgegenstände, es würde also, streng genommen, nur eine Natursymbolik geben, während alle übrigen Versinnbildlichungen als Act der Reflexion der Allegorie anheimfielen. Diese Distinction ist offenbar willkürlich; Symbol und Allegorie sind essentially identisch, und wir können sowohl durch Intuition, wie Reflexion zur Symbolik oder Allegorie gelangen. Nur so viel muss zugegeben werden, dass die ästhetische Symbolik oder Allegorie vorzugsweise den Weg der Intuition einschlagen wird, weil das ganze Wesen der Kunst auf Intuition beruht. Die reflektirte Symbolik ist aber damit aus dem Bereiche der Poesie keineswegs ausgeschlossen, und wie ich oben in der Anmerkung bereits hervorgehoben habe, begegnen wir im Sommernachtstraum sowohl der Intuition, wie der reflectirten Symbolik. Der wahre Unterschied zwischen Symbol und Allegorie scheint mir auch nur der zu sein, dass die allegorische Sprache, d. h. die Alle-

gorie, welches die älteren Griechen noch nicht kannten, ist, etwas sagen, welches von dem, was man anzeigen will, verschieden ist, d. h. anderswohin zielen, als wohin der Ausdruck zu gehen scheint In folgenden Zeiten aber ist der Gebrauch des Wortes Allegorie erweitert, und man begreift unter Allegorie alles, was durch Bilder und Zeichen angedeutet und gemalt wird.

Ich glaube indess, dass Grant in diesem Sinne das Wort Allegorie nicht gebraucht hat; denn es würde sonst unmöglich für ihn gewesen sein, Shakespearen die Symbolik zuzugestehen, und nur seine Allegorik zu leugnen; Winkelmann behandelt beide als identisch. Grant scheint nur haben sagen zu wollen: Shakespeare bedient sich in seinen Märchenkomödien zwar der Symbolik der Handlung und Rede; er erschafft aber keine Begriffspersonificationen, sondern vermeidet die Allegorik der Figuration und Personification¹⁾.

gorie sich des Symbols als Mittel bedient; die Symbole sind die Laute oder Buchstaben der allegorischen Ausdrucksweise, ein Verhältniss, was dahin geführt hat, beide vollständig zu vermischen, bis unsere heutige Aesthetik einen Unterschied zwischen beiden statuirt hat, der, an sich willkürlich, nur die Tendenz verfolgt, die poetische Symbolik unter dem Namen Symbolik von der unpoetischen als vermeintlicher Allegorik zu trennen.

1) Oder sollte Grant haben sagen wollen: Die Figuren des Sommernachtstraums, namentlich die Feen und Elfen, sind zwar symbolische Figuren im Sinne der heutigen Aesthetik; im Ganzen aber ist der Sommernachtstraum, und insbesondere diese Symbolik nicht darauf berechnet, die Sprache des reflectirenden und abstrahirenden kalten Verstandes zu uns zu sprechen, d. h. es handelt sich darin nicht um die sinnbildliche Darstellung eines durch Worte bestimmt definirbaren Lehrsatzes der Moral oder Lebensweisheit, sondern der Dichter will uns durch seine Symbolik von Seiten des Gemüthes fassen, und in uns gewisse harmonische Gefühle und Strebungen wach rufen? Sollte Grant aus diesem Grunde sich gegen den allegorischen Charakter des Sommernachtstraums verwahrt haben, so würde ich vollkommen auf seiner Seite stehen, denn meiner Auffassung nach stellt die ganze Symbolik des Sommernachtstraums nichts weiter dar, als die Nothwendigkeit der Harmonie zwischen *φύσις* und *ψύχη* und die segensreichen Folgen dieser Harmonie für die geistige Schöpferkraft des Menschen, insbesondere für die poetische Schöpferkraft desselben. Ich würde mir aber auch erlauben,

Ich muss dieser Behauptung insoweit recht geben, als sie Shakespearen vor der Personification gewisser Verstandeskategorien verwahrt; derartige Allegorien bringt er, wie short-armed Ignorance, devil Luxury u. s. w. beweisen, allerdings gelegentlich in der Rede als Schmuck seiner Diction an; strengstens aber würde er sich hüten, solche Wesen als handelnde Personen auftreten zu lassen; der alte Moralitätenstyl, das ist zweifellos, ist nicht mehr der seine, und wenn Elzes „out of place“ etwa dies, und nur dies sagen sollte, so würde ich ihm unbedingt zustimmen. Wie aber die Hexen im Macbeth beweisen, trägt Shakespeare nicht das geringste Bedenken, gewisse geistige Potenzen, die unbewusst und gleichsam als Naturkraft in unserem Gemüthe wirken, als personificirte Wesen uns äusserlich gegenüber zu stellen, um dadurch innere Bewegungen mit der Lebhaftigkeit dramatischer Handlung, auszustatten, wie er sich ja auch zu gleichem Zwecke im Hamlet des büssenden Geistes von Hamlets Vater bedient. Aehnliche, den Genien der antiken Mythologie nachgebildete Personificationen sind auch die Elfen und Feen des Sommernachtstraums und Sturmes, und eben deshalb kann er diese Wesen auch planmässig, wenn auch nicht in jedem Falle absolut vernunftgemäss, handelnd in die Entwicklung seines Dramas eingreifen lassen.

Ein höchst gewichtiger, bisher von sämmtlichen Shakespeare-Commentatoren auffallender Weise mit absolutem Still-schweigen übergangener Grund für die Annahme, dass die Be- und Entzauberungen Titanias und der Liebhaber, und folgeweis auch Bottoms, im Sommernachtstraum allegorisch gemeint sein müssen, liegt endlich noch darin, dass Shakespeare diese Idee einem allegorischen Gedichte Dunbars, nämlich dessen Goldener Tartsche (The golden Targe) entlehnt hat. Dunbar ist bekanntlich ein Nachahmer des von Shakespeare ebenfalls zum Sommernachtstraum benutzten Chaucer ¹⁾, Klein (Gesch. d. engl. Dramas I. Leipzig 1876,

aus diesem Beispiele ein weiteres Argument für meine unmassgebliche Ansicht zu schöpfen, dass die moderne Aesthetik keine klare Vorstellung über die Grenzen der Symbolik und Allegorik sowie über deren gegenseitiges Verhältniss hat.

1) Klein a. a. O. pag. 601. — Benutzt sind von Chaucer die Canterbury-Tales, und von diesen namentlich:

pag. 602) berichtet über das genannte, mir leider nicht zugängliche Gedicht desselben Folgendes:

„In dem einen von Dunbars frühesten Gedichten, und dem bereits erwähnten allegorischen aus 30 Stansen von je 9 Versen,“ (gemeint ist die gold. Tartsche) „ . . . ist die Schilderung des Monats Mai das Thema, . . . Was ist nun die Moral dieser Allegorie? Dass die Vernunft die goldene Tartsche der Liebe ist.“

„Der Dichter sieht im Traume, unter dem Rosenstrauch schlummernd, ein Prachtschiff heransegen, dessen Beschreibung . . . die ganze Palette der schottischen Beschreibungs-malerei aufwendet. Homer und Tullius (Cicero) selber würden bei dem Versuche, das Prachtschiff, dessen Masten von gegossenem Golde, mit seinen 100 Frauen zu schildern, . . . ihr Griechisch und Lateinisch verlieren.“

„Unter den 100 ladies, wen erblickt der Maimorgenschläfer unter dem Rosenbusch? Natur, dann Venus, lady Flora, kurz die ganze weibliche Mythologie; natürlich auch mylady Clio, und den schönen Trug, die Fortuna. . . . Doch wären sämtliche 100 ladies ein Ausbund von schönem Truge, wenn unter ihnen die Königin des Maifestes fehlte, lady Mai. Sie sass zwischen April und Juni, die Huldigungen wie bei einem Lever oder grosser Galacour von den 100 Damen entgegen nehmend. . . . Nun gewahrt unser . . . Poet einen zweiten Liebeshof nahen; von König Cupido präsidirt, und vom namenlosen Personal der griechischen Mythologie gebildet: Mars, Saturn, Pluto, Bacchus und der Oberst von König Cupidos Leibgarde, Priapus, mit dem Kommandostabe. . . . Der Tanz beginnt, Priap vorauf als Stabträger. Darüber erwacht der Dichter und fängt an, im Busche herumzukrauchen. Königin Venus bemerkt ihn sofort, und auf ihren Wink stehen schon ihre Bogenschützen in Reih' und Glied, Priap an der Spitze, . . . zielend auf den Poeten. Zum Glück sind die archers verkleidete allegorische Frauzimmer in grünen Mänteln, welche sie fallen lasseu. . . . Trotz dem hitzigen Angriff von Seiten der schö-

The Wif of Bathe Tale,
The Knightes Tale und
The Legend of Thisbe of Babilon.

nen Schäferinnen, . . . vermochten diese doch nicht, dem Schilde oder der Tartsche der Vernunft Widerstand zu leisten, die den Poeten schirmte. . . Nach wiederholten, von Königin Venus Kerntruppen . . . ausgeführten, aber von der goldenen Tartsche der Vernunft zurückgeschlagenen Sturmangriffen, gelingt es der gefährlichsten Gegnerin, Presence, der Geliebten Nähe und Verkehr mit ihr, der Vernunft ein magisches Pulver in die Augen zu werfen, so dass diese wie ein Trukener hinter sich taumelt. Den unbeschrmtten . . . Poeten nimmt Schönheit gefangen, der nun von Verstellung, Liebkosung und Genossinnen gehänselt wird, . . . bis der Unglückliche endlich von der Gefahr dem Schreck überliefert wird. Jetzt erschallt Pausback Aeolus Hüfthorn. Die siegreiche allegorische Frau eilt zu Schiffe. Und nun, vom schmetternden Hörnerschall erschreckt, fährt erst wirklich und wahrhaftig der Poet aus seinem allegorischen Schlaf empor, und hört wieder die lieben Vöglein singen.“

Nicht einen einzigen Zug dieses Gedichtes hat sich Shakespeare entgehen lassen. Wie Dunbars Gedicht als Traum dargestellt ist, so bezeichnet er sein Drama als *Midsummer-nights' Dream*, aus welchem auch er schliesslich erwacht, um dann allerdings nicht die Vöglein singen zu hören, sondern sich an das Hundeconcert in seinem ersten Stücke *Titus Andronicus* zu erinnern, und dann auf Theseus Hochzeit mit einer neuen Muse zu vermählen. Eben diese Traumgestalt seines Dramas hat auch Shakespearen bewogen, die Elfen und Feen in dasselbe zu verweben; denn Queen Mab ist ja die Entbinderin der Traumgeburten. Das Erwachen durfte bei dieser Veränderung auch nicht mehr durch Aeolus' Hüfthorn, sondern nur durch Oberons Horn bewirkt werden, und damit war denn auch die Hereinziehung der Sage von Huon de Bordeaux¹⁾ gegeben. Dieses dunbarsche Gedicht lässt uns auch, abgesehen von gewissen anderen, sofort besonders zu besprechenden Rücksichten des

1) Wie Delius u. a. bezeugt, war der franz. Roman von Huon de Bordeaux, der ganz in die Reihe derjenigen Romanzen u. s. w. gehört, die Chaucer, Lydgate, Caxton, und nach ihnen Dunbar, benutzt haben, bereits 1579 durch Lord Berners in das Englische übersetzt.

Dichters, erkennen, weshalb er die Maifeier in sein Drama einflicht. Der Mai ist ja die Zeit geschlechtlicher Wollust und vertritt in unserem Stücke die Zeit der stärksten jugendlichen Erregung des Geschlechtstriebes. An Stelle des magischen Pulvers setzt Shakespeare aber das viel natürlichere Reizmittel des Müsigganges, das schon oft die goldene Tartsche der Vernunft durchlöchert hat; an Stelle der verführerischen mythologischen und allegorischen Frauen, hat Shakespeare den neckischen Zufall, verkörpert in Robin Good-fellow gesetzt; doch tönt die Stimme der Dame Presence uns noch recht vernehmlich aus Hermias Worten II. 3 entgegen:

Nay, good Lysander; for my sake, my dear,

Lie further off yet; do not lie so near.

Den eigentlichen Kern und Glanzpunkt der Symbolik und Allegorik unserer Maske bildet ohne alle Frage das Symbol der Liebe im Müsiggang und die als Vision Oberons bezeichnete Erzählung Oberons von der Entstehung dieser symbolischen Blume. Auch hier sind wir in der glücklichen Lage den entschieden allegorischen Charakter des Gedichtes zur Evidenz nachweisen zu können, und zwar durch Hilfsmittel, welche längst bekannt gewesen, deren Anwendung aber unbegreiflicher Weise bisher nicht einmal versucht ist.

Wie Dunbars Gedicht ist auch die Tendenz des Sommernachtstraumes gegen die demoralisirenden und erschlafenden Eindrücke der Ausschreitungen einer grob sinnlich erregten, namentlich aber sexuell überreizten Phantasie, gerichtet. Während aber Dunbar sich durchaus auf das Gebiet des Menschen als moralischen Einzelwesens einschränkt, hat Shakespeare die psychische und physische Kraft, Frische und Gesundheit seiner ganzen Nation im Auge, und bekämpft demgemäss die phantastischen und grob sinnlichen Ausschreitungen der Bühne als eine nationale Calamität¹⁾.

1) Shakespeares Stellung in diesem Kampfe ist — es lässt sich meines Erachtens nicht läugnen — eine durchaus analoge, wie die Stellung des Cervantes im Don Quixote, ja ich möchte sogar behaupten, das Verhältniss Bottoms zu Titania biete an manchen Stellen die entschiedenste Analogie zu dem Verhältniss Sanchos zu Don Quixote. Man nehme nur die erste Berührung beider:

Die Bühne, in Shakespeares Augen eines der wichtigsten Institute ästhetischer wie ethischer Nationalbildung, entfremdet sich diesem Berufe, und wird ein Institut ästhetischer und ethischer Nationalvergiftung, sobald sie diejenigen Mittel, durch welche sie ihren Zauber ausübt, benutzt, um die Phantasie zu läugellos ausschweifenden Vorstellungen aufzureizen, und die thierischen Triebe anzustacheln, anstatt den Menschen zu dem Genusse jener ästhetischen Harmonie zu erheben, die auch dann eigentlicher Zweck der Kunst bleibt, wenn dieselbe nebenher bestimmte Zwecke der Volkserziehung u. s. w. verfolgt, wie sie die englische Bühne zu Shakespeares Zeit nicht allein, sondern auch nach Shakespeares Absicht, zweifellos verfolgt hat, und deren Verfolgung h. z. T. zum grossen Theil Aufgabe der sogen. öffentlichen Presse geworden ist. Diese Gefahr ist natürlich um so grösser, je mächtiger die Bühne in das nationale Leben eingreift, das heisst je rückhaltloser sie von der Nation selbst als ein wirklich nationales Institut anerkannt wird. Wie sehr dies aber bei den Engländern zu Shakespeares Zeit der Fall war, darüber belehrt uns die eine einzige Thatsache, dass zur Zeit der Empörung des Essex die Empörer an die Theater sich wandten, um das Volk durch Aufführung einer Historie von Richard II. zum Aufruhr zu bewegen, und dass die wahrlich nicht eben furchtsame Elisabeth diese Gefahr sehr ernst nahm. Die Bühne war aber natürlich nicht die einzige Quelle der nationalen Freuden Englands, sondern es gab auch gewisse Volksfeste und andere populäre Vergnügungen, welche dem Volke Gelegenheit gaben, aus den kräftigen Brüsten der Mutter Natur neue Lebenskraft zu saugen, und aus der Einförmigkeit und Enge des Alltagslebens neu aufzuerstehen. Diese Vergnügungen und Feste konnten der Natur der Sache nach nicht anders sein, als einfach; aber diese Einfachheit war gesund und kräftigend, nicht einschläfernd und erschlaffend. Der Natur der Sache nach weist aber ferner die sinnlich bis zur Phantasterei überreizte,

Tit. Thy fair virtue's force, perforce, doth move me,
 On the fierst view, to say, to swear, J love thee.
 Bott. Me thinks, mistress, you should have little reason for that
 u. s. w.

und also im innersten Kerne verdorbene Phantasie die natürliche Einfachheit als langweilig zurück, und hascht nach naturwidrigem Flitter und gemeinem „Wegwurf“. Diesen Grundgesetzen der menschlichen Gefühls- und Denkweise gegenüber konnte Shakespeare folglich nicht anders, als auch die einfachen Volksfreuden und Volksfeste, welche seine Nation in Gottes freier Natur genoss, und die er selbst von seinem stratfordier Leben her so genau kannte, und so herzlich lieb gewonnen hatte, mit in den Kreis seiner Betrachtung zu ziehen, sobald er die sinnlich phantastischen Verführungskünste der Bühne zum Gegenstande seiner poetischen Darstellung machte. Shakespeare hat daher auch vom ersten Beginne unserer Maske bis zu deren Schluss eine sorgfältige Parallele zwischen jenen natürlichen Volksfreuden und Volksfesten und dem künstlichen, resp. künstlerischen Vergnügen gezogen, das seiner Nation die Bühne bereitete; eine Parallele, beiläufig bemerkt, die nur eine Hand wie die seinige ziehen konnte, der die erquickende Kraft des Naturlebens so voll in sich eingesogen, und der daher fähig gewesen war, die Kraft der Natur auch in der Kunst wieder zu finden. Diese Parallele verlangte aber die systematische Umformung der dunbarschen Symbolik im Sommernachtstraum. — Abgesehen von dem Tropus, welchen Shakespeare schon in das Wort Sommer oder Mittsommer legt, und der die Blüthe der Poesie mit dem Blüthengarten der sprossenden und grünenden Natur vergleicht¹⁾; so deutet schon der Name *Midsummer-night's Dream* diese systematische Umgestaltung an. Derselbe weist nämlich darauf hin, dass diese Dichtung den Sommer der Poesie herstellen soll, und dass dieser Sommer mit den populären Freuden an und in der Natur vereinbar ist, also die Rückkehr bedeutet zu den natürlichen Bedingungen und Grundlagen der Volksfeste und Volksfreuden und zu den

1) Der Vergleich ist nur dann vollkommen zu verstehen, wenn man weis, dass Shakespeare die Sommerszeit als die Hauptzeit der öffentlichen Volksfreuden und Volksfeste betrachtet; eine Auffassung, die aus dem Sommernachtstraum mit grosser Bestimmtheit sich nachweisen lässt. Der Vergleich selbst geht aus von dem Gedanken, dass die Sommerzeit diejenige ist, welche

natürlichen Grundlagen der nationalen Bühnenkunst. Der Titel *A Midsummer-night's Dream*, der sicherlich von Shakespeare mit voller Absicht gewählt ist, enthält gewissermassen eine nachbarliche Einladung der Globegesellschaft an das Theaterpublicum, mit ihr das Volksfest der Sommerfeier zu begehen, um in der Kunst die mit den menschlichen Bedürfnissen der Harmonie in Einklang gebrachte Natur wiederzufinden, und so, nach langer, bedrückender Regenzeit zu der Natur selbst zurückzukehren. Drake (*Shakespeare and his times*. 2 vls. London 1817. 4, vol. I. pag. 327, 328) hat uns eine sorgfältige Beschreibung der Sommerfeier, — nicht zu verwechseln mit der Maifeier — gegeben, welche die vorstehenden Ausführungen durchaus bestätigt. Er sagt:

„It was a usage of the XVIth century . . . for the inhabitants of towns and villages, during the summer-season, to meet *after sunset*, in the streets, and for the wealthier sort to *recreate themselves and their poorer freinds with banquets and bonfires*¹⁾. On this custom Stowe (*Survey of London 1618*, pag. 159) has left us a pleasing account. „In the moneths of June and July“, he refers, „on the Vigiles of festivall dayes, and on the same festivall dayes in the evenings, after the sun-setting, there were usually made bonfires in the streets, every man bestowing wood or labour towards them. The wealthier sort also before their doores, neer to the said bonfires, would set out tables on the vigiles, furnished with sweet bread, and good drink, and on the festivall days with meats and drinks plentifully,

uns am freigebigsten, ungehindertsten das Leben in der Blütenprangenden Naturfrische erlaubt.

1) Die Sitte ist heute erstorben, und damit das Wort erloschen; jedoch wird es später durch den Zusammenhang erklärt. Shakespeare selbst schreibt bonfire; er gebraucht das Wort in nicht seltenen Fällen. Geschichtlicher Zusammenhang zwischen dem englischen bonfire und unserem Weihnachtsbaum ist unverkennbar; bei uns ist der — ursprünglich sicherlich heidnische — Ritus, nur von dem Sommerfeste auf das Winterfest verlegt. Bei den Engländern müssen überhaupt, wie ich aus dem Sommernachtstraum schliesse, die Sommerfeste die Oberhand gehabt haben.

whercunto they would invite their neighbours and passengers also to sit and be merry with them in great familiarity, praying God for his benefits, bestowed on them¹⁾. These were called bonfires, as well of amity amongst neighbours, that being before at controversie, were there by the labour of others reconciled, and made of bitter enemies, loving friends; as also for the virtue that a great fire hath, to purge the infection of the ayre²⁾." "These rites were, however, more particularly practiced on *Midsummer-Eve*³⁾, the Vigil of St. John the Baptist, a period of the year, to which our ancestors paid singular attention, and combined with it several superstitious observances. "On the vigil of Saint John Baptist," continues Stowe, "every man's dore being shadowed with green Birch, long Fenell, Saint John's Wort, Orpin, white Lillies, and such like, garnished upon with Garlands of beautifull flowers, had also lamps of glasse, with Oyle burning in them all the night, some hung out branches of yron curiously wrought, containing hundreds of Lamps, lited at once, which made a goodly shew."

Da aber Shakespeare ein Mal so bestimmt auf das Sommerfest eingegangen war, so musste er auch noch einen Schritt weiter gehen, der zur Einführung der Blume Liebe im Müsiggange, und damit zu einer fundamentalen symbolischen Verknüpfung der Sommerfeste und Sommerfreuden mit dem Bühnenspiel führte. Das Sommerfest war nämlich, grade wie unser Weihnachtsfest, vorzugsweise ein Fest der früh-

1) Sollte nicht hieraus die Erklärung zu schöpfen sein für Titanias Wort:

The human mortals want their winter here;

No night is now with hymn or carol blest?

Der Sommer ist so ungünstig, dass die Menschen hier sich nach dem Winter sehnen (want), damit er sie von der Gesundheit gefährdenden Plage erlöse. Eben deshalb haben sie auch keine Lust Gott durch hymn oder carol für seine Gaben zu danken. Carol kann hier unmöglich Christmas Carol bedeuten, wie Delius will.

2) In diesem Sinne ist der Sommernachtstraum selbst ein bonfire.

3) Shakespeare sagt dafür *Midsummer-Night*.

lichen Jugend. Dieselbe vereinigte sich, mit den Blumen des Feldes und Waldes bekränzt, zu heiterem Tanze bei den bonfires; zu Ende des Tanzes aber wurden die Blumen in das Feuer geworfen, und dabei Gott um seinen Segen gebeten. Auch dies theilt Drake mit; er fährt an jener Stelle fort:

„Of some of the superstitions connected with this Eve, Barnabe Googe has left us a description in his translation of Neogeorgius, which was published and dedicated to Queen Elisabeth in 1570:

„Then doth the joyfull feast of John the Baptist take his
turne,
When bonfires great, with lofty flame, in every town doe
burne,
And young man round about with maydes doe daunce in
every street,
*With garlands wrought of mother - wort, or else of ver-
vaine sweet,*
And many other follower fair, with violets in their hands;
Where as they all doe fondly thinke that whosoever stands,
*And thorow the flower behold the flame, his eye shall feel
no paine.*
When thus till night they daunced have, they thorough the
fire amaine
With striving minds doe run, and all their herbs they cast
therein;
And then with words devout and prayers, they solemnny
begin,
Desiring God that all their illes may there confounded be;
Whereby they thinke, through all that yeare, from agues
to be free.““

Es kann nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass das litle western flower, aus welchem die rothe Blume Liebe im Müsiggange entstanden ist, keine andere ist, als das in dem vorstehenden Gedichte erwähnte motherwort, mittelhochdeutsch madal (mathal) = wurz., auch madalgîr, heute Maassliebchen oder Gänseblümchen (*Bellis perennis*) genannt ¹⁾. Wie tiefsinnig ist aber diese Verknüpfung der

1) Die blass blaue *Verbena officinalis* (vervaine = Eisentraut), kann hier nicht in Betracht kommen. Heute übersetzt übrigens

unschuldigen Volksfreude mit jener theatralischen Phantasterei, gegen die Shakespeare zu Felde zieht; welche tief-sinnig symbolische Bedeutung nimmt damit die sogen. Vision Oberons an! Die lediglich der Sinnlichkeit dienende Phantasie hat den unschuldigen Sinn des Volkes verdorben, der nun allerdings keine Freude mehr an seinen alten Festen haben kann, sondern auf der Bahn sinnlicher Triebe und romantischer Faselei immer weiter abgelenkt wird von dem Standpunkte der Natur. Eben wegen dieses innigen Anlehns an das Leben in der Natur, sind es auch gewisse Naturgeister wie die Elfen, oder wenigstens deren Oberhaupt Oberon, und dessen Hofnarr „gentle“ Robin, denen Shakespeare die Heilung der unnatürlichen Phantasterei überträgt. Ein letztes, rein äusserliches Argument für die allegorische Natur des Sommernachtstraumes ist endlich, dass Shakespeares dichterische Zeitgenossen denselben als allegorisches Gedicht aufgefasst haben müssen, und zwar in allen wesentlichen Beziehungen genau in demselben Sinne, wie ich. Ich werde dem Leser später darlegen, dass und warum ich Hippolyta, welche Titania II, 2 als Oberons „*buxskined mistress*“ bezeichnet, für die Personification von Shakespeares eigener — von den Irrungen der Jugend befreiter — Muse halte; und nun finde ich bei Warton (*History of engl. poetry*. IV. London 1824, pag. 262, 263) folgende Mittheilung:

„Although Jonson mentions Marlowe's Mighty Muse, yet the highest testimony Marlowe has received, is from his contemporary Drayton¹⁾; who from his own feelings was

das engl. - deutsche Lexicon motherwort durch Mutterkraut (*Tanacetum parthenicum*); eine zum Geschlechte der Kamillen gehörige, der Gänseblume ausserordentlich ähnliche Blume. Das deutsche madalwurz lässt indess meines Erachtens keinen Zweifel daran übrig, dass das Gänseblümchen selbst gemeint ist. — Beiläufig sei hier noch bemerkt, dass der Ausdruck „*little*“ flower mit grösster Lebhaftigkeit an den Personennamen *Floscula* in *Lilys Endymion* erinnert. Eine oppositionelle Beziehung der in Rede stehenden Allegorie zu *Lilys Dramen*, insbesondere zu seinem *Endymion* darf daraus gewiss gefolgert werden; auch für die historische Deutung von Oberons Vision ist die Uebereinstimmung von *Floscula* und *little flower* sicher nicht gleichgiltig. Vgl. Klein a. a. O. II. 499.

1) „*Michael Drayton* entwickelte nicht nur in *Schäfergedich-*

well qualified to decide on the merits of a poet. It is in Drayton's Elegy To my dearly loved friend Henry Reynolds of Poets and Poesie:

Next Marlowe, bathed in the Thespian springes,
Had in him those brave translunary thinges,
That the first poet had; his rapture were
All air, and fire, which made his verses clear:
For that *fine madness* still he did retaine,
Which rightly should possess a poet's braine.

In the Return from Parnassus, *a sort of critical play*, acted at Cambridge 1606, Marlowe's „bukskined“ Muse is celebrated.“

Der Ausdruck bukskined Muse, den Drayton selbst gebraucht, wie die Anführungsstriche Warton's beweisen, ist ganz offenbar dem Sommernachtstraum, und zwar der oben allegirten Stelle entlehnt; es ist mir dies um so wahrscheinlicher, weil auch die „fine madness“ in Draytons Elegie der fine frenzy in Theseus berühmter Rede, Sommernachtstraum V. 1, nachgebildet ist. Wie sollte aber Drayton dazu gekommen sein, das Adjectiv bukskined von der Hippolyta auf Marlowes Muse zu übertragen, wenn er nicht gewusst hätte, dass Hippolyta die Personification von Shakespeares eigener Muse ist? Dafür spricht auch der Charakter von Draytons „Return from the Parnassus“, den Warton als „a sort of critical play“, (also als eine Art Nachahmung des Sommernachtstraums?) bezeichnet²). Und — um auch dies noch

ten, Oden und Sonetten ein schönes lyrisches Talent, sondern schrieb auch, mit Spenser rivalisirend, ein allegorisches Gedicht Nymphidia or the court of Fairies.“ Joh. Scherr. Engl. Literaturgesch. 2. Aufl. pag. 54.

2) Meres, der bekannte Verfasser der Palladis Tamia muss allerdings von der allegorischen Natur des Sommernachtstraums keine Ahnung gehabt haben, sonst könnte er gewisse Ausstellungen gegen denselben nicht erhoben haben. Vgl. Drake a. a. O. II. 261. Meres ist aber auch jedenfalls viel weniger in den eigentlichen Sinn des Stückes eingeweiht, wie Drayton; denn Meres ist nicht Künstler, sondern Gelehrter (critical). Drake sagt von ihm a. a. O. I. 468:

„A very ingenious, „Comparative Discourse of our English Poets with the Greeke, Latine and Italian Poets“ was published

zu bemerken — selbst in späterer Zeit hat unsere Maske eine allegorische, der meinigen durchaus verwandte Auffassung noch erfahren; Zeuge dafür ist ein irisches Volkslied, welches die Titania als den Genius der Phantasie behandelt. Dasselbe lautet nach einer deutschen Uebersetzung von Hermann Kurz ¹⁾ folgendermassen:

1. Herr Peter, es thut mir gewisslich sehr leid,
Dass ich Ihnen nicht geben kann bessern Bescheid.
Sie laden bei mir zum Mittagmahl sich ein,
Doch ich lebe gewöhnlich von Liedern und Wein;
Doch mein Nachbar zur Linken hat jederlei Vieh,
Käs' und Schinken bekommen Sie da spät und früh.
Herr Peter, es thut mir gewisslich sehr leid,
Dass ich Ihnen nicht geben kann bessern Bescheid.
2. Herr Peter, fürwahr es zerbricht mir das Herz,
Dass ich nimmer befriedigen kann Ihren Schmerz.
Nach dem Essen möchten Sie wohl einen Ritt,
Doch mein Pferd das hat Flügel und geht nicht gern
Schritt.
Doch beim Nachbar zur Linken ist eins fromm und treu,
Das wirft sie nicht ab; es frisst Stroh nur und Heu.
Herr Peter, fürwahr es zerbricht mir das Herz,
Dass ich nimmer befriedigen kann Ihren Schmerz.
3. Herr Peter, Sie machen ein langes Gesicht,
Und vermuthlich zusammen da taugen wir nicht.
Sie möchten ein Bett dann, doch ich ruhe bloss
Unter'm Elfengebüsch in Titantias Schoss.
Gern nähm' ich Sie mit, doch die Fürstin ist ernst,
Und hat leider gewisse Capricen verlernt.
Herr Peter, Sie machen ein böses Gesicht,
Und zusammen, so scheint es mir, taugen wir nicht ²⁾.

by Francis Meres in 1598 under the title of *Palladis Tamia, Wit's Treasury*.“

1) Silcher. *Ausländische Volksmelodien*. Heft 3 (Tübingen, Fues) Nr. 9.

2) Dass unser „Herr Peter“ der transformirte und seiner

II.

Die Form des Sommernachtstraums.

Dass der Sommernachtstraum in die dramatische Kategorie der Maske gehört, habe ich in der vorstehenden Einleitung bereits hervorgehoben. Das Wesentliche der Maske besteht darin, dass sie eine dramatisch-allegorische Gelegenheitsdichtung im strengsten Sinne des Wortes ist, d. h. eine solche Dichtung, welche auf die Verherrlichung irgend einer Festfeier abzielt. Unrichtig dagegen ist es, wenn Gervinus¹⁾ es als Essentiale der Maske bezeichnet, dass sie zur Auf-führung auf einem Privattheater gedichtet sein müsse. Ich kenne überhaupt kein einziges shakespeareisches Drama, von dem ich annehmen möchte, dass es für ein Privattheater gedichtet sei; auch hat eine solche Annahme von vorne-herin eine starke Vermuthung gegen sich, weil Shakespeare die Bühne als das Feld öffentlicher nationaler Wirk-samkeit für sich betrachtete. Dass aber speciell der Som-mernachtstraum nicht für eine Privatbühne bestimmt gewesen sein kann, ergibt sein ganzer Inhalt zur Evidenz, und soll später im IV. Abschnitte nachgewiesen werden. Dabei wird sich zugleich zeigen, dass das Requisit der Gelegenheits-dichtung im strengsten Sinne des Wortes auch beim Som-mernachtstraum zutrifft.

Genauere Grundsätze über die Form der Maske gab es nicht. Shakespeare hat im Allgemeinen auch in seinen Masken diejenigen Compositionsprincipien befolgt, welche in seinem eigentlichen Drama ihn geleitet haben, und die sich darauf zurückführen lassen, dass er eine übersichtliche

plebejischen Schranken beraubte Bottom ist, lässt sich mit Hän-den greifen.

1) Shakespeare. 4. Auf. I. 236. Vielleicht will übrigens Gervinus nur sagen, thatsächlich seien die Masken regelmässig für Privattheater gedichtet, und sie verdanke ihre Entstehung dem Privattheater. Letzteres würde indess ebenfalls zu bestreiten sein, denn die Maske ist aus den allegorischen Moralitäten und Mysterien entstanden.

Entwicklung der Handlung, zugleich aber auch eine planmässige Reihenfolge gewisser sich an die einzelnen Phasen jener Entwicklung anlehnender Erörterungen (questions) gewisser nationaler Verhältnisse anstrebt. Diese questions bilden grade einen Haupttheil der Masken, während bei dem eigentlichen Drama die Entwicklung der Handlung und die Beleuchtung der handelnden Charaktere unter den in Betracht kommenden psychologischen Gesichtspunkten weitaus die Hauptsache ist.

Wenn ich aber so eben gesagt habe, der erste Grundsatz von Shakespeares Compositionstechnik auch für die Maske sei die übersichtliche Gestaltung der Entwicklung der Handlung, d. h. der Fabel gewesen, so scheint mich grade der Sommernachtstraum in dieser Beziehung der Unrichtigkeit zeihen zu wollen; denn nicht allein, dass hier 3 verschiedene Fabeln (1. Theseus Hochzeit und die dazu gehörigen Feierlichkeiten, namentlich auch die Aufführung des Handwerkerstückes; 2. Bottoms Künstlerleben am Busen der wahnwitzigen Titania; 3. der tolle Mailiebesrausch der beiden athenischen Liebespärchen) mit einander durchflochten sind, so schwirren die Bilder auch so traumbunt durch einander, dass es auf den ersten Blick scheint, als sei weit mehr Bedacht darauf genommen, die Ordnung zu zerstören, als herzustellen. Wir glauben ein Stück zu sehen, das ganz nach dem Recepte der lustigen Person im Vorspiel zu Göthes Faust componirt ist:

In bunten Bildern wenig Klarheit,
Viel Irrthum und ein wenig Wahrheit.

Aber: „der Schein trügt“, sagt Simplicissimus; und so werden wir uns auch hier nicht bei dem ersten, Schein erzeugenden Blicke beruhigen dürfen, sondern müssen genauer hinsehen; und dann gewahren wir in der That auch in diesem Stücke eine durchaus planmässige Ordnung.

Der I. Akt lehrt uns im Allgemeinen die menschlichen Personen kennen, mit denen das Stück sich beschäftigt. Vor allem das Hochzeitspaar, von dem wir erfahren, dass nur ein ungünstiger Mond es abhält, den Bund der Ehe zu schliessen, um ohne Verletzung der Keuschheit die lang

ersehnte Hochzeitsnacht feiern und das Brautbett besteigen zu dürfen. Dann, nachdem dies eminent keusche Paar den Rücken gewandt, zwei heissblütige, in voller Jugendkraft stehende Liebespärchen, die ebenfalls darauf brennen, die Wonne der Liebe zu geniessen, dabei sich aber wenig durch die Constellation des Mondes beirren lassen, sondern bereit sind, auch bei jetziger ungünstiger Constellation, und wider den Willen und Rath ihrer Eltern und des zur Besonnenheit gereiften Theseus, den Ehebund zu ertrotzen. Endlich eine Gesellschaft von Handwerkern, die, obwohl alles Kunstverständnisses baar, oder vielmehr grade aus Mangel an allem Kunstverständniss, zur Feier der Hochzeit des hohen Paares, welches wir zuerst kennen gelernt, eine Liebestragödie einstudiren wollen, welche in ihrer Fabel die grösste Aehnlichkeit mit demjenigen Stückchen hat, was die athenischen Liebespaare aufführen wollen, und das der ernste Theseus doch bereits als unsittlich und ungesittet verworfen hat. Dazu sollen die Proben unter dem Scheine desselben Mondes stattfinden, dessen schlechten Einfluss Theseus und Hippolyta fürchten, und zwar im freien Walde, wo dieser Mond am ungehindertsten wirken kann. Auch die beiden Liebespaare flüchten sich in diesen Wald und unter denselben Mondschein.

Am Anfange des folgenden Actes setzt der Dichter seine Exposition fort; wir machen die Bekanntschaft der Feenwelt, und zwar — es ist ominös für die närrischen Liebespaare und Handwerker — zuerst des Neck- und Spukgeistes Robin Good-fellow, der sich selbst sofort als ein Kobold ankündigt, der nächtlicher Weile sein foppendes Spiel treibt mit töpelfhafter Ungeschicklichkeit und mit ungezügelter Liebesbrunst¹⁾. Er ist nur der Vorläufer der beiden Elfenfürsten Oberon und Titania, die sofort nach ihm in dem nämlichen Walde und bei dem nämlichen Mondlichte auftreten, welches Oberons erstes Wort: *Ill met by moonlight, proud Titania*, nicht weniger für ungünstig erklärt, wie Theseus. Oberon's Wort soll sich auch sofort

1) *I jest to Oberon, and make him smile,
When I a fat and bean-fed horse beguile,
Neighing in likeness of a filly foal.*

bewähren; denn Titania beginnt Streit mit ihm, und der Grund des Streites ist ein unkeuscher; sie erzählt auch, dass dieser Streit die Veranlassung zu gewissen höchst ungünstigen und verkehrten Witterungsverhältnissen geworden. Anstatt dem Oberon als treue Gattin zu gehorchen, entläuft sie ihm schliesslich. Oberon beschliesst hierauf, ihr eine derbe Lection zu geben, um sie dadurch zu ihrem ehelichen Gehorsam zurückzuführen. Er weis eine Blume Lieb im Müssiggange, deren Saft durch einen wollüstigen Pfeil vergiftet worden, nachdem er vergeblich auf eine jungfräuliche Königin des Westens abgeschossen, und sein Feuer in den Strahlen der keuschen Luna verlöscht war. Der Saft dieser Blume wirkt während des jetzigen Mondlichtes auf verliebte Augen wie ein Zauber; sie müssen sich begehrlieh vergaffen in alles was sie vor sich sehen. Dieser Blumensaft soll Titania zunächst bezaubern, so dass sie sich in ein ihrer unwürdiges Wesen vergafft, und dann zur Besinnung gebracht werden kann, sobald sie von dem Zauber — und der üblen Einwirkung des Mondlichtes ¹⁾ — befreit, die wahre Wesenheit desjenigen Wesens erkennt, dem sie sich, (einem Zuge der Wahlverwandschaft folgend), in Liebe zugewendet hat.

So weit reicht die Exposition der Handlung. Man sieht, es ist hier nicht bloss Planmässigkeit in der Anordnung des Stoffes vorhanden, sondern sogar ein gewisses logisches Element, das noch viel klarer hervortreten würde, wenn ich zugleich die in den einzelnen Scenen und Situationen verhandelten questions berücksichtigt hätte. Der Dichter durchschlingt seine ganze Fabel schon in der Exposition mit einem einheitlichen ideellen Bande. Ueberall stossen wir auf das von Theseus und Hippolyta gemissbilligte Spiel der Liebe in Müssigang: zunächst bei den beiden atheniensischen Liebespaaren, deren Liebe der Ausfluss unbeschäftigter Sinnlichkeit ist, und daher auch von Anfang an, wie das Beispiel des Demetrius beweist, dem Wechsel der Laune unterliegt, wie die Sinnlichkeit selbst. Dann bei den Handwerkern, deren künstlerischer Hang schon die reinste Liebe im

1) Unmittelbar vor Titanias Erwachen III, 2 beginnt Aurora die Nacht zu verscheuchen!

Müssiggange ist, und deren dramatischer Stoff just eben dieses Thema behandelt; und endlich bei Titania, die, durch den Schimmer unkeuscher Sterne verleitet, ihren Ehemann Oberon verlässt, um sich an den Spässen einer Nonne ihres Ordens, aber einer gefallenen Unschuld, zu erfreuen. Die Rüpelscenen der Handwerker ziehen sich durch das Spiel der Liebespaare und Titanias grobsinnliche Verirrungen wie eine theatralische Travestie beider hin.

Symbolisch, resp. allegorisch, ist in diesen einleitenden Szenen gleich der Dialog zwischen Theseus und Hippolyta, mit welchen das Drama eröffnet wird, und später die Elfen- und Feen-Szenen II. 1 und II. 2.

Dieses System der Szenencomposition hat Shakespeare auch in der Folge bis zur Beendigung des Geisterspukes beibehalten. Zunächst II. 3 folgt eine streng symbolische, im folgenden Abschnitt genauer zu besprechende Scene: die Bezauberung Titania's; dann wieder eine kurze Episode der beiden Liebespaare, bei welcher Robin den Lysander ebenfalls durch den Saft der Liebe im Müssiggange bezaubert, und dadurch auch diese Personen in die Symbolik der Handlung hineinzieht. Darauf wieder eine travestirende Handwerkerscene, bei welcher der hausbackene Stoffel Bottom, dem die Rolle des Liebhabers seiner Natur und Capacität zum Trotze, zugetheilt ist, wegen seiner ausserordentlichen Kunstleistung mit einem Eselskopfe begabt wird. Auch diese Bezauberung ist, wie ich im folgenden Abschnitt nachweisen werde, durchaus symbolisch zu verstehen. Nun folgt wieder eine Feenscene, und in dieser die Vergaffung Titanias in Bottom, womit die Symbolik den Höhepunkt ersteigt. Inzwischen hat der Liebesspuk bei den beiden Liebespärcchen in Folge des Elfenzaubers ebenfalls seinen Höhepunkt erreicht; jedoch Oberon selbst bezaubert auch noch den zweiten liebenden Jüngling von Athen, und damit treten neue unterhaltende Wechselfälle des Liebeszaubers ein. Nachdem die Liebenden sich müde getobt, beginnt der Tag zu grauen; nunmehr entzaubert Oberon die beiden Liebenden und Titania, und erweckt die ersteren durch den Schall seines Hornes, nachdem er vorher die Titania geweckt, um sie ihr holdes Lieb schauen und erkennen zu lassen. Dem Klange von Oberon's Horn folgen — wenn

das Bild gestattet ist — Theseus und Hippolyta auf den Versen. Sie begehen eine Sommerfeier, und nehmen dann die geheilten Athener mit nach Hause, um an ihrem Hochzeitsfeste, das sich für die Feen zum Sommerfeste gestaltet, Theil zu nehmen.

Oberons Horn blasen, die Entzauberung, Theseus und Hippolytas Sommerfeier sind sämtlich symbolische Handlungen.

Nach Beendigung der Sommerfeier und nachdem Theseus mit seiner Begleitung heimgegangen, erhebt sich endlich Bottom, den inzwischen Robin ebenfalls von seinem Eselskopfe erlöst hat, um gleichfalls nach Hause zu schlendern. Titanias Umgang mit ihm wirkt auf ihn nach wie ein schwerer Rausch. Es ist ihm, als hätte er einen wirren Traum gehabt; aber der Traum ist gut genug zu einer Ballade nach seinem Geschmack; und er soll auch in eine Dichtung gebracht werden.

Shakespeare ist hier nun aus satirischer Absicht nicht sofort zum letzten Akte, der Hochzeitsfeier übergegangen, sondern hat noch eine kurze Scene (IV. 2) eingeschoben, die ich am gehörigen Orte des folgenden Abschnittes besprechen werde.

Dann folgt der letzte Akt, welcher einen besonderen Theil für sich ausmacht: die Hochzeitsfeier. Auch dieser Theil ist wieder mit der Sicherheit genialer Meisterschaft gegliedert. Zu Anfang ein Dialog zwischen Theseus und Hippolyta, in welchem der Geisterspuk des II. bis IV. Aktes, und im engsten Anschlusse daran, das Wesen der dichterischen Phantasie besprochen wird. Dann die — durchaus allegorisch gehaltene — Besprechung des Festprogramms zur Hochzeitsfeier; hierauf die Aufführung des Handwerkerstückes; und endlich zum Schluss die durchaus allegorische Weihe des Hochzeitshauses und Hochzeitsbettes durch die beiden Elfenfürsten, namentlich durch Oberon, den König der Elfenwelt; eine Handlung, welche die symbolische Gestalt des Sommerfestes annimmt.

Man sieht, die Buntheit des äusseren Kolorits dieses Dramas ist weit mehr Schein, als Wirklichkeit. Diesen Schein aber hat Shakespeare zweifellos absichtlich hervorgerufen; denn es war seine Absicht dadurch einen wesentlichen Mangel des damaligen englischen Dramas zu trave-

stiren. Dieser Mangel bestand in nichts anderem als in der Complicirtheit der Fabeln, welche dem Drama zu Grunde gelegt wurden. Eines der Hauptfordernisse der damaligen Volksbühnenstücke war die Verflechtung heterogener burlesker Scenen in die ernstesten und sogar tragischen Bestandtheile des Dramas. Schon Marlowe¹⁾ hatte unter dieser Unsitte leiden müssen, welche den graden und freien Flug der dichterischen Phantasie in sclavischer Weise hemmte, nur um dem Geschmacke der niedersten Volksschicht unter den Theaterbesuchern über Gebühr zu fröhnen. Shakespeare war gewillt, sich diese Fessel, die er in seinen ältesten Historien ebenfalls getragen, nicht weiter gefallen zu lassen; und deshalb richtete er die Composition dieses — wie wir sehen werden, vornehmlich die ästhetische Stumpfsinnigkeit des Mob und seiner Kunstspender geisselnden — Maskendramas so ein, dass es den Anschein hatte, als ob das Handwerkerstück, das später auf des Theseus Hochzeit so gründlich verspottet wird, ein besonderes Zwischenspiel (interlude, wie es auch die Handwerker selbst nennen) desselben wäre. Daher hauptsächlich die anscheinend so baroque Form unserer Dichtung.

III.

Der ideelle Gehalt des Sommernachtstraums.

Gervinus hat, getreu seiner sonstigen Methode bei der Analyse shakespearescher Dramen, es sich auch bei dem Sommernachtstraume angelegen sein lassen, vor allem die Grundzüge der „Charaktere“ der darin auftretenden Personen festzustellen, um auf diesem Wege den Schlüssel für das Verständniss desselben zu finden. Dieser Ausgangspunkt ist bei diesem Drama ganz sicherlich ein verfehelter. Soweit hier überhaupt von einer Charakterzeichnung hätte die Rede sein können, nämlich bei den beiden athenischen Jünglingen und ihren Geliebten, sowie bei Bottom, war Shakespeare seinem ganzen Zwecke nach angewiesen, sich gewisser typischer Bühnenfiguren zu bedienen, und er hat, — und zwar, wie meine weitere Analyse ergeben wird,

1) Gervinus a. a. O. I. 73.

in satirischer Absicht — die typische Seite der vier jungen Athenienser so weit getrieben, dass ein Unterschied zwischen ihnen geradezu unfindbar ist. Gervinus will allerdings an den beiden Jünglingen Verschiedenheiten entdeckt haben; ich finde, sie sehen sich ähnlich wie ein Wassertropfen dem andern ¹⁾. Beide sind verliebte Gecken und Strohrenommisten ohne Saft und Kraft. Und was die beiden Liebhaberinnen betrifft, so ist zwar die eine lang und schlank (Helena), die andere kurz und gedrunken (Hermia), die lange schlaff und die kurze keifich; wie wenig aber dadurch eine wesentliche Verschiedenheit ihrer Charaktere nach des Dichters eigener Absicht hat hergestellt werden sollen, darüber hat er sich durch Helenas Mund des bestimmtesten ausgesprochen. Er lässt dieselbe nämlich III, 2 zur Hermia sagen:

We, Hermia, like two artificial gods,
Have with our needles created both one flower,
Both on one sampler, sitting on one cushion,

1) Ich muss diese bereits in der ersten Auflage meiner Studie ausgesprochene Ansicht auch der entgegengesetzten Ansicht v. Friesens gegenüber aufrecht erhalten. Dieser unstreitig bedeutende Shakespearekenner sagt bei seiner Besprechung des Sommernachtstraums (Shakespeare-Studien II. 281):

„Wenn auch von einer ausgeführten Charakteristik nicht die Rede sein soll und kann, so stellen sich doch alle handelnden Personen unserer Imagination als abgerundete Individualitäten dar. Alle hängen mit den Aeusserlichkeiten nicht allein, sondern auch unter sich genau zusammen, sind aber auch durch die feinsten und sinnreichsten Schattirungen voneinander geschieden.“

Die Bemerkungen, welche v. Friesen dieser Behauptung nachschickt, sind meines Erachtens nicht geeignet, dieselbe zu rechtfertigen; zu diesem Zwecke würden sie auch viel zu allgemein gehalten sein. Unleugbar aber ist, dass in allen Fällen, wo es Shakespeare auf eine wirklich psychologische Zeichnung ankommt, er es mit der Sicherheit des Meisters versteht, seine eigentliche Intention durch Contraste darzulegen. Von solchen psychologischen Contrasten kann jedoch bei diesen Liebhabern und Liebhaberinnen absolut keine Rede sein; der Dichter hat sich bei allen ein und derselben Type bedient, und diese Type ist nicht nach dem Leben geformt, sonst müsste sie psychologisch wahrer sein; sondern ihr Original sind gewisse Bühnengestalten, und nicht zum geringsten Theile die eigenen älteren Liebhabergestalten Shakespeares selbst.

*Both warbling of one song, both in one key,
As if our hands, our sides, voices and minds,
Had been incorporate. So we grew together,
Like to a double cherry, seeming parted,
But yet an union in partition;
Two lovely berries moulded on one stem;
So with two seeming bodies, but one heart,
Two of the first, like coats in heraldry,
Due but to one, and crowned with one crest.*

Ich weis allerdings, dass diese Worte die Bewunderung unserer Shakespeare - Aesthetiker gefunden haben als eine „himmlisch schöne, mit Recht berühmte Schilderung des Jugendlebens der beiden Mädchen“¹⁾; indess trotzdem muss ich, dessen Natur es überhaupt nicht gestattet, so schlechtweg immer nur zu verhimmeln, wenn ich ein Paar gute Verse lese, mir doch die Freiheit vindiciren, einen Augenblick das Wonnevolle hier auf der Seite liegen zu lassen, und etwas genauer auf die Sache einzugehen.

Zunächst ist da nun zu constatiren, dass Shakespeare der Helena diese Worte in den Mund legt in dem Augenblicke, wo der tolle Liebesspuk zu Ende geht; jener Liebesspuk, bei welchem Hermia nicht weniger wie Helena, absolut nur den Geboten unbefriedigter Sinnlichkeit unterthan, hinter ihrem Lysander und Demetrius hergelaufen, und selbst dann nicht von der Stelle gewichen sind, als sie ihre Herren Liebhaber mit zum Theil recht ungeschliffenen Grobheiten regalirten. Hieraus aber schöpfe ich die Vermuthung, dass der Dichter eine bestimmte Absicht dabei gehabt haben muss, wenn er just in diesem Augenblicke sich die Helena zu der entschiedensten Geistesidentität mit der Hermia bekennen lässt. Und diese Vermuthung gewinnt erheblich an Intensität, je schärfer ich die Bilder in das Auge fasse, in welche Shakespeare Helenan ihr Geständniss einkleiden lässt. Eine einzige Blume, sagt Helena, haben wir auf unserem gemeinsamen Stickrahmen mit unserer Nadel geschaffen, während wir auf ein und demselben Polster (cushion) neben einander Platz genommen hatten. Was mag wohl das für eine Blume gewesen sein? und weshalb lässt der Dich-

1) Kreyssig, Vorlesungen 3. Aufl. II, 253.

ter die Mädchen just eine Blume, und auch grade nur eine stecken? Sollte dies vielleicht dieselbe Blume sein, deren Minnezauberkraft eben jetzt die beiden Mädchen zum Kampfe um ihre Liebhaber zwingt? Das weiche Polster wäre ja wohl der rechte Sitz, um seine Gedanken recht eindringlich dieser Blume zuzuwenden. Dabei, fährt Helena fort, haben wir beständig dieselbe Weise¹⁾ gesungen, und auch unsere Tonart war genau dieselbe, grade so, als wenn wir nur ganz eines Sinnes wären, unser gesamtes Weben und Streben nur eine einzige, und zwar dieselbe Richtung eingeschlagen hätte. Ich dünke denn doch, hier läge eine stark satirische Charakterisirung jener geistigen Monotonie, und folgeweis Trägheit, vor, die sich des Menschen bemächtigt, sobald er sich der Herrschaft seiner sinnlichen Triebe überlässt; und es scheint mir, als wolle Shakespeare durch diese Charakteristik zu verstehen geben, dass diese beiden Mädchen ihrer Sinnesweise nach ganz die geeigneten Persönlichkeiten seien, um das one flower der love-in-idleness, aber auch nur dies, mit ihrer „Arbeit“ zu schaffen. So, erzählt Helena weiter, wuchsen wir zu einer Doppelkirsche — roth wie die schönste Blüthe der Liebe im Müssiggange — zusammen; es war nur Schein, wenn man uns für Sonderwesen hielt, auch als sich unsere Neigungen — in Folge unserer Liaisons mit Lysander und Demetrius — zweiten, blieben wir doch ganz noch eines Sinnes²⁾; denn wir waren zwei Liebesfrüchtchen (lovely berries), die auf ein und demselben Stamm gewachsen waren. So waren denn unsere Herzen vollkommen gleichgestimmt, wenn schon sie in verschiedenen Körpern wohnten. Nachdem Shakespeare auf diese Weise alles genügend vorbereitet, lässt er die Helena mit dem ganz entschieden satirischen Bilde schliessen: Mit einem Worte wir sind Zwei von der vornehmsten Familie³⁾,

1) Man beachte genau das warbling of one song. Der Dichter sagt damit nicht, dass beide Mädchen stets zusammen gesungen, sondern es ist ein und dieselbe Leier (song), d. h. ein und dasselbe Dichten und Trachten, das sie sich gegenseitig vorgeträllert haben.

2) yet an union in partition.

3) Two of the first. Delius bemerkt zu diesen Worten: „Mason gibt zu dieser heraldischen Anspielung folgende Erklärung:

und gleichen zweien Feldern eines und desselben Wappens (coats in heraldry), das nur einem Einzigem zukommt, und nur mit einer Krone gekrönt ist.

Fasst man diesen letzten Vergleich lediglich vom Standpunkte der Erläuterung des Vorhergehenden auf, so ist er geradezu zweckwidrig. Warum sollten die beiden Mädchen, die vorher so drastisch mit einer Doppelkirsche verglichen sind, nun auch noch zwei Feldern eines Wappenschildes verglichen werden? und warum namentlich zwei Feldern aus dem Wappenschilde der ersten Familie? Warum ferner hebt dann der Dichter auch noch hervor, dass dieses Wappen nur Einer zu führen berechtigt ist, und dass es nur mit einem Helm, vielmehr einer Krone (denn crest muss hier wie das voraufgehende crowned erkennen lässt, durchaus als Krone genommen werden), gekrönt ist? Keiner dieser Umstände trägt zur Erläuterung, alle zusammen dagegen wie jeder einzelne für sich, zur Verdunkelung des Sinnes des Vorhergehenden bei. Man wird nicht einwenden wollen, es sei Shakespeares Art, die Bilder in dieser Weise zu häufen und auszumalen; mir ist eine solche Manier an Shakespeare nicht bekannt, wohl aber das Gegentheil. Ich kann daher auch nur annehmen, dass Shakespeare durch diesen letzten Vergleich auf einen besonderen Gedanken übergeht. Er vergleicht die beiden Liebhaberinnen, und folgweis auch die beiden Liebhaber, mit zwei Wappenfeldern, um anzudeuten, dass sie der heraldische Ausdruck, d. h. die Typen, der gewöhnlichen Liebhaberfiguren der Bühne sind. Die erotischen Stücke aber haben auf der germanischen Bühne stets die erste Stelle eingenommen; deshalb lässt er Helenan zugleich sagen, sie und Hermia seien *two of the first*, scil. *branch*, d. h. sie gehören der vornehmsten Klasse der Theaterstücke, den erotischen Dramen an. Figuren wie unsere beiden Liebhaber und Liebhaberinnen verdanken aber ihre Entstehung nur einem einzigen Triebe, dem Triebe der Sinnlichkeit, und deshalb, scheint mir, hebt Shakespeare in

rung: *Every branch of a family is called a house; and none but the first house can bear the arms of the family, without some distinction. Two of the first therefore means two coats of the first house, which are properly due but to one.*"

seinem Vergleiche ausdrücklich das *due but to one* hervor. Liebhabertypen können in der That sehr schicklich auf dem ersten Wappenfelde eines Theaters angebracht werden. Die Monotonie gewisser erotischer Dramen aber, also solcher, wie diejenigen, welche Hermia und Helena vertreten, verfolgt nur ein einziges Ziel, nämlich, die platte Sinnlichkeit endlich zum Ziele kommen zu lassen; und deshalb, vermuthet ich, hat Shakespeare endlich auch noch das *crowned with one crest* hervorgehoben. Mag aber der Leser über diese letzteren beiden Punkte immerhin abweichender Meinung sein, in der Hauptsache wird er mir zustimmen müssen, dass jener heraldische Vergleich die theatralisch typische Bedeutung, unserer Liebhaber und Liebhaberinnen unverrückbar feststellt. Und es muss wiederholt darauf aufmerksam gemacht werden, dass dieselben just den ungünstigen Mond, dessen Einfluss auf seinen Nachwuchs Theseus so sehr scheut, dass er während seiner Herrschaft seinen Ehebund mit Hippolyta nicht schliessen will, für die günstigste Zeit halten, in der sie ihren Liebeshandel betreiben können.

Bottom, den wir im IV. Abschnitt als Repräsentanten des Mob kennen lernen werden, wird von Shakespeare selbst verschiedentlich als „bully“, d. h. als Bramarbas bezeichnet, eine species des Hanswurst, (*Merrygreek*¹⁾, oder *Merrygrig*, von Shakespeare stets *clown* genannt). Bottom hat auch unverkennbar viel vom Hanswurst²⁾ an sich; dass Shake-

1) Zu dem *Merrygreek* in *Troil. u. Cress. I. 2* bemerkt *Delius*: „*Merry Greek* ist hier ein Wortspiel zwischen dem eigentlichen Sinne und dem übertragenen von Lustigmacher, Spassvogel. So führt die lustige Person in dem ältesten englischen Lustspiel *Ralph Royster Doyster* den Namen *Merrygreek*.“

2) Die letzten Worte Bottoms sind: *Will it please you to see the epilogue, or to hear a Bergomask dance between two of our company?* Dieser Tanz wird nachher wirklich aufgeführt, und so endet die Hanswurstiade des Handwerker interlude mit einer anderen specifischen Art der theatralischen Hanswurstiaden. Bergamo spielt, wie sich jeder aus Flögel-Ebelings *Gesch. des Grotesk-komischen* belehren kann, in der Geschichte des italienischen *Arlechino* eine bedeutende Rolle; und wiederum gehörte das Tanzen ganz besonders zu der Kunst des *Arlechino*. Daher wohl der Name *Bergomasker Tanz*, *Hanswurst-Tanz*. Schon in

speare mehr den specifischen Bramarbas an ihm betont, erklärt sich daraus, dass er in der Tragödie als Schauspieler und Dichter den Mob vertritt.

Ausser diesen fünf Figuren, den blossen Statisten Aegeus, Philostrate und den übrigen athenischen Handwerkern, haben **sämmtliche anderen rein allegorische Bedeutung.** In die Augen springend ist dies bei den Elfen und Feen. v. Friesen (Shakesp.-Studien II. 279) behauptet zwar in ziemlich apodictischem Tone, Shakespeare habe sich bei der Schöpfung seiner Feenwelt, im Gegensatz zu Spenser und Drayton, lediglich von den germanisch-mythologischen Traditionen leiten lassen ¹⁾; indess eine genauere, auf die Sache

der ersten Auflage meiner Studie hatte ich darauf hingewiesen, dass auch andere Dichter aus der shakespeareschen Zeit Theatertypen in ihren Dichtungen verwendet haben, und dass dies namentlich von Cervantes gilt, dessen Don Quixote und Sancho Pansa dem spanischen Lustspiele entlehnt sind. Ich vervollständige diese Notiz hier, indem ich bemerke, dass Don Quixote selbst dem Typus des spanischen Gracioso entspricht, während Sancho die ebenfalls typische Figur des männlichen Dieners darstellt. Des Näheren kann sich der Leser über diese Punkte unterrichten aus dem soeben citirten Werke: Flügels Geschichte des Grotesk-komischen. Neu bearbeitet und erweitert von Fr. W. Ebeling. Leipzig 1862, pag. 66 ff.

1) v. Friesen sagt:

„Dass diese Phantasiegebilde mit allgemein germanischen oder wie sie der Verfasser eines einschlagenden werthvollen Aufsatzes“, (gemeint ist Tschischwitz, Nachklänge germanischer Mythe in den Werken Shakespeares. Halle 1865, und zwar pag. 47 ff.) „nicht unpassend nennt, pangermanischen Gebräuchen und Naturanschauungen genau zusammenhängen, kann ich . . . hier aus Rücksicht für Raum und Zeit nicht genauer nachweisen. Doch bedarf es dessen kaum, da auch in unsern heimischen Märchen überall die freundlichen Feen und neckischen Kobolde eine grosse Rolle spielen, und uns daher die Geisterwelt dieses Sommernachtstraums auf natürliche Weise nahe steht.“

Das ist nicht der Punkt, worauf es ankommt. Dass Shakespeare sich an die germanische Mythologie angelehnt, aus ihr geschöpft hat, ist gewiss; ebenso gewiss aber, dass er nicht die Mythologie oder irgend ein Märchen dramatisiren, sondern diese Geisterwelt zu seinen Zwecken verwenden will. Deshalb hat

selbst eingehende, nicht bloss mit der äusseren Form und einigen mehr schimmernden als inhaltreichen Raisonements

er sich den Traditionen und Gesetzen dieser Welt auch nicht weiter gefügt, als es sein oberster Zweck gestattete. Unsere Elfen- und Feenwelt ist also unter allen Umständen eine echt shakespeare'sche, wie auch seine Griechen und Trojaner die seinig sind.

Uebrigens bin ich ausser Stande v. Friesens Ansicht über die Angemessenheit des Ausdrucks „pangermanistisch“ zu theilen. Man kann höchstens von einem pangermanistischen Grundstocke der germanischen Mythologie sprechen; dieser aber hat grade für den Dichter so gut wie gar keine Bedeutung. Tschischwitz hat jenen Ausdruck auch nur deshalb gebraucht, um seiner kleinen Abhandlung, einer Zusammenstellung von Excerpten, auf die allerdings Jahre lang gesammelt sein mag, eine etwas grossartigere Folie zu geben. Er erfand hier einen niemals existent gewesenen Pangermanismus, um uns glauben machen zu können, die Wurzeln unseres ästhetischen Interesses an Shakespeare lägen in ihm, und — was für Tschischwitz die Hauptsache war, — sein Sammelfleiss brächte uns somit einen guten Theil des Unbewussten in unserer ästhetischen Theilnahme an diesem Dichter, endlich zum Bewusstsein. Sonderbarer Gedanke! Wenn es auch richtig sein mag, was Gervinus (Shakesp. 4. Aufl. I. 252, 253) behauptet, dass Shakespeare selbst sich in den germanischen Charakter theilweis durch das Studium der germanischen Mythologie hinein gearbeitet hat, (sofern eine solche Arbeit für ihn, als geborenen Germanen überhaupt nöthig gewesen sein sollte), so stehen uns heutigen Deutschen diese Vorstellungen denn doch zu fern, als dass sie im geringsten unsere ästhetische Empfindung beeinflussen könnten.

Ein anderer Punkt der friesenschen Aeusserung ist es aber noch, mit dem ich mich auseinandersetzen möchte. Was soll es heissen, wenn v. Friesen sich auf unsere einheimischen Märchen beruft? Unsere echten Volksmärchen, des bin ich sicher, lassen die Feen und Elfen nicht so auftreten, wie die Elfen und Feen Shakespeares auftreten. In dieser Beziehung ist zweifellos Jac. Grimms Darstellung massgebend; seine Feen und Elbe wissen vieles nicht, was Shakespeares Feen und Elfen wissen, und was ein zahlloses Heer nachgemachter Feen und Elfen in den neueren, von den alten Volksmärchen durchaus abweichenden Märchenbüchern weis und thut.

Viel richtiger, als v. Friesen, hat, wie mir scheint, König (Ueber den Gang von Shs. dichterischer Entwicklung u. s. w. Sh. Jahrb. X. 213) Shakespeares Verhalten zur germanischen Elfenmythologie in unserer Maske gekennzeichnet, indem er sagt:

sich begnügende Betrachtung, ergibt das unwiderlegliche Gegentheil.

Shakespeare habe dabei ganz an die Vorstellungen und den Aberglauben seiner Heimath angeknüpft, „aber dennoch sich nicht einseitig und urtheilslos denselben hingegeben, sondern sie in einer Weise poetisch aufgefasst, und harmonisch mit seinen Anschauungen und den realen Grundlagen seiner Dichtung verbunden.“

Einen ganz absonderlichen Standpunkt nehmen der shakespeareschen Feenwelt gegenüber Gervinus und Kreyssig ein. Der erstere sagt a. a. O. pag. 249:

„Wir Menschen vermögen nichts aus dem reichsten Schatze der Phantasie herauszubilden, was wir nicht wirklichen menschlichen Verhältnissen und Eigenschaften abgelauscht hätten. So ist es auch in diesem Falle nicht schwer, in der Gesellschaft die Typen der menschlichen Natur zu finden, die Shakespeare zum Vorbilde für seine Elfen vorzüglich tauglich erachtet hat. Es giebt namentlich unter den Frauen der mittleren und oberen Stände, solche Wesen, die höheren geistigen Bedürfnissen nicht zugänglich sind, die ihren Gang durch das Leben machen, ohne ernstere und tiefere Beziehung auf Grundsätze der Moralität oder Zweck der Intellectualität, die dagegen für alles Schöne, Gefällige, Anmuthige eine entschiedene Neigung und Befähigung haben, ohne auch in diesem Gebiete wieder zu höheren Erfindungen der Kunst zu gelangen.

Diese . . . Naturen . . . hat sich Shakespeare mit einzigem Tacte als Vorbilder gewählt, mit deren festen Zügen er seinen luftigen Elfen Gestalt und Leben gab.“

Ich möchte mir erlauben, diese Behauptung entschieden anzuzweifeln. Gervinus hat — meiner festen Ueberzeugung nach — überhaupt keine klare Vorstellung von den Elfen des Sommernachtstraums, weil er, anstatt sie einzeln für sich sorgfältig zu betrachten, alle ihre Züge generalisirt. Was Titania thut und spricht, gilt ihm für beweisend auch in Bezug auf Oberons und Robins Wesenheit, und so vice versa. Das aber ist ein erheblicher Fehler, wie ich zeigen werde. Ueberdem aber hatte Shakespeare nicht nöthig, menschliche Vorbilder bei der Charakterisirung seiner Feen und Elfen zu benutzen; so weit er von der Mythologie abwich, war sein Zweck sein Gebieter; im Uebrigen hatte ihm die Volkssage genügend vorgedichtet.

Sind schon Gervinus Ansichten über Shakespeares Feen und Elfen übersubtil, weil dieser Schriftsteller durchaus etwas recht ausserordentlich Geistreiches über diese Materie hat sagen wollen, so wird endlich Kreyssig aus gleichem Drange gradezu baroque. Kreyssigs Auffassung unserer Maske ist überhaupt nur eine

Die Wahl mythologischer Figuren war mit der Wahl der Maskenform bei unserem Drama entschieden; zwischen

Variation der gervinusschen. Während jedoch Letzterer es sorglich vermeidet, seinem Commentar die Hypothese zu Grunde zu legen, als sei unsere Maske ein Hochzeitsgedicht, klammert sich Kreyssig an diese Voraussetzung, wie der Schiffbrüchige an den rettenden Balken. Von da aus gelangt er denn auch zu einer ganz aparten Auffassung von Shakespeares Elfenstaat, die er mit einem ans Grillenhafte streifenden Ueberschwang von Phrasologie vorträgt, vermuthlich um seine Diction seinem Gegenstande würdig anzupassen. Er sagt (a. a. O. pag. 239 ff. 1. Aufl. III. 83–85):

„Welche Seiten wird der Dichter anschlagen, um die Harmonie des Festes nicht zu stören? welchen Anforderungen wird sein Kunstwerk genügen müssen, um an der ihm gebührenden Stelle als schönstes Juwel in der Krone des Festes zu strahlen? Vor allem wird er sich fern halten müssen von jedem Ernste des Lebens, den das Gefühl der Sicherheit, das Bewusstsein reichen Besitzes und unantastbaren Rechtes, verbunden mit den heiter gefälligen Formen aristokratischer Sitte aus diesem Zauberkreise festlicher Freude wenigstens augenblicklich verbannen. Sodann ist Lob, feines, feuriges Lob des Gönners, ohne Vernachlässigung anderer hoher Personen nicht zu vermeiden; diese Ambrosia der Erdengötter wird nicht gespart werden dürfen.“

Man möchte argwöhnen, der Mann spräche aus Erfahrung, wenn die Vermuthung nicht näher läge, dass dieses ganze phrasologische Kartenhäuschen nur durch die Vision Oberons II. 2 veranlasst wäre. Doch hören wir ihn weiter. Nachdem er diesen tiefsinnigen Gedanken noch eine Zeit lang in seinem Phrasenwalde lahm gehetzt hat, kommt er ad rem, und legt uns die heikle Frage vor: „Wie das zu machen?“ Ja, Gevatter, ich weis das nicht; mir fehlt es in solchen Dingen an Erfahrung. Jedoch auch seine Frage war nur „oratorischer Schmuck“, und seine geläufige Zunge fährt schon selbst fort:

„Eine Vermuthung wird ja gestattet sein. Wie, wenn der Dichter es uternähme, dieser eleganten, genussstüchtigen und“ (sogar) „genussfertigen, von der schönen Form regirten, über das ernste Gesetz des gewöhnlichen Daseins mehr oder weniger hinweg gehobenen Gesellschaft zunächst ihr poetisch verherrlichtes Gegenbild zu zeigen, eingedenk, dass ja

Jeder sich gern im Spiegel erblickt, die behaglichen Züge.

Wenn er es wagte, gleichsam den Duft dieses Daseins, den Aether“ (oder Dunstkreis), „der es durchdringt und belebt, zu

beiden besteht ein unlöslicher Zusammenhang; und jene Wahl der Maskenform war ihrerseits wiederum dadurch geboten, dass das Stück ein allegorisches Festspiel sein sollte.

sammeln, und luftige Gestalten daraus zu bilden, einen Olymp aristokratischen, heiteren Genusslebens und übermüthiger Laune, wie Homer seinen Olymp mit den Idealen seiner tapferen, schlaun, gewalthätigen, von Geist und Sinnengewalt glühenden Helden bevölkert e?"

Nun reitet der gute Gevatter noch eine ganze Weile auf diesem Nebelrosse im Kreise herum, bis er endlich schwindlich vom Sattel fällt und, anstatt uns einfach zu bitten, ihm, da er sich vergallopirt, auf die Beine zu helfen, mit dem Stolze eines Don Quixote ausruft:

„Wir haben es versucht, den Grundgedanken“ (because it hath no bottom?) „des Sommernachtstraums zu entwickeln, wie er mit der Evidenz der unmittelbarsten Sinnenanschauung sich ausgestaltet.“

Der Leser ahnt gewiss noch nicht, wo das hinaus will, und ich kann ihm versichern, dass es ihm dann nicht schlechter geht, als es mir ergangen ist. Ich für meinen Theil glaubte, Kreyssig würde uns zum Schluss den Theseus nebst Gefolge, in welchem natürlich die beiden athenischen Liebespaare nicht fehlen dürfen, als seinen Olymp der Aristokratie präsentiren; ich hoffte sogar, er würde uns die Hippolyta mit in den Kauf geben, um sich vor einer Anfechtungsklage wegen laesio enormis sicher zu stellen. Freilich wunderte ich mich, dass, als er wieder seinen Rozinante bestiegen, stracks auf die Feenwelt zuritt; und ich dachte bei mir: Was wird das geben? Aber „Unverhofft kommt oft,“ sagt das deutsche Sprichwort, und siehe da, plötzlich machte er Halt nachdem er das Geisterreich mit fest geschlossenen Augen durchritten, und erklärte:

„Doch dies bei Seite. Begegnen wir lieber einem Einwande, der gegen unsere Auffassung des Elfenreichs als des poetischen Gegenbildes aristokratischen, von Schönheitssinn und Laune beherrschten Genusslebens, von anderer Seite sich erheben möchte.“ (In der 3. Auflage sind diese Worte gestrichen.)

Da haben wirs, dachte ich; es spukt schon wieder; der Gevatter hat seine klaren Begriffe noch nicht wieder sammeln können;

Denn eben, wo Begriffe fehlen,

Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Woher aber diese begrifflose Phantasie Kreyssigs? Nun, auch sie ist eine Variation auf ein gervinusches Thema, und zwar auf dasselbe Thema, das ich oben mit den eigenen Worten des Gervinus angeführt habe.

Zu diesem Ziele passte nun die Figur des Theseus vorzüglich, und hatte deshalb Shakespeare hier in Bezug auf die mythologische Tradition nur sehr untergeordnete Veränderungen vorzunehmen, die hauptsächlich darin bestanden, dass der Figur des Theseus ein modernes Kolorit verliehen wurde. Im Wesentlichen gilt dies auch von Hippolyta, bei welcher nur das Amazonenthum zu echt weiblicher Keuschheit der Gesinnung herabgemildert zu werden brauchte, um auch diese Figur in dem allegorischen Gemälde des Dichters verwenden zu können. Umgekehrt dagegen verhält es sich mit den germanischen Elfen und Feen. Die mythologische Bedeutung dieser Elementargeister musste in ihrer symbolisch psychischen Bedeutung aufgehen. Dadurch aber war der Dichter gezwungen, mehrfach von der ihm von Grund aus bekannten mythologischen Tradition abzuweichen. Auf einzelne Hauptpunkte, in denen dies geschehen, will ich nur kurz hindeuten.

1. Jac. Grimm (Mythologie 3. Ausgabe I. 430) sagt: „Schon dem Namen, und noch mehr dem Begriffe nach, berühren sich die Elbe mit den geisterhaften, aus wiederholter Verwandlung ihrer Gestalt hervorgehenden Schmetterlingen.“ Das ist genau dieselbe Gestalt, in welcher man sich Shakespeares Feen zu denken hat, wie er ja auch von den echten Elfenamen¹⁾ diejenigen ausgewählt hat, welche vorzugsweise geeignet sind, diese Vorstellung anzuregen. Den Hauptelfen Oberon, Titania und Puck Robin aber hat er die Schmetterlingsnatur durchaus genommen; sie unterscheiden sich von den Menschen in ihrer Gestalt gar nicht, ja der Dichter ist sogar aus Rücksicht für die Allegorie so weit gegangen, der Titania das Gefühl sinnlicher Liebe beizulegen.

2. Mit dieser letzteren Abweichung steht nun zwar im Einklange, wenn Shakespeare eine wahre Ehe zwischen Oberon und Titania bestehen lässt; indess auch dieser Zug ist durch und durch unmythologisch.

3. Höchst beachtenswerth ist auch das eigenthümliche Verhältniss, dass Oberon zwar überall der eigentliche König der Elfen und Feen heisst, nichtsdestoweniger aber nie mit

1) Vgl. Grimm a. a. O. II. 1015, 1016.

Gefolge oder in einer anderen Begleitung als der Robins auftritt. Nach unseres Dichters Darstellung — das halte man streng fest — herrscht Oberon im Feenlande lediglich indirect durch die Titania.

4. Der Puck Robin ist auch nur in seinen äusseren Umrissen der Mythologie entlehnt. Ursprünglich ist er eine Mischung von Haus- und Waldgeist, einer Klasse von Geistern, welche den Elfen sehr nahe verwandt sind. Shakespeare hat ihm nun zwar alle wesentlichen Züge jener Geister gelassen und äusserlich sich dabei an ältere Dichtungen angelehnt; weder in diesen aber, noch sonst wo hat er gefunden, dass ein Puck, gleich dem unsrigen, die Gabe besässe, Menschen zu verwandeln.

5. Die entschiedenste Willkür Shakespeares in der Behandlung der Elfenmythologie tritt indess hervor in der unlöslichen Verknüpfung germanisch und antik mythologischer Stoffe. Derartige Verschmelzungen sind allerdings durchaus im Geschmacke der damaligen Zeit, vor allem der Königin Elisabeth; sein Verfahren darf jedoch ms. Es. nicht als Concession an diese pedantische Geschmacksrichtung und auch nicht als Persiflage derselben aufgefasst werden; sondern er bedient sich derselben als einer allgemein bekannten und verstandenen Form, welche in diesem Falle seine Absichten unterstützt.

Ein Gegenstück zu Shakespeares Verhalten zur Mythologie bildet, um dies gleich hier zu erledigen, sein Verhalten zur Rechtsarchäologie. Genaue Bekanntschaft mit den altenglischen und angelsächsischen Rechtsatzungen darf man bei Shakespeare voraussetzen. Er wusste daher auch, dass nach diesen Satzungen sich eine ledige Frauensperson nicht ohne volbort (= consensus, ratihabitio) ihres Mundwaldes, also insbesondere ihres Vaters, verheirathen durfte. Was macht er aber aus dieser Satzung? Er lässt den Theseus I. 1 auf Antrag des Aegeus, des Vaters der widerspenstigen Hermia, das Urtheil sprechen:

Either to die the death, or to abjure

For ever the society of men,

falls sie nicht ihrem Vater in Bezug auf dessen Heirathspläne gehorsamen wolle. So wild liebende Kinder sollen unbedingt aus der Welt geschafft werden, sei es durch Ein-

sperrung in ein Kloster, wo sie der Welt kein böses Beispiel und Aergerniss mehr geben können, sei es durch einfache Tödtung. Man darf hoffen, dass dieser Theseus, der ungleich einem Angelo, die strengen Gesetze, die er andern in Erinnerung bringt, selbst zu befolgen weis, ein guter Schirmherr der Keuschheit in seinem Reiche werden wird. Er ist aber auch einsichtig genug; er verlangt nur die Moderation der Sinnlichkeit durch die Sittlichkeit, keine mönchische Ascese; fügt er doch seinem Urtheile den auf Lebenserfahrung beruhenden Spruch der Weisheit hinzu:

Thrice blessed they, that master so their blood,
 To undergo such maiden pilgrimage;
 But earthlier happy is the rose distilled ¹⁾,
 Than that which, withering on the virgin thorn;
 Grows, lives, and dies, in single blessedness.

Ich wende mich nun zu der Erklärung der einzelnen allegorischen Figuren.

Bodenstedt behauptet in seiner Einleitung zu Schlegels Uebersetzung des Sommernachtstraums:

„Zettel“ (i. e. Bottom) „bietet uns . . . den Schlüssel zum Verständniss des Stückes, als der Hauptvertreter des Spiels der Einbildung, welches im Sommernachtstraum alles regirt;“

diese Ansicht ist keineswegs zutreffend; es wird sich vielmehr zeigen, dass Titania die Hauptfigur unserer Maske ist, und dass in ihr der Schlüssel zum Verständniss des Ganzen geboten ist. Ich beginne daher mit

1) Der Ausdruck erklärt sich aus Sonnet V. Shakespeare vergleicht das Fortleben der Menschen in seinen Kindern mit der Fortexistenz des Duftes der (jugendlichen) Rosenblüte im Rosenwasser. Dieser, und noch andere Anklänge unserer Maske an die Sonette kommt übrigens für die Feststellung die Chronologie des Stückes nicht wesentlich in Betracht, wie auch v. Friesen ausführt. Die Correctur *earthly happier* ist ms. Es. zurückzuweisen. Shakespeare will sagen: Die Erde bietet dem Verheiratheten mehr Glückseligkeit als dem Hagestolz; und zwar findet er dies grössere Glück darin, dass wir in unseren Kindern fortleben und unser irdisches Schaffen folglich zunächst ihnen gilt. Das aber ist die grösste Glückseligkeit der Leiblichkeit, im Gegensatze zu dem ascetischen Spiritualismus.

Titania.

Der Name der Feenkönigin ist eigentlich Mab; und von dieser sagt Mercutio in Romeo und Julia (I. 4): She is the fairies *midwife*. Diesen Ausspruch wollen wir als Ausgangspunkt für die Erforschung der allegorischen Function dieser Figur benutzen.

Ich werde später Gelegenheit haben, den Leser mit dem kirchlichen Ceremoniel der *benedictio sacerdotalis* des Hochzeitshauses und Brautbettes zu Shakespeares Zeit bekannt zu machen. Er wird sich daraus überzeugen, dass ein allen Ständen gemeinsamer Volksaberglaube den nächtlichen Dämonen die Kraft zuschrieb, menschliche Träume zu erregen und zu beeinflussen. Die Traumwelt selbst hat sich nun Shakespeare als das zauberhafte Feenland vorgestellt, und hieran schloss sich naturgemäss die weitere Vorstellung, dass Königin Mab die Herrscherin unserer Traumwelt sei; eine Vorstellung, welche der Dichter an jener Stelle des Romeo in seiner bilderreichen Weise so darstellt, als ob Königin Mab den Elfen unseres Gehirnes zur Geburt verhülfe, die Geburtshelferin der elfischen und feeischen Phantasiegestalten wäre. Nun ist es aber ein alter Tropus, dessen auch Göthe sich gelegentlich bedient hat, die Thätigkeit der dichterischen Phantasie ein Träumen, ihre Schöpfungen Träume, und die ganze Welt dieser Schöpfungen eine Traumwelt zu nennen. Und dieser Tropus führt uns sofort in den eigentlichen Kernpunkt von Titanias allegorischer Bedeutung ein: sie ist in unserem Gedicht die Geburtshelferin der dichterischen Phantasiegestalten, die Königin dieser Traumwelt der Phantasie; man mag sie kurzweg den Genius der dichterischen Phantasie nennen ¹⁾.

1) Ulrici will (pag. 292, 293 der 1. Aufl. seines Shakespeare-Commentars) den Traum als poetisches Bild des Lebens aufgefasst wissen, und beruft sich dabei auf das Beispiel Platos und Calderons. Darüber verflüchtigt sich ihm natürlich der concrete Inhalt unserer Maske zu einer so vagen Allgemeinheit, wie sie meiner Ueberzeugung nach völlig unfähig ist, eine Dichterseele zu bewegen. Die beiden von Ulrici angezogenen Beispiele können hier aber auch nicht in Betracht kommen. Platos Ideenlehre, welche Ulrici im Sinne hat, bietet nicht die geringste Berührungsfäche für den Sommernachtstraum dar, und rechtfertigt

Der Dichter hat also, wie ich bereits oben behauptet, die eigentliche Grundlage der volksthümlichen Mythe verlassen, indem er die elementargeistige Natur der Feenkönigin zum bloss sinnlichen Ausdruck einer nicht physischen, sondern rein psychischen Function wählte. Diese Veränderung zwang ihn aber auch, **den alten Namen Mab hier zu vermeiden und er entlehnte anstatt dessen dem Ovid den Namen Titania²⁾.**

überdies nicht einmal Ulricis Behauptung, dass Plato das Geistesleben des Menschen einem Traume verglichen. Was aber Calderons berühmtes Drama: Das Leben ein Traum betrifft, so geht auch dies keineswegs von der Anschauung aus, das Menschenleben sei überhaupt ein Traum, sondern stellt nur die concreten Bedingungen dar, unter denen es sich nicht über die Bedeutung eines Traumes erhebt, und zwar nicht etwa eines Traumes in jenem tropischen Sinne, sondern im ganz wörtlichen Sinne. Die Hauptbedingung hierfür ist nach Calderon, dass der Mensch sich nicht über die Sphäre niederer Sinnlichkeit zu bewusster, grundsätzlicher Sittlichkeit erhebt; in diesem Zustande erscheinen ihm die jähren Wechselfälle Fortunas, welche der wachen Seele erst recht ihr Menschenbewusstsein aufregen, wie ein Traum, dem er willenlos unterworfen ist. In diesem calderonischen Sinne lässt auch Shakespeare seine beiden athenischen Liebespaare „träumen“ bis zum Schlusse des IV. Actes; und mir scheint daher, dass auch das calderonsche Beispiel meiner Ansicht hilfreich ist.

2) Auch Rückert sagt: „Phantasie, das ungeheure Riesenweib.“

Tschischwitz a. a. O. pag. 62 scheint anzunehmen, dass Shakespeare nicht der eigentliche Erfinder des Namens Titania sei, sondern denselben ebenfalls der Volkssage entlehnt habe, und dass er in diese aus der griechischen Mythologie übergegangen, nur eine Uebertragung der Nebenbezeichnung der Artemis als *Τιτανίς κόρη* (= virgo Titania) sei. (Tschischwitz a. a. O. pag. 49 Note **). Er sagt nämlich pag. 62 cit.:

„Es ist offenbar, dass das Mittelalter seine Auffassung des feudalen Staats auch auf die Geisterwelt übertrug, und dass man am bequemsten zu Elementen der antiken Sage griff, wenn man in der Lage war, die einheimische Mythe der veränderten Volksanschauung gemäss zu ergänzen. Wie man sich daher die *Τιτανίς κόρη* als Königin der freundlichen Elfen dachte, so stellte man sich auf der anderen Seite Hecate . . . als die Beherrscherin der grausigen, den Ausgang der Menschen tragisch gestaltenden Mächte dar.“

Ganz diesem Namen entsprechend äussert sich Titania (III. 1) auch über ihre zauberische Macht, und begeht dabei in ihrer sinnlichen Verblendung und Heruntergezogenheit nur den Fehler, die Perlen vor die Säue zu werfen, indem sie den harthörigen Eselsohren Bottoms sich verständig zu machen sucht. Titanias Worte lauten:

I am a spirit of no common rate;
*The summer*¹⁾ *still doth tend upon my state;*
 And I do love thee: therefore, go with me;
 I'll give thee fairies to attend on thee,
 And they shall fetch thee jewels from the deep,
And sing while thou on pressed flowers dost sleep;

Da indess Tschischwitz keine Belege dafür anführt, dass die Elfenkönigin Artemis, die übrigens Shakespeare offenbar unbekannt ist, schon vor ihm den Namen Titania geführt, so möchte ich doch annehmen, dass dieser Name von Shakespeare selbst herrühre. Beiläufig bemerkt, ist auch Gervinus a. a. O. pag. 252 der Ansicht, dass Shakespeare durch seinen Sommernachtstraum den Namen Titania für die Elfenkönigin aufgebracht, und denselben dem Ovid entlehnt habe. Vgl. namentlich Metam. III. 173—176, wo Diana Titania heisst, und wo auch Cadmus erwähnt wird.

Es lässt sich doch auch nicht verkennen, dass schon seit Dantes Zeit der Dichter freie Hand darin hatte, die antike und germanische Mythologie ganz in der von Tschischwitz angedeuteten Weise mit einander zu vermischen, und reichlich ist von dieser Freiheit Gebrauch gemacht. Ist übrigens meine Auffassung Titanias richtig, so kann von einer Sterblichkeit derselben keine Rede sein; und das nimmt ganz richtig auch Tschischwitz an. Derselbe sagt nämlich a. a. O. pag. 48:

„Sie“ (scil. die Feen und Elfen) „werden sonst wohl als sterbliche Wesen gedacht, und auch Shakespeare scheint dies anzudeuten, wenn er an einer Stelle Titania die Menschen im Gegensatz zu den Elfen mit human mortals bezeichnen lässt; doch scheint er in Hinsicht auf Titania selbst Unsterblichkeit anzunehmen, wenn diese . . . von der indischen Königin“ (also gar Königin soll Titanias Nonne sein?) „sagt: But she being mortal of that child must die.“

1) Der Sommer, als die Zeit des Blüten- und Blumenschmuckes, ist hier dem blütenlosen Winter entgegen gesetzt. Die Phantasia des Dichters treibt beständig Blüten. Vgl. auch die bei Kreyssig pag. 243 citirt. beiden Stellen aus II. 1. welche diesen Tropus vorbereiten.

*And I will purge thy mortal grosseness so,
That thou shalt like an airy spirit go* ¹⁾.

An die Brust dieses lichten Wesens muss sich der Künstler werfen, wenn er schaffen will, in ihrem Schoosse muss er träumen, wie das irische Volkslied sagt. Bottoms Künstlerseele wird daher auch trotz seines Eselskopfes, unwillkürlich zu Titania hingezogen, da er mit seinen gewaltigen tragischen Entwürfen schwanger geht. Der stumpfsinnige Esel freilich, dem die „Kunst“ nur das Mittel ist, ein Stück Geld zu verdienen, träumt auch in ihrem Schoosse von nichts als Fressen und Saufen, und ihre kleinen Feen sollen nur diese elementarsten Bedürfnisse befriedigen. Aber dennoch kommt in Folge dieses Umganges ein Bottoms Dream in seinem Gehirne zu Stande; und, so wirr ihm alles durch den Kopf fliegt, er will ihn dichterisch zusammenfassen und dann vor Theseus auführen lassen. Die Persiflage dieses Liebesverhältnisses macht meine Deutung der Titania völlig unzweifelhaft. Auch bei Bottom versucht die bethörte Titania eine Traumgeburt; aber dies dürre Land, dies trockene Gehirn, treibt keine Blüten.

Warum aber macht Shakespeare seine Feenkönigin zur Gemahlin des Elfenkönigs

Oberon?

Auch die Erörterung dieser Frage wird neues erhebliches Beweismaterial dafür ergeben, dass Titania in der That der Genius der dichterischen Phantasie ist; und ein günstiges Präjudiz für diese Thatsache gewähren von vorneherein die Worte, mit denen Oberon bei seinem ersten Auftreten II. 2 sich als Herrn und Gebieter Titanias kund giebt, die im Begriffe steht, bei seinem Anblick zu enteilen; er ruft ihr nämlich zu: Tarry, rash wanton. Am I not thy lord? Die sich selbst überlassene, also zügellose Phantasie wird, „üppig“ und wollüstig; ihr ist es daher unmöglich, im Reich der Kunst und insbesondere der Dichtung schöpferisch zu wirken, sondern sie bedarf zu diesem Behufe

1) Die dichterische Phantasie, welche ihre Nahrung aus der Tiefe des Herzens holt (jewels from the deep), schwingt sich über die Grenzen von Ort und Zeit (mortal grosseness) im Fluge des reinen Geistes hinaus.

der Leitung einer anderen geistigen Potenz, die sie im Reiche des freien Geistes, namentlich im Feenreiche der Dichtung fest hält und leitet. Welches ist denn nun aber diejenige geistige Potenz, welche diese Function in unserem geistigen Organon ausübt, und damit bewirkt, dass die Träume unserer Phantasie nicht zu den wirren Vorstellungsverschlingungen eines ächten Traumes herabsinken, sondern sich zu jenen planvollen Gedanken- und Vorstellungsgeweben erheben, die wir poetische Harmonie nennen? Nun, ich denke, keine andere als der vernünftig klare Geist, der Urquell unserer sittlichen Harmonie, welche zugleich die einzige unzerstörbare Grundlage für die Harmonie unseres Schaffens, bei vorhandener specifisch poetischer Anlage, also auch unserer poetischen Harmonie bildet ¹⁾. Ich denke demnach, wir haben in Oberon die Verkörperung von Dunbars goldenen targe ²⁾ vor uns, d. h. die durch Reflexion zu den ge-

1) In diesem Sinne kann ich es nur bestätigen, wenn ich pag. 9 meines Widerwortes gegen Genée sage:

„Mein Standpunkt ist kurz folgender. Elfenkönig Oberon und Elfenkönigin Titania sind zusammen die Vertreter der Poesie in abstracto wie Theseus und Hippolyta die Vertreter der Poesie in concreto, d. h. der englischen, strenger noch der shakespeareischen Poesie. Denn Theseus ist der Dichter selbst und Hippolyta seine geschulte, geläuterte Phantasie, etwa in derselben Weise wie Titania und Oberon sich als Genien der Poesie, d. h. der Harmonie, des ordnenden, wesentlich kritischen Geistes, und der Phantasie gegenüberstehen und ergänzen.

Den ersteren Theil beider Seelenfunctionen fasst Shakespeare als den männlichen Theil des Dichtergeistes auf und personificirt ihn in Oberon. Die Phantasie dagegen erscheint ihm als Weib, das der Herrschaft und Befruchtung durch jene erstere Hälfte bedarf; sie wird daher durch Titania vertreten.“

2) Klein spottet weidlich bei Besprechung von Dunbars Gedicht über dessen pedantische Manier. Wie ich schon gesagt habe, ist das Gedicht selbst mir unbekannt, und bin ich daher ausser Stande, dasselbe gegen Klein in Schutz zu nehmen. Shakespeare muss aber anders über das Gedicht geurtheilt, und sich an die allegorische Form desselben lange nicht so gestossen haben, wie Klein, obwohl er es sich viel angelegener hat sein lassen, als Dunbar, die Form der Allegorie zu verdecken; denn unmöglich hätte Shakespeare sonst in der ausgedehnten Weise die goldene Tartsche auf den eigentlich poetischen Theil seiner

setzmässigen Bedingungen unseres Daseins zurückgelangende Vernunft, die geistige Natürlichkeit selbst. Wie in Dunbars Gedicht die goldene Tartsche ¹⁾ der Vernunft vor den Verlockungen und Gefahren der Sinnlichkeit schützt, so enthebt hier Oberon die Titania durch seinen geistigen Einfluss der Sphäre der niederen Sinnlichkeit, indem er ihr buchstäblich über die Hässlichkeit ihrer Verirrungen die Augen öffnet; und zwar nicht bloss durch Zauber, sondern auch durch energischen Zuspruch. Ebenso ist es Oberon, welcher die jungen Liebespaare aus Athen mit Hülfe seines kindlichen Neckgeistes Robin und durch eigenes Eingreifen zur Besinnung bringt, indem er sie erst eine kurze Zeit in den stärksten Wirbelwind der Liebe im Müsiggange hineintreibt, dadurch in die grössten Narrheiten und Widersprüche verwickelt, sie endlich ermattet in tiefen Schlummer versinken lässt, und dann endlich mittelst dieses Schlummers dadurch heilt, dass er ihre Träume noch eine Zeit lang durch die inzwischen zu ihrer ehelichen Treue zurückgekehrte Titania beeinflussen lässt ²⁾. Beim Erwachen aus

Dichtung einwirken lassen können. Wenn übrigens Klein glaubt, Dunbar durch das bekannte lebensfrische und lebenslustige Gedicht Göthes: *Wie Feld und Au u. s. w. schlagen zu können*, so ist er ms. Es. im Irrthum. Beide Gedichte berühren einander gar nicht; Göthe besingt die auf das Bewusstsein gesunder physischer Kraftfülle sich stützende, mit der Natur sich eins führende, sinnliche Lebenslust; aber auch Dunbars Verherrlichung des Sieges der Vernunft über die Sinnlichkeit hat ihre volle poetische Berechtigung; zumal in Zeiten, wo die Wirklichkeit mehr ein Spiegel des Gegentheils ist.

1) Dunbar ist durch Ephes. 6, 16 zu seiner Symbolik angeregt; dies ist Shakespearen nicht entgangen; daher Cupidos brennender Pfeil.

2) Unmittelbar nachdem Oberon die Titania erlöst (IV. 1) sagt er zu ihr:

Titania, music call; and strike more dead

Then common sleep; of all these, fine the sense.

Dies die ganz richtige Lesart der ältesten Drucke, die durch die Emendation Theobalds: *Than common sleep of all these five the sense*, vollkommen verdorben ist. Oberon sagt wörtlich:

Titania, rufe Musik herbei, und erschlag (*strike dead*) ferner (*more*) dann (*then*, scil. nachdem du Musik hast herbei kommen lassen) gemeinen Schlaf; nämlich von allen diesen

diesem Schlaf liegt die Zeit ungezähmter Sinnlichkeit als wüster Traum hinter ihnen, und sie kehren wahrhaft sittlichen Geistes mit Theseus heim. Nur mit Bottom befasst sich Oberon nicht; dieser fällt ganz dem Spotte des neckischen Robin anheim, weil seine geistige Capacität nicht in Oberons Sphäre hineinragt. Aber Bottom wird auch nicht verwandelt; er trägt nur eine Zeit lang dasjenige Haupt auf seinen Schultern, welches sein Wappen darstellt; und auch dies nicht um ihn, sondern um andere über ihn, namentlich Titania, aufzuklären, und ihr zu zeigen, in wie unwürdige Liaisons sie sich durch ihre Widerspenstigkeit gegen ihren Gemahl bringt.

Für die vorgeschlagene allegorische Deutung Oberons als des die Welt der Vorstellungen beherrschenden naturgemässen Geistes sprechen meines Erachtens auch zwei Züge, welche der Dichter der Mythologie nicht entlehnt haben kann, und deren einer sogar der germanischen Elfenmythologie offenkundig widerspricht. Oberon nämlich hat ein bestimmtes sittliches Gefühl¹⁾; er besitzt das wohlige Bewusstsein der eigenen Unschuld, und erkennt deutlich Titanias moralische Gefahr. Oberon ist aber auch kein nächtlicher Kobold, wie die echten Elfen der germanischen Mythologie; er trifft allerdings mit Titania bei Mondschein zusammen; aber er ist stolz darauf, von sich rühmen zu können, dass er auch das Tageslicht nicht zu scheuen braucht²⁾. Beide

(auf die beiden Liebespaare, nicht aber auf Bottomweisend), reinige (fine = raffine) den Sinn (scil. von den Eindrücken der niederen Sinnlichkeit). Das more vor dead, das Theobalds Emendation mit dead zu einem sinnlosen „tödter“ verbindet, ist so zu erklären, dass Titanias eigenes common sleep bereits erschlagen ist, und dass also jedes fernere common sleep, was durch ihre Vermittlung erschlagen wird, ein more ist.

1) Diesen Zug übersieht Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. I. 246. 247 und die übrigen Commentatoren mit ihm.

2) Auch das hat Gervinus übersehen, wenn er (Shakespeare: 4. Aufl. I. 246) sagt:

„Lustig und schnell wie der Mond umkreisen sie“ (scil. Shs. Elfen) „die Erde, meiden die Sonne ohne sie zu scheuen, suchen das Dunkel und lieben den Mond und tanzen in seinem Scheine, und vor allem gefällt ihnen Zwielight und Dämmerung“ u. s. w.

Züge lässt der Dichter so markant wie möglich hervortreten. Als sich das Spiel der Liebe im Müsiggange bereits seinem Ende zuneigt und Oberon die Heilung Titantias und der verliebten Athener genügend vorbereitet hat, giebt er (III. 2) seinem Robin noch die letzten, die Heilung der Athener betreffenden Aufträge. Robin verspricht auch pünktlichen Gehorsam mit folgenden Worten:

My fairy lord, this must be done in haste,
 For night's swift dragons¹⁾ cut the clouds full fast,
 And yonder shines Aurora's harbinger²⁾;
 At whose approach ghosts wandering here and there,
 Troop home to church-yards: damned spirits all,

1) Tag und Nacht fahren nach den Vorstellungen der germanischen Mythologie auf Wagen daher. Jac. Grimm, *Mythologie*. 3. Ausg. II. 699. Dieser Vorstellung schliesst sich Shakespeare hier und in einer Stelle aus *Cymbeline* II. 2, die ich in der 1. Auflage dieser Studie mitgetheilt habe, an; und zwar ist es in beiden Stellen ein Zwiagespann von Drachen (dragons), welches den Wagen der Nacht zieht; sicherlich ebenfalls mythologische Tradition. Abweichend hiervon gestaltet Shakespeare aber in *Troilus und Cress.* V. 9: The dragon-wing of night o'erspreads the earth, die Nacht selbst als Drachen. Offenbar im Interesse seiner Sympolik. Denn während hier Oberons heitere und lichtvolle Thätigkeit die Nacht, und damit die bösen Nachtgeister aus Theseus Dichterhain verscheucht, nimmt dort in Folge der schönsten That des Achilles, die Nacht als ein bösertiger (ugly) Drache Besitz von der Erden- und Menschenwelt.

2) Delius behauptet Auroras Herold sei der Morgenstern. Die Möglichkeit hiervon will ich nicht gradezu bestreiten, jedoch habe ich meine Bedenken dagegen. Die alten romanischen Dichter nämlich unterscheiden sorgfältig 3 Stadien der Morgendämmerung: 1. die alba, z. B. bei Dante, *Purgator*. I. 115: L'alba vinceva l'ora matutina = die Morgenstunde, d. h. Auroras Ankunft überwand die alba, d. h. das Taggrauen. 2. Auroras rosenwangiges Gesicht, und 3. Auroras goldwangiges Gesicht. Alle 3 Stadien zeichnet Dante *Purgator*. II, Terz. 3. Dieser stereotypen Darstellungsart schliesst sich, wie mir scheint, Shakespeare hier an. Die bösen Geister müssen schon im ersten Stadio des Taggrauens, d. h. beim Herannahen von Auroras Rosenwagen fliehen; Oberon dagegen darf nicht bloss Auroras Rosenwagen mit seinen unschuldigen Augen betrachten, sondern, er kennt auch das Goldgelb des Sonnenaufganges, und darf dasselbe wie ein frühlicher Förster überdauern.

That in crossways and floods have burial,
Already to their wormy beds are gone¹⁾;

1) Vergl. Jac. Grimm a. a. O. II. pag. 868 ff. Danach (pag. 870) gehören diese Seelen zu Wuotans wüthendem Heere. Das ist indess offenbar nicht Sh.'s. Vorstellung; diese spricht vielmehr der Geist im Hamlet (I. 5) aus:

I am thy father's spirit;
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confined to fast in fire,
Till the foul crimes done in my days of nature,
Are burn'd and purg'd away.

Allerdings scheint das Adject. „wormy“ beds zu dieser Vorstellung nicht zu passen, und deshalb bin ich der Ansicht, dass eben so, wie Dante sein Purgatorio streng vom Inferno, dem Aufenthalte der absolut hoffnungslosen Geister, trennt, auch Sh. einen Unterschied macht zwischen diesen Seelen und den besserungsfähigen, welche wie Hamlets Geist durch Feuer und Fasten am Tage geläutert werden. Die Unverbesserlichen nagt anstatt dessen am Tage der Wurm, (vermuthlich der Wurm der fruchtlosen Reue). Schlegel übersetzt die ganze Stelle:

Mein Elfenfürst, wir müssen eilig machen,
Die Nacht theilt das Gewölk mit schnellen Drachen.

(denn die schnellen Drachen — oder Teufel — der Nacht spalten mit aller ihnen zu Gebote stehenden Schnelligkeit die Wolken),

Auch schimmert schon Auroras Herold dort.

(Welch ein widerwärtiges Bild: ein Herold schimmert! Das sagt der Dichter nicht, sondern er sagt: Und dort wird schon Auroras Vorläufer sichtbar.)

Und seine Näh' scheucht irre Geister fort
Zum Todtenacker;

(Der Dichter sagt: bei dessen Herannahen Geister, welche hier und da herumstreichen, nach Hause zu Kirchhöfen eilen.)

banger Seelen Heere,

Am Scheideweg begraben und im Meere,

(*damned spirits all* sagt Robin: alle verdammten Geister, die auf Kreuzwegen oder in Flüssen ihr Bett haben, d. h. denen christliches Begräbniss versagt ist, sind bereits zu Bett gegangen. — Die auf Kreuzwegen Begrabenen sind wohl die, welche durch Henkers Hand gestorben sind, und mit den anderen, welche in Flüssen ihr Grab gefunden haben, scheinen die Selbstmörder gemeint zu sein. Zu Sh.'s Zeit hat es auch in England die Strafe des Ertränkens nicht mehr gegeben.)

Man sieht in's wurmbenagte Bett sie geh'n,

For fear lest day should look their shames upon,
 They willfully themselves exile from light,
 And must for aye consort with black-browed night.

Was erwidert nun Oberon hierauf? Im Vollbewusstsein seiner Unschuld und der edlen Thaten, die er diese Nacht bereits verrichtet, und eben im Begriffe steht noch weiter zu verrichten, ruft er:

But we are spirits of another sort.
 I with the Morning's love ¹⁾ have oft made sport;
 And, like a forester, the groves may tread,

(Das wurmbenagte Bett erweckt unwillkürlich die Vorstellung einer alten wurmstichigen Bettstelle; der Dichter sagt aber wormy — wurmig, d. h. mit Würmern angefüllt. Es soll die Vorstellung erweckt werden, dass die Geister selbst von diesen Würmern angefressen werden; die Würmer bilden die widerlich uner-sättliche Gesellschaft, unter der sie hausen müssen, weil sie selbst im Leben nicht sich über die Niedrigkeit und Irdischkeit erhoben haben. Ferner aber sagt Robin: *already are gone* — sie sind bereits gegangen; es kann folglich keine Rede davon sein, dass man sie noch gehen sieht. Diese damned spirits sind nicht dieselbe Klasse, wie die wandering ghosts, sondern es sind die ganz schlimmen, ewig verdammten Seelen, die absolut kein Tageslicht vertragen können und desshalb noch früher vor Aurora davon eilen, als die Irrwische. Dante lässt auch in seiner Hölle das Dunkel immer mehr zunehmen, je tiefer der Stünden-fall ist.)

Aus Angst, der Tag möcht' ihre Schande sehn,
 Verbannt vom Lichte sie ihr eigener Wille,
 Und ihnen dient die Nacht zur ew'gen Hülle.

(Und sie müssen für ewig Genossen der Nacht mit den finstern, bösen Brauen — blackbrow'd — sein. Das besagt: Lieblosigkeit ist ihr ewiges Erbe, und ihre Thaten haben das Licht zu scheuen, und sie sind vernichtet, sobald mit dem Lichte der klaren Vernunft ihr wahres Wesen aufgedeckt wird.)

1) Delius hat hier richtig auf den Jäger Cephalus, Auroras Liebling (Ovid, *Metam.* VII. 661—758) gedeutet; Shakespeare personificirt den Morgen als Weib. Der Dichter sagt aber absichtlich nicht Aurora's love, um die Zeit, während welcher Oberon den Lichtgeist spielt, nicht zu sehr einzuschränken; und er unterdrückt absichtlich den ihm wohl bekannten Namen Cephalus, um die Vorstellung offen zu halten, dass unser Morning's love Theseus ist, und dass Oberon eben diesen als Förster auf seiner Jagd (sport) begleitet.

Even till the eastern gate all fiery-red,
 Opening on Neptune with fair blessed beams,
 Burns into yellow gold his salt green streams.

Jene elend verkommenen Geister müssen schon fliehen, noch ehe Aurora's Herold naht; aber der unschuldige Oberon darf der vollen Morgensonne in das goldene Antlitz schauen, also sogar noch das Morgenroth überdauern¹⁾. Diese Rede

1) In der ersten Ausgabe meiner Studien über den Sommernachtstraum, in welcher ich fälschlich den Oberon als Genius der Poesie gedeutet hatte, habe ich zur Erläuterung von Oberons Rede 2 Terzinen aus dem IX. Gesange von Dantes Purgatorio allegirt, nämlich die 5te. und 6te:

Nell' ora che comincia i tristi lai
 La rondinella presso alla mattina
 Forse a memoria de' suoi primi guai,
 E che la mente nostra peregrina
 Più dalla carne e men da pensier presa,
 Alle sue vision quasi è divina.

(Zur Stunde, wenn ihr Klagelied beginnt

Die Schwalbe beim Herannahen des Morgens,
 — Gedenkend wohl an ihren ersten Wehruf —

Und wo dann unser Geist, der Fremdling,

Am meisten von dem Fleisch, am wenigsten vom Denken abgezogen,

In seinem Schauen fast göttlicher Natur ist.)

Ich bleibe auch jetzt noch dabei stehen, dass zwischen beiden Stellen ein erläuternder Parallelismus stattfindet. Shakespeare wie Dante, beide schildern die frische Thätigkeit des vom Schlaf erquickten Geistes in der frühen Morgenstunde; beide auch haben sie die poetische Thätigkeit (le visione) des Geistes im Auge; ja man darf den Ausdruck morning's love gradezu für eine sinnbildliche Umschreibung für poet nehmen. Bei dem sinnigen Naturkinde Shakespeare tritt aber weit lebhafter, als bei dem mystischen Spiritualisten Dante, der erquickende Einfluss der im Morgengewande prangenden Natur hervor. Ich habe aber damals den Fehler gemacht, diese Parallele zum Erweise meiner Hypothese ausbeuten zu wollen, dass Oberon eben der Genius der Poesie sei. Das ist ersichtlich falsch; denn Oberon sagt selbst, dass er nur als der Förster des Jägers mit diesem der Jagdlust gepflogen habe. Nun werden wir später sehen, dass Shakespeare in einem Dialoge zwischen Theseus und Hippolyta die Thätigkeit des seinem Ziele nachstrebenden Dichters mit einer Jagd vergleicht. Hat also Oberon hierbei die Thätigkeit

Oberons bahnt, wie ich in der letzten Note hinlänglich nachgewiesen habe, zugleich eine Brücke zwischen ihm und Theseus¹⁾).

In seiner späteren Maske, dem Sturm, vielleicht, wie manche annehmen, dem letzten Drama Shakespeares überhaupt, ist die Elfenwelt dem weisen Prospero unterthan, und es tritt ein klares und bestimmtes Abhängigkeitsverhältniss zwischen diesem und dem Elfen Ariel hervor. Nicht so hier. Der Dichter hat die Beziehungen Oberons zu Theseus in ein mystisches Geheimniss gehüllt, das auf einen übersinnlichen Zusammenhang hindeutet; aber dass dieser Zusammenhang vorhanden ist, fühlen wir vom ersten Augenblicke an, wo die beiden Elfenfürsten auftreten. Es ist Theseus' Hochzeit, welche sie anlockt und im höchsten Masse interessirt, und in dem späteren elfischen Intrigue-spiel in Theseus Zauberwäldchen tritt auf Oberons Seite eine so entschiedene Geistesverwandtschaft mit Theseus hervor, dass wir uns nicht klar darüber zu werden vermögen, ob Theseus im ersten Auftritte des I. Aktes auf Geheiss und in Folge einer Inspiration des Oberon handelt oder ob umgekehrt Oberon hier die Weisungen des Theseus ausführt. Auch dieser unaufgeklärte, unsichtbare Zusammenhang dieser beiden Figuren entspricht durchaus mei-

eines Försters versehen, so finden wir ihn auch hier wieder als den vernünftigen Geist, welcher die schöpferische Thätigkeit des Dichters leitet. Und wie fein ist hier Shakespeares Symbolik! Oberon hat vor Beginn der Jagd und vor Beginn von Theseus Sommerfeier den Forst von allen Unholden und bösen Geistern gesäubert, sein Diener Robin hat die Handwerker vertrieben, er selbst hat die Titania, und durch diese wieder die beiden Liebespaare von dem Irrwahn gemeiner Sinnlichkeit geheilt, so dass voller Freuden der junge Tag erwacht. Jetzt erklingt Oberons Horn als Signal für Theseus, dass seine Stätte bereitet ist; und nun erscheint sofort Theseus selbst mit seiner geliebten Hippolyta; die Hochzeitsfeier nimmt ihren Anfang mit der Sommerfeier; Titanias Wort beginnt Wahrheit zu werden:

The summer still doth tend upon my state.

1) Bodenstedt sagt in seiner Einleitung zum Sommernachtstraum ganz richtig:

„Als Häupter, Ordner und Lenker des ganzen traumhaften Spiels erscheinen Oberon, König der Elfen, und Theseus, Fürst von Athen.“

ner Deutung Oberons. Dieser begreift als Genius der Vernunft von selbst alle Gesetze der Vernunft in sich; die Vernunft aber ist auch bei Theseus das principium regens, und folgeweise müssen seine und Oberons Handlungen zusammenstimmen; mit Naturnothwendigkeit, wie es das Stück darstellt, ist Oberon der Fortsetzer der Werke, welche Theseus begonnen, und Theseus der Vollender der Werke, welche Oberon der Vollendung nahe geführt hat.

Ich nehme nicht an, dass diese Gestaltung der Dinge auf eine Reflexion des Dichters zurückzuführen sei; es mag hier eines jener ahnungsvoll instinctiven Momente vorliegen, deren Einfluss der Dichter nicht minder, vielleicht sogar in höherem Maasse ausgesetzt ist, wie der wissenschaftliche Forscher. Bei alle dem ist es kein Zufall, dass des Theseus Verhältniss zu Oberon diese eigenthümliche Gestalt angenommen hat; sie ist die Consequenz des Hauptplanes Shakespeares, welcher gleich bei dem ersten Zusammentreffen der beiden Elfenfürsten aufgedeckt wird. Oberons Aufforderung: Tarry, rach wanton. Am I not thy lord? erwiedert Titania mit folgender Rede:

Then I must be thy lady; but I know,
 When thou hast stol'n away from fairy land,
 And in the shape of Corin sat all day,
 Playing on pipes of corn and versing love
 To amorous Phillida¹⁾. Why art thou here,
 Coming from farthest steep of India,
 But that, forsooth, the bouncing Amazon,
 Your buskin'd mistress and your warrior love
 To Theseus must be wedded? and you come
 To give their bed joy and prosperity.

Die Rede ist sichtlich allegorisch. Der Genius der Phantasie erkennt es selbst an, dass augenblicklich das Reich der Dichtkunst (fairy land) nicht unter der Herrschaft der sittigenden, mässigenden und veredelnden Ver-

1) Auch ein ganz echter Zug der germanischen Mythologie? Ich dünke doch, bei der Detailbetrachtung nehmen die Dinge nicht selten eine andere Gestalt an, als wenn man so in Bausch und Bogen darüber raisonirt, mag auch das Pferd, worauf man sich dabei setzt, noch so hoch sein.

nunft steht, und dass die Werke der Phantasie deshalb zu Werken einer unbesonnenen Buhlerin (rash wanton) erniedrigt seien; aber er weist die Schuld daran von sich und schiebt sie der Vernunft zu, weil sich dieselbe heimlich aus dem Reiche der Dichtkunst entfernt und verliebte Hirtenlieder gesungen habe. Die literarhistorische Anspielung, welche handgreiflich in diesen Worten liegt, (vgl. z. B. Klein II. 535, 543 ff., 813 Note 1, 821 Note 1) kann auf sich beruhen bleiben; genug der Genius der Phantasie fährt fort in seinen Beschuldigungen, indem er dem Genius der Vernunft vorwirft, er sei auch jetzt nur zufällig mit ihm wieder zusammen getroffen, weil ihn seine verliebte Laune der Hippolyta nachgezogen habe, deren Ehebett zu segnen er allein gekommen sei. Oberon wird jedoch über Titanias Vorwürfe zornig, und weist dieselben nachdrücklichst zurück, indem er erwidert:

How canst thou thus, for shame, Titania,
 Glance at my credit with Hippolyta,
 Knowing I know thy love to Theseus?
 Didst *thou* not lead him through the glimmering night
 From Perigenia, whom he ravished?
 And make him with fair Aegle break his faith,
 With Ariadne and Antiopa?¹⁾

Ist Titanias Rede allegorisch gemeint gewesen, so muss consequenter Weise auch Oberons Antwort allegorisch gemeint sein. Es kommt auf die literarhistorischen Anspielungen, welche diese Erwiderung zweifellos enthält, hier ebenfalls nicht an; entscheidend ist nur, dass Oberon die

1) Diese Worte muss Kreyssig wohl nicht vor Augen gehabt haben, als er (Vorlesungen III, 98. 3. Aufl. II. 249) schrieb: „Wohl lacht Oberon, wie sein Genosse Cupido“ — Cupido, Oberons Genosse! (vermuthlich weil Oberon diejenigen wieder zur Vernunft bringt, die Cupido zur Phantasterei getrieben?) „der falschen Schwüre der liebenden Herzen, wohl hat er sich durchaus kein Gewissen gemacht, des einst recht lustigen Theseus Neigung der Perigone, der Aegle, der Ariadne, hinter einander zu entwenden“ u. s. w.

Wenn man in dieser Weise bei Shakespeare mit den That-sachen umspringt, ist es freilich leicht, „Grundgedanken“ zu finden; aber sie sind auch danach.

Titania beschuldigt, ihn aus dem Feenlande vertrieben zu haben, weil sie anfang, die Künste der Verführung zu treiben; und dass sie diese Künste namentlich auch an Theseus geübt, indem sie denselben mit Hilfe des jetzt herrschenden Mondlichts (through the glimmering night) verlockte, seine kindliche Perigenia erst zu nothzüchtigen und dann treulos zu verlassen, später auch noch der Aegle, Ariadne und Antiopa die Treue zu brechen. Diese Uebelthaten der Titania also sind es, welche den Oberon herbeigelockt haben, um die Hippolyta, einem Weibe so recht nach dem Herzen Oberons, das den sehnsuchtsvollen Theseus bewegt, den Abschluss ihres Ehebundes bis zum Mondwechsel zu verschieben, vor einem gleichen Schicksal zu bewahren.

Das ist der Punkt, auf den es hier ankommt. Die Fundamentalanlage unserer Maske verlangte durchaus, dass Oberon auf des Theseus und der Hippolyta Schicksal ebenfalls einwirkte; aber sie verlangte, dass diese Einwirkung nur eine indirecte war, indem Oberon durch die Heilung der Titania die Harmonie der Geisterwelt wieder herstellte, und so die Menschenwelt vor den sinnverwirrenden Vexationen des Elfenpukes, dem Alpdrücken, zu bewahren; und diese Fundamentalanlage gestattete nicht allein ein Abhängigkeitsverhältniss zwischen Oberon und Theseus nicht, nein, sie machte sogar jede directe mechanische Beziehung zwischen beiden unmöglich, und verlangte, dass das harmonische Geisterreich der die Spiele der Phantasie leitenden Vernunft neben die menschliche Dichterwelt gestellt wurde, wie das Reich Oberons und Titanias neben das Reich des Theseus und der Hippolyta.

Dieses Menschenreich wird eben getrübt durch den Wirrwarr, der im Geisterreiche herrscht, und zwar ohne dass die Menschen selbst eine klare Vorstellung davon haben. Der Dichter selbst schildert diese üblen Einflüsse, und zwar grade durch den Mund der schuldigen, der Titania. Mit der Sicherheit, welche einzig und allein dem Genie möglich ist, hat aber Shakespeare es dabei verstanden, die Maske Oberons und Titanias zu wahren, indem er einen Zug in die Elfenmythologie hineindichtete, den diese wohl

vertragen konnte¹⁾. Er gestattet nämlich seinen Elfen und Feen einen bestimmenden Einfluss auf die Witterungsverhältnisse; und von dieser Seite her ist es, dass sie das Schicksal der Menschen im Ganzen, d. h. der menschlichen Nationen bestimmen. Titania replicirt auf Oberons Klagbeantwortung:

www.libtool.com.cn

These are the forgeries of jealousy²⁾
 And never since the middle summer's spring³⁾
 Met we on hill, in dale, forest or mead,
 By paved fountain or by rushy brook,
 Or in the beached margin of the sea,
 To dance our ringlets to the whistling wind,

1) So liegt in der That die Sache; Shakespeare ist hier keineswegs der Mythologie gefolgt, wie Delius will; man kann höchstens sagen, er habe im Geiste der Mythe weiter gedichtet.

2) Vernunft und Phantasie streiten um die Herrschaft im Reiche der Dichtung; ein Kampf, der damals zweifellos in der ästhetisch kritischen Literatur Englands mit Lebhaftigkeit geführt ist, in Folge der phantastischen Ausschreitungen der Volksbühne. Shakespeare vergleicht diesen Kampf höchst sinnreich mit einem Kampfe der Eifersucht, der lediglich durch die Harmonie beider geschlichtet werden kann. Diese Harmonie verkörpert sich aber einzig und allein in dem echten Dichtergenie. Nur wer, wie Kreyssig (Vorlesungen III. 90. 3. Aufl II. 244) aus Titanias Gebahren nicht erkennt, dass sie im Unrecht ist, und nur wer nicht im Stande ist, aus der Kurmethode, die Oberon gegen sie anwendet, einen Schluss auf die Natur ihrer moralischen Krankheit zu machen, kann annehmen, Shakespeare habe in diesem Streite einen „kindischen Hader um den übrigens ganz unschuldigen Alleinbesitz des Schönen“ darstellen wollen. Wovon übrigens Kreyssig weis, dass der Wechselbalg schön, oder wie er sich ausdrückt, „bildschön“ ist, leuchtet nicht ein. Wir haben auch hier wohl nur die anmuthige Phrase vor uns. Im Gegensatz zu Kreyssig gestaltet übrigens Genées rege Phantasie den changeling boy zu einem Mohrenknaben. Auch das ist eine der Allegorik widersprechende Willkür.

3) Dass diese Zeitbestimmung mit dem Titel unserer Maske im Zusammenhange steht, ist mir zweifellos. Das englische Drama und die englische Bühne hatten zur Zeit von Shakespeares Auftreten die Kinderschuhe (Frühling) bereits ausgezogen, der Sommer (middle summer, midsummer) war also bereits angebrochen.

But *with thy brawls* ¹⁾ *thou hast disturb'd our sport.*
 Therefore the winds piping to us in vain,
 As in revenge, have suck'd up from the sea
 Contagious fogs ²⁾; *which falling in the land,*
Have every pelting river made so proud,
That they have overborne their continents:
 The ox hath therefore stretch'd his yoke in vain,
 The ploughman lost his sweat, and the green corn
 Hath rotted ere his youth attain'd a beard:
The fold stands empty in the drowned field.
And crows are fatted with the murrain flock:
The nine men's morris ³⁾ *is fill'd up with mud;*

1) Titania führt mit ihren Feen vernunftwidrige Tänze auf, die Vernunft muss also widersprechen; und grade dieser Widerspruch ihrer Spiele gegen die Ansprüche der Vernunft macht es unmöglich, dass ihre Tänze jenes ästhetische Vergnügen (sport) erregen, auf welches die Kunst abzielt.

2) Zu verstehen ist: solche Winde, nach deren unharmonischer Musik wir beide zusammen nicht tanzen können. Die Winde vertreten die niederen Leidenschaften. Der Buhler Wind ist stehender Tropus bei Shakespeare, der sich auch bei andern Dichtern findet.

3) Ueber den morris dance, auf welchen Shakespeare hier hindeutet (The nine men's morris is filled up with mud = die Stätte, wo die neun Männer den Morris Tanz zu tanzen pflegten, ist mit Schlamm bedeckt), macht Douce (Illustrations of Shakespeare u. s. w. London 1839, Dissertation III, pag. 576 ff.) sehr umfassende Mittheilungen, von denen ich hier nur Folgendes, als meinem Zwecke genügend, mittheile:

(pag. 576) „It will be necessary, in the first place, to attempt some definition of what the Morris dance originally was: this may be best accomplished by the aid of etymology, which will generally be found a faithfull guide, when managed with discretion. It seems however on the present occasion, to have been too slightly treated in a work of considerable labour and ingenuity, the author of which has expressed an opinion that *the Morris dance originated from that part of the ancient ceremony of the feast of fools, in which certain persons habited like buffoons, with bells etc., joined in a dance.*“

Später pag. 586 sagt Douce dann noch:

„The several characters that seem in more ancient times to have composed the *May game and morris* were the following: Robin Hood, Little John, Friar Tuck, Maid Marian the queen or

*And the quaint mazes in the wanton green
 For lack of tread are undistinguishable.
 The human mortals want their winter here ¹⁾:
 No night is now with hymn or carrol blest;
 Therefore the moon, the governess of floods,
 Pale in her anger, washes all the air,
 That rheumatic diseases do abound ²⁾:
 And thorough this distemperature we see
 The seasons alter: hoary-headed frosts
 Fall in the fresh lap of the crimson rose ³⁾;
 And on old Hiem's thin and icy crown,
 An odorous chaplet of sweet summer beads
 Is, as in mockery, set. The spring, the summer,
 The childing autumn, angry winter change
 Their wonted liveries; and the mazed world,
 By their increase, now knows not, which is which ⁴⁾.
 And this same progeny of evils comes*

lady of the May, the fool, the piper, and several morris dancers, habited, as it appears, in various modes. Afterwards a hobby horse and a dragon were added.“

Uebrigens ist nach Douce nicht merrills, sondern morris die einzig richtige Schreibart, weil das Wort von Morisco abgeleitet ist, und morris dance eigentlich Maurentanz bedeutet.

Die vorstehenden Mittheilungen lassen nun schon deutlich erkennen, dass der Morristanz einen Theil des alten Volksfestes der Maifeier ausmachte; und dass es in einer Art Harlekinade bestand. Diese einfach lustigen Streiche, sagt Titania, hat man jetzt aufgegeben; man muss Liebesstücke sehen, und selbst Liebesstücke geben. Hervorzuheben ist nur noch, dass in unserer Maske, ganz dieser Klage Titania's entsprechend, an Stelle des Maurentanzes die Handwerkertragikomödie getreten ist, die mit einem Bergomaskertanze endet.

1) Dann frieren die pelting rivers bekanntlich zu.

2) Shakespeare scheint hier nicht auf die moralischen Uebel der theatralischen Ueberproduction anzuspielen. Das blosses Spiel ungezügelter Phantasie erregt einen ausschweifenden, unkeuschen Sinn, dessen Thaten zu physischen Uebeln führen.

3) Fortsetzung der ethischen Betrachtung der Sache. Die Worte beziehen sich auf die jungen Greise; die folgenden auf die alten Gecken.

4) Die Jungen wollen schon die Alten spielen, die Alten die Jungen, und so wird die ganze Zeit verkehrt,

From our debate, from our dissension:

We are their parents and original.

Dass diese Rede ebenfalls allegorisch zu nehmen ist, macht der Zusammenhang evident und wird von Niemandem, der mit der Natur allegorischer Dichtung nur einigermaßen vertraut ist, in Zweifel gezogen werden. Ein solches Abspringen der Ideen, wie es hier vorliegt, sobald man sich mit dem Wortlaute der Rede begnügt, ist bei einem so klaren und folgerichtigen Denker wie Shakespeare unmöglich. Mit dem grossen Aesthetiker Genée annehmen zu wollen, der Dichter beabsichtige hier eine blossе Naturmalerei¹⁾, ist erst recht eine Unmöglichkeit. Der Dramatiker kann eine solche Schilderung ebenso wenig durch lange Tiraden geben, wie er seine Charaktere durch blossе Reden, oder gar nur Erzählung anderer schildern kann; ein Umstand, auf den schon Lessing gelegentlich in der hamb. Dramaturgie aufmerksam macht. Der Dramatiker, wenn er uns wirklich eine lebhaftē Vorstellung davon geben wollte, dass hier unfreundliches Wetter ist, würde seine Personen dem entsprechend handeln lassen müssen, wie es z. B. im Lear geschieht. Hier ist das aber so wenig der Fall, dass z. B. Gervinus, trotz Titantias langer Rede, den Eindruck erhalten, der Elfenzauber des Sommernachtstraums gehe in einer Hundstagsnacht vor sich. Wozu also diese lange Witterungsbeschreibung? Handgreiflich nur zu allegorisch vergleichendem Zwecke. Wie ich in folgendem Abschnitte nachweisen werde, hat der Dichter hier wirkliche Ereignisse zum Vorbilde seiner Schilderung genommen, und mit diesen Erscheinungen der physicalischen Temperatur Englands vergleicht er dessen Erscheinungen der psychischen Temperatur, oder wenigstens eines Theils dieser Temperatur, die ihn ebenso turbiren mochte, wie jene, nämlich die literarischen Witterungsverhältnisse der englischen Bühne. Dieser Sinn, und der logische Zusammenhang dieser Rede mit dem vorhergehenden Dialoge wird auch sofort klar, wenn wir davon ausgehen, dass der Zwiespalt der Phantasie und Vernunft es ist, welcher jene unnatürlichen und widersinnigen Zustände schafft, die Titania beklagt.

1) Ich bespreche die betreffende Stelle im folgenden Abschnitt.

Es ist nicht nothwendig, meine Analyse des ganzen Stücks und seiner Symbolik hier durch die Specialanalyse dieser Rede zu unterbrechen; es genügt vielmehr meinem Zwecke vollkommen, dieselbe in die Note ¹⁾ zu verweisen,

1) Ich gebe nur eine Analyse des ersten Theiles von Titania's Rede, der bis zu den Worten reicht: *Therefore the moon etc.*, weil dieser allein sich mit den Bühnenverhältnissen beschäftigt, und der folgeude Theil gewisse sociale Missstände berührt, die für uns interesselos sind.

Dem Sinne nach zerfällt die Rede in drei Abschnitte:

1. Die Einleitung, in welcher gesagt wird, dass „*since the middle summer's spring*“ Oberon's Hader (brawls) allerorts den Tanz, das Spiel der Elfen und Feen, gestört habe. Den Sinn dieser Worte habe ich bereits oben in der Note angegeben.

2. Nach Erledigung dieses Hauptpunktes geht Titania über auf die Wirkungen, welche die Störung der Feen- und Elfen-tänze durch Oberon hat. Sie sind doppelter Art: Erzeugung von Ueberschwemmungen und Verkehrung der Jahreszeiten. Dieser letztere Theil der Rede Titania's hat, wie gesagt, kein Interesse für uns. Die Ueberschwemmung aber, von der Titania spricht, nehme ich für die Ueberfluthung der englischen Bühne durch die massenhafte Production neuer Stücke, und zwar solcher Stücke, die, nach Shakespeares Urtheil, des besseren Theiles an uns, der gesunden Vernunft, entbehrten, und deren einzige Wirkung darin bestand, kein gutes Stück aufkommen zu lassen und im Volke durch Erzeugung eines gewissen Heisshungers nach Neuem und Wechselndem jede Beständigkeit, Ausdauer und Ehrbarkeit zu unterdrücken.

*Therefore, sagt Titania, the winds piping to us in vain,
As in revenge, have suck'd up from the sea
Contagious fogs; which falling in the land,
Have every pelting river made so proud,
That they have overborne their continents.*

Der niedere Dichterling, dem die höhere Gabe dichterischer Intuition abgeht, gleicht dem seichten Bach (pelting river); in einer Zeit aber, wo nicht die Qualität, sondern nur die Quantität der Arbeit geschätzt wird, kann er wohl dazu kommen, seine Capacität (continents) zu überschätzen (overbear), und demgemäss auch seinerseits sich bei der allgemeinen Ueberschwemmung zu betheiligen, bis ihm eine höhere Macht ein Quo usque tandem? zuruft. Ob damals in England wirklich solche Zustände geherrscht haben, ist erst im folgenden Abschnitte zu untersuchen; hier ist nur zu constatiren, dass die Worte, bildlich genommen, solcher Deutung wohl fähig sind.

und wende ich mich daher ohne weiteres zu dem Grunde des Zwistes zwischen Oberon und Titania.

Im Gegensatz zu dem seichten Dichterlinge vergleicht Shakespeare den echten Dichter sehr schön einem Landmanne, der langsam und mit Ausdauer sein Feld beackert; ein Vergleich, der in diesem Zusammenhange gar nicht zu umgehen war. Grade dieser strebsame Arbeiter aber ist es, den die Strafe für die Sünde der leichtsinnigen Pfluscher trifft. Deshalb lässt Shakespeare die Titania fortfahren:

The ox hath therefore stretch'd his yoke in vain,
The ploughman lost his sweet, and the green corn
Hath rotted, ere his youth attain'd a beard.

Die ehrliche, gewissenhafte Arbeit, sagt Titania, ist vergeblich gewesen und hat bleibende Spuren nicht zurückgelassen; das junge, grüne Korn ist schon verfault, bevor es noch so weit gediehen, dass es Aehren angesetzt. Dieser letztere Vergleich schliesst indess noch einen weiteren Gedanken ein, welcher zugleich erklärt, weshalb Shakespeare den doppellsinnigen Ausdruck gebraucht, before his youth attained a beard. Shakespeare klagt nämlich nicht bloss über den Verlust, welchen der erfahrene, ruhige Arbeiter erleidet, sondern auch darüber, dass der Strudel wirkliche Talente in ihrer Unerfahrenheit mit fortreisst, und sie dadurch verdirbt. Anstatt sich systematisch auszubilden, gewöhnen sie sich schnell eine gewisse Routine an, die ihnen augenblicklich zu Glanz und Geld verhilft; aber ihr Talent ist verdorben, bevor es noch zur vollen männlichen Reife gediehen ist (the green corn is rotted before his youth attained a beard).

Nun geht Titania über auf die nachtheiligen Folgen dieser literarischen Miss- und Ueberproduction auf den gesammten Volksgeist. Sie fährt, die Landwirthschaft als Gleichniss beibehaltend fort:

*The fold stands empty in the drowned field;
And crows are fatted with the murrian flock.*

Das Volk wird hier allegorisch als Heerde genommen; es wird gesagt, nicht allein der Weideanger, die gute poetische Literatur, dieser Heerde sei überschwemmt, so dass die Hürden auf dem Felde unbenutzt stünden, d. h. dass das Volk, abgezogen durch jene wilde Fluth literarischer Ueberproduction, von seiner echten Geistesnahrung abgehalten würde; sondern es sei auch die Viehseuche in der Heerde ausgebrochen, d. h. das Volk sei durch moralische Krankheit an dem Genusse gesunder Nahrung

Diesem Theile seiner Fabel hat Shakespeare die Sage

behindert, und in Folge dessen würden Krähen mit seinem Fleische gemästet, d. h. böse, misstönige Geister nährten sich von seinen niedrigen Neigungen, die sie erst systematisch in ihm erweckt.

Die natürliche Folge hiervon ist, dass die alten einfachen Vergütungen nicht mehr schmecken wollen.

Titania fährt desshalb fort:

The nine men's morris is fill'd up with mud;
And the quaint mazes in the wanton green
For lack of tread are undistinguishable.

Die Meinung Titanias ist, der Fleck, wo das Spiel der nine men's morris gespielt zu werden pflegte, ist angefüllt mit nassem Koth (mud), d. h. jenes alte, unschuldige und einfache Spiel ist vergessen. In Bezug auf die „quaint mazes“ bemerkt Delius, auch hiermit sei auf eine national englische Volksbelustigung angespielt, nämlich auf ein Spiel, wo in verschlungenen Wegen, die in dem Rasen abgetreten sind, die Spielenden nach bestimmten Regeln umherlaufen. Es handelt sich also auch hier um ein altes, einfaches (vielleicht besonders beim Adel beliebtes) Volksspiel, das Shakespeare zu seinem Leidwesen durch die Sucht nach pikanten und lasciven, aber sinnlosen und deshalb für Geist und Körper ungesunden Theaterstücken verdrängt, oder wohl auch nur gefährdet, sieht; denn das ist ausgemacht, die Worte des Dichters, wenn man ihnen diesen Sinn unterschiebt, passen keineswegs auf die englische Nation zu Shakespeares Geist im grossen Ganzen. Wohl aber ist es denkbar, dass sich unter den verderblichen Einflüssen der Ueberreizung der Phantasie durch scenische und mimische Schanstellungen in der That ein gewisser Widerwille gegen die frugale Kost der einfachen Volksbelustigungen geltend machen mochte. Shakespeare wird hier übertrieben haben, wahrscheinlich aber mit derselben Absicht, mit welcher er in Troilus und Cress. den Hang des englischen Adels zu Völlerei und Lüderlichkeit so stark übertreibt. Noch deutlicher tritt dies in den folgenden beiden Versen hervor:

The human mortals want their winter here;
No night is now with hymn or carrol blest.

Es handelt sich hier ebenfalls um die Verdrängung einfacher, aber herzlicher, unschuldiger und namentlich uralter Volksbelustigungen, wie ich bereits in der Einleitung dargelegt habe, um die Freuden des Sommerfestes selbst, die ja der Sommernachtstraum in poetisch symbolischer Weise wieder in Erinnerung bringen und thatsächlich erneuern soll. — Demgemäss ist auch das „here“ in dem ersten der obigen beiden Verse mit Theobald durch „in this country“ — hier zu Lande, aber auch mit Delius

von Huon de Bordeaux¹⁾ zu Grunde gelegt. Der Streit dreht sich nämlich um ein als Wechselbalg (*changing*

durch „at this time“ — jetzt — zu erklären. Die Worte „the human mortals: want their *winter*“ habe ich bereits in der Einleitung genügend erklärt. Wenn aber Titania später sagt: *The spring, the summer u. s. w. angry winter change their wonted liveries, so will sie nur andeuten, dass alle Jahreszeiten, in denen der Mensch sonst sich in und an der freien Natur erquickt, gegenwärtig etwas von der Unbehaglichkeit des Winters angenommen haben, und dass also für jetzt ihr Wort: The summer still doth tend upon my state, zum Nachtheile der Menschheit nicht zutrifft.*

3. Den letzten Abschnitt von Titanias Rede bildet deren Schluss:

And this same progeny of evils comes
From our debate, *from our dissension* :
We are their parents and original.

Nach dem bereits Gesagten sind diese Worte ohne weiteres klar.

1) Dieser Sage dürfte Shakespeare auch den Namen Oberon entlehnt haben. Vgl. Tschischwitz, *Nachklänge german. Mythe*, pag. 51; aber auch die Einleitung von Delius zu unserem Stücke. Die Wahl scheint übrigens nichts weniger als zufällig zu sein, sondern genau mit den phantastischen Bestrebungen zusammenzuhängen, deren ethische Gefährlichkeit blosszulegen Shakespeares Absicht ist. Huon de Bordeaux muss in denjenigen Regionen, welche das *kenilworther* Fest von 1575 feierten, ein durchaus bekannter und beliebter Roman gewesen sein, so dass Shakespeare wohl auf seine Lectüre einen guten Theil jener phantastischen Ueberspanntheit und Ausschweifung zurückführen mag, die von dem englischen Adel sich auf das übrige Volk und von hier aus auf die englische Bühne verpflanzte. Ich schliesse dies aus folgender Mittheilung Drakes (*Shakespeare and his times*. London 1817. 4. I, pag. 518, 519):

„It fortunely happens, that we have not only a few curious descriptions, by the most unexceptionable authors of the reigns of Elizabeth and James, of the popular reading of this day, but we possess also a catalogue of the collection of one of the most enthusiastic hoarders of the XVI century, in the various branches of romantic lore The interesting detail has been given us by Lahneham, in his *Account of the Queen's Entertainment at Killingworth Castle 1575*. The author is describing the *Storial Show* by a procession of the Coventry men, in celebration of *Hock Tuesday*, when he suddenly exclaims: *But aware, keep back, make room noow, heer they*

child und changeling boy) bezeichnetes Kind, welches eine Nonne von Titanias Orden ¹⁾ — wie wir annehmen müssen — während der Zeit der Entfremdung Titanias von Oberon, geboren, und welches Titania, da die Mutter, eine intime Freundin von ihr, bei der Geburt gestorben, an sich genommen hat, um es in ihrem Feenstaate, an ihrem Hofe zu erziehen. Oberon dagegen, welcher ebenfalls grosse Liebe zu dem Kinde fühlt, will die Erziehung desselben selbst übernehmen, und verlangt deshalb, dass ihm dasselbe ausgeantwortet werde, um an seinem Hofe zum tüchtigen Hofjunker (henchman) ausgebildet zu werden. Titania widersetzt sich Oberons Willen auf das hartnäckigste, und er beschliesst daher, Titania so lange zu verfolgen, namentlich auch mit dem Saft des Blümchens Liebe im Müsiggang zu narren, bis sie zur Versöhnung mit ihm, und folgeweis zur Ausantwortung des Knaben an ihn bereit ist.

Der Stoff ist zweifellos allegorischer Bearbeitung fähig, und muss, in diesen Zusammenhang gebracht, von selbst

cum. And fyrst Captain Cox, an od man I promiz you; by profession a Mason, and that right skillfull; very cunning in fens, and hardy as Gavin; great oversight hath he in matters of storie: for az for King Arthure book, *Huon of Bordeaus*, the foour sons of Aymon, Bevys of Hampton, the Squire of lo degree, I believe, he have them all at his fingers endz.“

Die Liste ist viel länger, als ich sie hier aufgenommen habe, wie sich der Leser nach dem Hochgericht, welches der Pfarrer über Don Quixotes Bücher abhält, leicht denken kann, und in dieser langen Liste nimmt Huon de Bordeaux den Rang unmittelbar hinter dem Artusbuche ein! Auffallend ist mir übrigens, dass Kreyssig 3. Aufl. II. 241 Note den Roman als: den Oberon von Huon de Bordeaux bezeichnet; das kann nicht richtig sein.

1) Wie Tschischwitz a. a. O. pag. 52 und andere Schriftsteller dazu kommen, die votaress kurzweg für „eine indische Fürstin“ zu erklären, leuchtet nicht ein. Dass Titania sagt: in the spiced *Indian* air by night full often hath she gossiped at my side, reicht dazu nicht aus; Titania fährt ja fort: *And sat with me on Neptune's yellow sands*: und auch auf Neptuns gelbem Gestade hat sie mit mir gesessen. Grade hier aber ereignen sich die entscheidenden Dinge.

allegorischen Gehalt annehmen; es ist daher unumgänglich nothwendig, auch hier wieder genau den Status causae et controversiae zu ergründen, welchen der Dichter durch die beiden streitenden Parteien aufstellen lässt.

Titanias Beschwerde über die ungünstige Witterung beantwortet Oberon mit folgenden Worten:

Do you amend it then, it lies in you.
 Why should Titania cross her Oberon?
 I do but beg a little changeling boy,
 To be my henchmann.

Anstatt dieser Bitte zu willfahren, erklärt Titania apodictisch:

The fairy land buys not the boy of me ¹⁾,
 und fügt dann, behufs Begründung ihres abschläglichen Bescheides, folgende Erzählung hinzu:

*His mother was a votaress of my order:
 And in the spiced Indian air, by night,
 Full often hath she gossipp'd at my side,
 And sat with me on Neptune's yellow sands,
 Marking the embarked traders on the flood;
 When we have laugh'd, to see the sails conceive,
 And grow big-bellied with the wanton wind,
 Which she with pretty and with swimming gait
 Following, (her womb then rich with my young
 squire),
 Would imitate and sail upon the land,
 To fetch me trifles, and return again,
 As from a voyage, rich with merchandise.
 But she, being mortal, of that boy did die;
 And for her sake I do rear up her boy,
 And for her sake I will not part with him.*

Was besagt diese Erzählung, wenn wir sie, wie billig, nicht wörtlich, sondern als allegorisches Gleichniss auffassen? In der ersten Auflage meiner Studie habe ich zwar viel über diesen Punkt raisonirt, bin aber dennoch zu keinem befriedigenden Resultate gekommen, weil ich die Sache viel zu

1) Lieber will sie die Herrschaft über das Feenland, das Reich der Phantasie, als diesen Knaben preisgeben! Beides ist unvereinbar.

schwerfällig angefasst habe. Der Ausgangspunkt der Erklärung, das ist richtig, muss von den Worten: *His mother was a votaress of my order* genommen werden, wie ich es auch damals gethan habe; im Uebrigen liegt indess die Sache viel einfacher. Unter *Titania's „Nonnenorden“* kann nur die Gemeinschaft von *Titania's Kunstjüngerinnen* verstanden werden, insbesondere, bei der strengen Beziehung unseres Stücks zur Bühne und ihrer nationalen Wirksamkeit, die Jüngerinnen der dramatischen und mimischen Kunst, d. h. die einzelnen Bühnen. Von der Mutter des Wechselbalges erzählt aber *Titania*, recht im Widerspruch mit der Mythologie, sie habe auf Neptuns gelbem Gestade, d. h. an der Meeresküste ihre Possen getrieben, und — wiederum im stricten Gegensatz mit der germanischen Mythologie — sich an dem Anblick der schweren Kauffahrer erfreut. Allegorische Rede haben wir vor uns, daran ist nicht zu zweifeln; was aber liegt näher, als hier an eine allegorische Ortsbestimmung zu denken? Eine solche kann gar wohl für ein londoner Publicum, namentlich aus Shakespeares Zeit, in dieser Localisirung der Handlung gelegen haben; denn da man in der londoner City keine Theater dulden wollte, so waren dieselben sämmtlich am Ufer der Themse, zum grossen Theile sogar auf dem Bankside genannten Stadttheile Londons erbaut. Der Ausdruck: *on Neptune's yellow sands* erscheint auch, sobald man diese Thatfachen zu Hülfe nimmt, als eine sehr präzise Ortsbezeichnung, und lässt meines Erachtens keinen Zweifel darüber, dass *Titania* von der londoner Bühne spricht. Horchen wir auf, was sie von deren Thaten sagt. Vielmals, sagt *Titania*, ist sie, wenn sie mir zur Seite plauderte, von Indiens scharf gewürzter Luft umweht worden. Wir werden später erfahren, dass man zu Elisabeths Zeit in England gewisse Vorstellungen liebte, bei denen die Phantasie, sich vollkommen selbst überlassen, einzig und allein bestrebt war, durch ihre Schöpfungen möglichst hinreissend auf die sinnliche Natur zu wirken, ohne gleichzeitig ein mehr vernünftiges Gegengewicht zu bieten. Sollten nicht diese Schaustellungen unter jener indischen Gewürzluft gemeint sein? Nehmen wir es einen Augenblick an; das Reich der sinnlich strebenden *Titania* ist ja Indien. Diese Luft machte aber *Titania's* Freundin lüstern;

ihre und Titanias Beobachtungsgabe richtete sich von nun an auf die Thaten des Buhlers Wind; sie erfreuten sich gemeinsam daran, wie dieser die Segel schwellte, als hätte er sie geschwängert; und sieh, Titanias Freundin ahmt dies Treiben nach; und sieh, die Nonne, die über die niederen Lüste thierischer Natur erhaben sein, nicht sie zum ausschliesslichen Mittel ihrer Erheiterung nehmen sollte, nun wird sie selber schwanger, und ihre Gelüste steigen immer tiefer, so dass sie endlich sich am Schein genügen lässt, und nur noch mit nichtigem Tande spielt. Jetzt nun gebiert sie jenen Sohn; und an seiner Geburt stirbt sie.

Wir haben hier eine in allegorischer Form gehaltene Periodisirung der Geschichte des englischen Dramas — denn das ist der Wechselbalg — vor uns, wie sie nicht präziser sein kann, und die sich ähnlichen Periodisirungen in Dantes Divina Commedia würdig an die Seite stellt. Das Eindringen des phantastisch-romantischen Zuges, meint Shakespeare, in das englische Drama aus jenen, in äusserem Prunk überladenen, innerlich aber leeren Hofspielen, hat dasselbe jener männlichen Kraft beraubt, mit der es anfänglich einsetzte; es ist selbst unter diesem Einflusse phantastisch, und allmählig sogar niedrig geworden; und dies phantastisch-platte Ding ist jener Wechselbalg, dessen Erziehung Oberon für sich beansprucht, um ihn zur Vernunft zu bringen, und damit wieder an die alten Traditionen der englischen Bühne anzuknüpfen.

Jetzt versteht man auch, weshalb dies Kind beständig ein Wechselbalg genannt wird. Die Feen und Elfen lieben ja menschliche Kinder, und suchen, um sie zu erlangen, Feen oder Elfen als Wechselbälge unterzuschieben; dann aber ist die Fee oder der Elfe der Wechselbalg und nicht das Menschenkind. Hier aber ist ein Menschenkind durch den Einfluss einer bethörten Fee ein Wechselbalg geworden, denn es hat unter ihrem Einflusse seine gute menschliche Vernunft eingebüsst, und ist feenhaft phantastisch geworden. Die Auslieferung dieses Wechselbalges an Oberon bedeutet aber nichts weiter, als die Rückführung des Phantasiespiels der englischen Bühne auf die Grundgesetze der Vernunft, und damit der Natur und Sittlichkeit.

Und welches Mittel ist es, mit dem Oberon die Hei-

lung Titania's, und damit des Wechselkinde's bewirkt? Mich deucht, wenn es jemals eine homöopathische Cur gegeben hat, so ist es diese. Nachdem Titania dem Oberon die Auslieferung des Wechselkinde's rundweg abgeschlagen, fordert er sie nochmals um Herausgabe desselben auf, aber Titania zieht von dannen mit den Worten: Not for thy fairy kingdom! Nunmehr beschliesst Oberon gegen sie einzuschreiten, und hat in Folge dessen folgende Unterredung mit seinem geliebten Robin:

My gentle Puck, come hither: thou remember'st
 Since once I sat upon a promontory,
 And heard a mermaid on a dolphin's back
 Uttering such dulcet and harmnious breath,
 That the rude sea grew civil at her song,
 And certain¹⁾ stars shot madly from their spheres,
 To hear the sea-maid's music.

Puck.

I remember.

Ober.

That very time I saw (*but thou couldst not*),
 Flying between the cold moon and the earth,
 Cupid all arm'd: a certain aim he took
 At a fair Vestal throned by the west
 And loos'd his love-shaft smartly from his bow,
 As it should pierce a hundred thousand hearts.
 But I might see young Cupid's fiery shaft
 Quench'd in the chaste beams of the wa'ry moon,
 And the imperial votaress passed on,
 In maiden meditation fancy free.
 Yet mark'd I where the bolt of Cupid fell:
 It fell upon a little western flower,
 Before milk-white, now purple with love's wonnd,

1) Unter Hinweis auf die „certain“ players im Hamlet, behauptet Delius, Shakespeare habe das Adjectiv certain hier — wie dort — als unbestimmtes Zahlwort (= mehrere, diverse) gebraucht. Meines Erachtens steht es indess in beiden Stellen in der Bedeutung von „gewisse“, wie wir sagen: ein gewisser jemand. Hier sind nicht „beliebige“, sondern bestimmte Sterne, wie die Venus, und dort nicht „beliebige, sondern bestimmte Schauspieler gemeint, welche das Stück aufgeführt haben, aus dem später die Rede declamirt wird.

And maidens call it *Love-in-idleness*
 Fetch me that flower;
 The juice of it, on sleeping eyelids laid,
 Will make or man or woman madly dote
 Upon the next live creature that it sees.
 Fetch me this herb; and be thou here again,
 Ere the leviathan can swim a league.

Puck I'll put a girdle round about the earth¹⁾
 In forty minutes.

Nun tritt Robin ab und Oberon hält noch folgendes Selbstgespräch:

Having once this juice
 I'll watch Titania when she is asleep,
 And drop the liquor of it in her eyes:
 The next thing then, she waking looks upon,
 (Be it on lion, bear, or wolf, or bull,
 On meddling monkey, or on busy ape)²⁾,

1) Eine ganz ähnliche Devise befand sich an der Cajüte oder an einem sonstigen Theile des Admiralschiffes, mit welchem Drake seine Erdumseglungsexpedition 1577 — 1580 geführt hat. Elze erzählt davon in seinem William Shakespeare. Weshalb bedient sich Shakespeare dieser Devise hier? Darauf werde ich sofort bei Besprechung des Robin antworten.

2) busy ape (ein sich in fremde Geschäfte eindringender, zudringlicher Affe — und Nachäffer) und meddling monkey (ein sich einmengendes Aeffchen — und ein sich einmengender Maulaffe) stehen hier als die reinste Tautologie. Shakespeare wendet diese Tautologie an in Befolgung eines uralten Gesetzes der oratorischen Betonung, das schon Jacob Grimm an den gerichtlichen und juristischen Formeln beobachtet hat, deren sich die alten Germanen und andere noch rein naturwüchsige Völkerschaften bedient haben. Vrgl. Jac. Grimm, Rechtsalterthümer, pag. 31. Wir dürfen also nicht daran zweifeln, dass von den aufgeführten Thieren es hauptsächlich auf das busy ape und meddling monkey, d. h. auf den Maulaffen abgesehen ist, der sich in dreister Weise mit Dingen befasst, die er nicht versteht und also auch nicht hantiren kann. Als dieser Maulaffe weist sich später Bottom aus, und so ergibt sich denn zugleich aus dieser Tautologie, dass es Oberon vornehmlich auf das Liebesverhältniss Titanias mit Bottom abgesehen hat, für welchen jene Bezeichnungen ebenso genau passen, wie sein Eaelskopf und Name.

She shall pursue it with the soul of love;
 And ere I take this charm off from her sight,
 (As I can take it, with another herb) ¹⁾,
I'll make her render up her page to me.

• Dass dieser Dialog, eigentlich dieser dialogische Monolog eine Allegorie einschliesst, geben selbst solche zu, deren ästhetischer Katechismus, sonst eine solche Annahme ausschliesst ²⁾. Selbst Elze — wohl in Bethätigung des logischen Princip: *exceptio confirmat regulam* — beugt hier sein starres ästhetisches Haupt zu einem gefälligen Kopfnicken, wenn man von Allegorie spricht; und auch Genée verkündet der frohen Welt seiner Leser, dass hier ein Bild begraben liege. Nur freilich steht der arme Mann trauernd an dessen Grabe, denn der ganze Schatz seiner gehaltreichen Aesthetik reicht nicht aus, zu ergründen, wie wohl das „wundervoll poetische Bild“ ausgesehen haben möchte, das hier seine Ruhestätte gefunden. Die historische Deutung weist er mit ästhetischer Kennermiene zurück, und die sonstige Deutung — *ei was, Bild ist Bild, und ein shakespeareisches Bild hat das Privileg immer „schön“ zu sein: also freue dich, mein Leser, freue dich; du musst dich freuen; denn wirklich und wahrhaftig, hier ist es schön, zauberhaft schön ³⁾*. Möchte doch aber endlich dem Publi-

1) Dies ist nicht wörtlich gemeint; die Entzauberung erfolgt ohne Blumensaft.

2) So viel ich weis, sind v. Friesen und Delius die einzigen, die auch hier die Existenz der Allegorie leugnen. Der unallegorische Erklärungsversuch von Delius, den ich dem Leser unten in einer Note vorführen werde, beweist aber mehr, als der feinste Gegenbeweis, dass die Stelle durchaus allegorisch genommen werden muss.

3) „Jene Stelle in der Komödie“, sagt Genée (Shakespeares Leben und Werke. Hildburghausen 1872, pag. 265), „in welcher Oberon den Puck zum Herbeiholen der Blume Lieb im Müsiggang auffordert und ihm die Situation beschreibt, in der das Zauberblümchen entstand, hat übrigens schon früher zu den eingehendsten Untersuchungen und complicirtesten Auslegungen geführt. Wer die Stelle . . . , welche neben ihrer sehr sinnreichen Beziehung auch ein wundervoll poetisches Bild enthält, unbefangen liest, wird in der im Westen thronenden

cum das Verständniss dafür aufgehen, dass es ein Leichtes ist, mit kunstrichterlicher Miene auszurufen: „sehr schön“, besonders wenn man durch den Namen des Dichters, über den man in eine solche forcirte Gefühlsextase ausbricht, vor der Lächerlichkeit bewahrt ist; dass es aber viel schwerer ist, sich der Gründe bewusst zu werden, weshalb ein Ding schön ist, weshalb diese Schönheit an diesen Ort gehört, und weshalb sie just diese Gestalt angenommen hat.

königlichen Priesterin, die von dem Pfeile Cupidos unberührt blieb, die Beziehung auf Elisabeth leicht erkennen. Nun sollten aber auch für die Sirene, die ein Delphin trug, für den gestirnten Cupido und auch für das durch den Pfeil getroffene Blümchen geeignete Persönlichkeiten gefunden werden, und das Bedürfniss hatte schon im Jahre 1843 eine eigene Schrift Oberon's Vision von Halpin hervorgerufen“ u. s. w.

Echt Genéesch. Halpins Werk musste natürlich aufgeführt werden; in der Sache selbst aber genügen ein Paar phrasenhafte Andeutungen, die eben so sehr seine Unsicherheit in der Beurtheilung und Auffassung der Sache verdunkeln, wie sie den Leser, der nicht anderweit schon orientirt ist, vollkommen über die eigentliche Sache im Dunkeln lassen. Ein Mensch, der der Sache wirklich nachgedacht, hätte sich, wie z. B. das Beispiel von Gervinus (a. a. O. pag. 242, 243) beweist, unmöglich damit begnügen können, zu sagen, dass Oberons Vision eine Beziehung zu Elisabeth habe, sondern er hätte sagen müssen, welche Beziehung zur Elisabeth darin enthalten sei, und welche Bedeutung diese Beziehung für das Ganze habe; denn darauf kommt schliesslich für die Beurtheilung alles an. Ein Mann, der der Sache wirklich nachgedacht, würde sich ferner unmöglich mit der banalen Phrase begnügt haben, Oberons Vision „enthalte“ „ein wundervoll poetisches Bild“, sondern er würde sich und anderen klar gemacht und gesagt haben, welcher Theil von Oberons Vision bildlich, d. h. symbolisch oder allegorisch zu verstehen sei, und wie er zu verstehen sei. Andernfalls würde ein solcher Mann entweder ganz geschwiegen, oder höchstens gesagt haben: er vermüthe hier eine Allegorie, könne aber über deren Inhalt keine Auskunft geben. Wie aber ein Mensch, der von alle diesem das Gegentheil thut, berechtigt sein soll, über Halpins oder anderer Erklärungsversuche noch höhnisch die Achseln zu zucken, ist ebenso wenig einzusehen, wie es leicht begreiflich ist, dass die Genées unter unseren Litteratoren sich dennoch unbefugter Weise einen solchen Beruf zuschreiben. Auf der einen wie auf der andern Seite wirkt eben die liebenswürdige Bottomry.

Ich bin weit entfernt, Elzen in meiner Schätzung die erbärmlich niedrige Stelle anzuweisen, die meiner aufrichtigen Ueberzeugung nach diesem compilerischen Shakespeare-Bädeker, diesem Genée zukommt; aber ich muss von ihm behaupten, dass auch er mitnichten bei Betrachtung der obigen Stelle mit Ernst sich ~~die so eben angedeuteten~~ drei Fragen vorgelegt hat. Seine Erklärung derselben ist die seichteste Art allegorischer Erklärungen, die sich denken lässt; sie sieht nämlich von jedem idealen Gehalt der Stelle ab und drehselt dagegen ein Paar persönliche Anspielungen aus ihr heraus, welche sie nicht allein zu einer Spielerei ¹⁾ son-

1) Wilh. König sen. freilich behauptet in seinem Aufsätze über die Shakespeare-Chronologie (Sh.-Jahrb. X. 201) das grade Gegentheil, indem er sagt:

„dies scheint uns ganz unzweifelhaft, dass persönliche Anspielungen hier verborgen sind, und dass solche dem Wesen des Dichters viel weniger widersprechen würden, als wenn darin nur eine allgemeine poetische Einkleidung gegeben sein sollte.“

So sind diese Leute; ein Mal soll es in der Wesenheit des Dichters überhaupt, insbesondere aber in dem Wesen von Shakespeares Dichtergenie liegen, das Concrete möglichst untergeordnet zu behandeln, und nur den Durchbruch nach einer absoluten Idealität zu erstreben; sobald es ihnen aber passt, den Concretismus des Dichters zu betonen, um durch denselben irgend einen ihrer Erklärungsversuche zu stützen, flugs ändert sich das undefinirbare „Wesen des Dichters“ und „persönliche“ Anspielungen liegen mehr in seinem Charakter, als der bildlich allegorische Ausdruck einer humanistischen Idee. Das heisst indess nicht kämpfen, sondern voltiren, um den Kampf zu vermeiden. Man sollte es sich doch aber wahrlich gesagt sein lassen, was nicht allein Göthe im Tasso von dem Verhältniss der Dichterphantasie zu der sie umgebenden Aussenwelt bezeugt, sondern insbesondere auch Shakespeare selbst davon bekundet, in dieser unserer Maske davon bekundet. Das Wirkliche und Erfahrene ist es, was ihre Thätigkeit anregt; diese Thätigkeit aber transformirt die Wirklichkeit in idealem Sinne, so dass sich in ihr diejenigen humanistischen Gesichtspunkte versinnbildlichen, welche dem Dichter in der concreten Wirklichkeit aufgegangen sind. Allegorische Gemälde wie die Vision Oberons haben daher alle Mal ihren concret historischen Gehalt, und es fällt mir daher auch nicht ein, die von König behauptete Beziehung derselben zu Elisabeth zu leugnen; über dieser concreten Beziehung aber

dern sogar zu einer Schmeichelei herabwürdigen, die nur eine systematisch rabbulistische Sophisterei als Shakespeares nicht unwürdig hinstellen kann. Elzes Erklärung läuft darauf hinaus, in unserer Stelle eine tendenzmässige Schmeichelei Elisabeths zu suchen und zu finden; eine Schmeichelei allerdings, die der Dichter nicht in directem eigenen Interesse, sondern zu Gunsten des Grafen Essex begangen haben soll; aber doch wieder deshalb begangen, weil er in Essex seinen Gönner feierte. Ich werde diese Erklärung nicht berücksichtigen, und wäre sie auch noch viel geistreicher, als ihr v. Friesen attestirt; sondern ich muss es dem Leser überlassen, seine Neugierde aus den betreffenden Aufsätzen Elzes selbst zu befriedigen. Dagegen erkläre ich, dass in demselben Augenblicke, wo mein Verstand meine widerstrebende Liebe zu Shakespeares Ingenium zwänge, zu Elzes „Erklärung“ ja zu sagen, er auch diese Liebe ihres Lebens beraubt haben würde; Shakespeare würde dann nicht mehr mein Dichter sein¹⁾. Der Vorarbeiter Elzes ist übrigens

schwebt eine ideale, eine allgemein humanistische Beziehung, und das ist diejenige poetische Function derselben, welche für die Dichtung als Ganzes in Betracht kommt, und die ich daher im Texte hervorgehoben habe. Bekanntlich stehn sich bei Dantes erhabener Dichtung, der Divina Commedia, ebenfalls die concret historische und die rein ideale Auffassung gegenüber. Beide Auffassungen lassen sich auch sehr wohl consequent durchführen, denn Dantes Gedicht birgt beide Richtungen in vollkommener durchgearbeiteter Weise in sich. Eben deshalb darf aber auch grade dies Gedicht als schlagendster Beleg für die Doppelseitigkeit solcher Allegorien wie Oberons Vision betrachtet werden. Zu unterscheiden von dieser idealen Verarbeitung historischer Verhältnisse sind aber gewisse Anspielungen auf Zeitereignisse, die selbstverständlich des ideal humanistischen Gehaltes entbehren. Nur diese Anspielungen, deren sich bei Shakespeare wie bei Dante, Göthe u. s. w. eine ganze Anzahl finden, fordern eine ausschliesslich concrete Erklärung.

1) Schlecht stimmt es übrigens mit dieser Art Erklärung, wenn Elze in seinem Aufsätze: Shakespeares Charakter u. s. w. Sh.-Jhrb. X. 75 ff. des Dichters Streben nach weltlichem Besitze beklagt.

Bei dieser Gelegenheit will ich auch einen andern Umstand zur Sprache bringen, der mir bei einzelnen Shakespeare-Com-

der Engländer Halpin; Halpins Erklärung, die der Leser in Delius Einleitung zu unserer Maske findet, und von welcher Gervinus a. a. O. I. 241 ff. eine ausführliche Analyse gibt, zeichnet sich aber vor der elzeschen in moralischer Beziehung dadurch aus, dass sie dem Dichter weder eine Schmeichelei unterschiebt, noch viel weniger aber ihn bei der Sache interessirt erscheinen lässt.

In der ersten Auflage dieser Studie hatte ich übrigens ebenfalls Halpins Erklärung zum Ausgangspunkte meiner eigenen genommen, insofern durch dieselbe — meiner Ansicht nach — endgiltig festgestellt ist, dass Shakespeare in unserer Stelle auf ein seiner Zeit berühmtes Fest anspielt, welches der Graf Leicester 1575 zu Ehren der Elisabeth auf seinem Schlosse Kenilworth¹⁾ gegeben hat. Ich suchte

mentatoren absolut unverständlich geblieben ist. Die Leute lesen in Troil. u. Cress. V. 1: male varlet; sie verstehen diesen Ausdruck wörtlich als masculine whore, und sie nehmen keinen Anstand, in dem Stücke eine Travestie Homers zu sehen; ja sie heben diesen Umstand, vermuthlich um sich nicht selbst die Hände schmutzig zu machen, in ihren Erklärungen nicht ein Mal hervor! Ich möchte es erleben, wenn ein Neuling sich mit einer solchen Erklärung als Novität ans Licht wagte, wie man ihm heimleuchten wollte. Aber jetzt ist der Travestiegedanke so fest eingewurzelt, geht aus einem Shakespeare-Compendium (so möchte man fast sagen) in das andere über, und jene Worte werden einfach als nicht existent behandelt. Warum? Weil die Shakespeare-Virtuosen immer nur Variationen ihrer eigenen Gedanken in jedem neuen Compendium finden und suchen. Das spricht sie an; das lieben sie; und wer in diesem Chorus nicht mit heult, mag sich draussen vor den Thüren sein Brot betteln.

1) In meiner Studie und auch später noch in meinem Widerwort gegen Genée, habe ich constant statt Kenilworth „Edinburg“ geschrieben, und (Studie pag. 47, 48) den sehr unglücklichen Versuch gemacht, Shakespeares Wahl dieser maskenhaften Schau-
stellung daraus zu erklären, dass sie eben auf schottischem Grund und Boden stattgefunden. Ich habe mir darüber den gerechten Spott Elzes zugezogen, der ganz richtig darauf hinweist, dass Elisabeth in ihrem Leben nicht in Schottland, geschweige denn in Edinburg gewesen. Ich weiss selbst nicht zu erklären, wie ich zu dieser seltsamen Verwechslung gekommen bin, vermüthe aber, dass eine verwirrende Ideenassociation daran schuld gewesen.

diese Feststellung auch insofern zu verwerthen, als ich sie als chronologische Fixirung des Anfangstermins derjenigen Uebel betrachtete, von denen sich das Siechthum des englischen Dramas herschreibt, welches in dem vorhergehenden Dialoge zwischen Oberon und Titania, so wie ich denselben verstehe, besprochen wird. Diese letztere Nutzenanwendung gebe ich jetzt als überflüssig auf; ich will vorläufig auch einen Augenblick ganz davon absehen, dass Shakespeare bei seiner Beschreibung just das kenilworther Fest, insbesondere das dabei aufgeführte brillante Festspiel, im Sinne gehabt hat; für meinen nächsten Zweck genügt es vollkommen, dass dies möglich ist, denn es geht daraus hervor, dass Shakespeares Darstellung an die Wirklichkeit, und zwar speciell an die englische Wirklichkeit anknüpft, und das allein ist der Punkt, auf den es zunächst ankommt.

Kobold, sagt nun Oberon zu Robin, der du dich so willig von mir leiten lässt, komme zu mir. Du erinnerst dich, dass ich einst einsam auf einem Vorgebirge sass, (also das Feenreich seinem Schicksal überlassen hatte, so dass die Phantasie recht ungebunden ausschweifen konnte), und vernahm, wie eine Sirene (mermaid) auf eines Delphins Rücken¹⁾ so süß melodischen Odem aushauchte, dass die

1) Das Verständniss dieser Allegorie macht eine Bemerkung Pipers (Mythologie der christlichen Kunst. Abthlg. I. pag. 224, 225) klar. Es heisst dort:

„Was . . . diese Delphine . . . betrifft, so ist gewiss zu weit hergeholt die Erklärung Millins, sie sollten andeuten, dass das Wort Gottes die Meere überschreitet, um von den fernsten Völkern aufgenommen zu werden. Allerdings ist die Erklärung erschwert, da sie nur einzeln vorkommen, die Delphine, ohne etwas zu tragen, die Tritonen, ohne die Gemeinschaft des Zuges.“

Wahrscheinlich jedoch findet sich hier eine mythologische Anspielung, eine Beziehung auf die Vorstellung von der Ueberfahrt nach den Inseln der Seligen.“

Das ist ganz offenbar diejenige Vorstellung, von welcher hier ausgegangen ist. Die auf dem Delphin reitende Sirene fordert auf zu voller Hingabe an die Sinnlichkeit, um auf diese Weise in das Land der Seligkeit und Genüsse hinüberzuziehen. Auch diese Darstellung also hat streng symbolisch allegorischen Charakter.

wilde See sich legte ¹⁾ bei ihrem Liede und gewisse Sterne ²⁾ wie toll aus ihrem Kreise schossen, um der Sirene Sang zu hören. — Robin erwidert: Ich erinnere mich. — Zu derselben Zeit, fährt Oberon fort, sah ich — doch du warst dessen unfähig — wie Gott Cupido in voller Wehr zwischen Erde und Mond daher flog ³⁾; er zielte genau (a certain aim he took) nach einer hehren Vestalin, welche der Westen auf seinen Thron erhoben (throned by the west ⁴⁾), und schnellte seinen Liebespfeil so geschickt von seinem Bogen, als sollte hundert tausend Herzen er durchbohren. Doch konnt' ich sehen, wie das Feuer von des jungen Cupidos Pfeil verlöscht ward in des feuchten Mondes keuschen Strahlen ⁵⁾, und wie die kaiserliche Nonne in jungfräulichem Sinn (maiden-meditation) und zücht'ger Phantasie (fancy-free) von dannen zog (passed on ⁶⁾). Doch merkt' ich auf, wo Cupidos Bolzen niederfiel; er fiel auf ein kleines Blümlein des Westens, vorher milchweiss, nun von der Liebe Wunde purpurn, und Mädchen nennen sie die Lieb im Müssiggang ⁷⁾. Hol mir das Blümchen; ich wies dir einst

1) Die rude sea, welche durch der Sirene Sang gebändigt wird, ist hier offenbar das Symbol der härteren, auf Gewaltthätigkeiten gerichteten Leidenschaften, welche durch die Reize der Sinnlichkeit dieser untergeordnet und dadurch geschmeidig (civil) werden. Der Ausdruck ist, wie ich schon in der 1. Auflage gesagt, ironisch, wenngleich in einem andern, als dem dort bezeichneten Sinn.

2) Vor allem die Venus.

3) Auch er angelockt durch dieses Schauspiel, und erkennend, dass dies seine günstige Stunde sei.

4) Es ist nicht nöthig, die Worte just nur auf die Königin Elisabeth zu beziehen; Shakespeare kann sehr wohl damit den keuschen Sinn seines Volkes im Ganzen meinen; nur nebenher mögen sie sich auch beziehen auf Elisabeth. Die fair Vestal muss dann für das Symbol der Keuschheit genommen werden, und Sh. würde dann andeuten, dass von allen Germanen, bei denen die Keuschheit bekanntlich durchgehends sehr hoch stand, die Engländer die keuschesten gewesen, dass die Keuschheit bei ihnen für die oberste Tugend galt.

5) the watery moon. Der Mond weint über dies Treiben.

6) Das heisst England verliess.

7) Die Blume Liebe im Müssiggang ist nicht — wie Delius und Gervinus, im Anschluss an die traditionelle Ansicht der

ihr Kraut. Der Saft davon, getropft auf schlafende Augenlider, wird Mann und Weib zu toller Vernarrtheit treiben für das erste beste lebende Wesen, welches sie anblickt. Hol mir dies Kraut; und sei du wieder hier, bevors dem Leviathan ¹⁾ möglich ist, auch nur eine Seemeile zu schwim-

www.libtool.com.cn

englischen Commentatoren, behaupten, das Stiefmütterchen; ein einfarbiges Stiefmütterchen hat Shakespeare sicher nicht gekannt, am wenigsten ein einfarbig weisses oder rothes; dagegen spricht schon entscheidend der lateinische Name *viola tricolor*. Das Blümchen, um welches es sich handelt, ist, wie ich bereits in der Einleitung nachgewiesen und bereits in meinem Widerworte gegen Genée behauptet habe, einfach unser Gänseblümchen. Delius symbolische Deutung dieser Blume ist auch falsch; ich kann in dieser Beziehung nur wiederholen, was ich in dem Widerworte gesagt habe; es heisst dort wörtlich pag. 21:

„Damit“, nämlich mit der Feststellung, dass unter der Blume Liebe im Müssiggang das rothe Gänseblümchen gemeint sei, „gewinnt das Ganze sofort volles Licht und Leben. Es kann in der That kein besseres Symbol der Unschuld und Sittsamkeit geben als dies anspruchslose Gänseblümchen. Und das ist auch ihre Bedeutung an dieser Stelle.“ (Vgl. aber auch Einleitung pag. 27 ff.) „Ihre Verfärbung, nachdem sie von Cupidos Pfeil getroffen, versinnbildlicht den Fall der Unschuld; die „Huld der Sittsamkeit“ geht über in das Roth der Liebegluth und später der Scham; in England tritt an die Stelle der gemüthvollen Unschuld das brennende Feuer der Wollust. Lunas Thränen über den Fall und Verfall der Unschuld aber begleitet das weisse Gänseblümchen, sowie überhaupt jedes bescheidene Blümchen (*every little fl.*) mit stillen Thränen des Mitgeföhls, und Titanias Bett, auf dem sie ihre lieblichen Träume träumt, sind eben jene unschuldigen, bescheidenen Blümchen.“

Interessant ist es mir übrigens gewesen, bei Kreyssig (Vorlesungen III. 92, 3. Aufl. II. 245) die Feststellung zu finden, dass die Liebe im Müssiggange „die Genuss dürstende Laune der vom Glück bevorzugten, von dem Ernst der Pflicht noch nicht berührten Jugend, die eigentliche Feststimmung des Lebens“, sei, und dass diese liebliche Pflanze „das liebliche Traumleben des Gedichts beherrscht.“

Thersites sagt: *sweet draught; sweet goth 'a! sweet sink, sweet sewer.*

1) Schmidt erklärt in seinem Shakespearelexicon den Leviathan für einen grossen Wallfisch. Diese Erklärung ist indess, wie die von Schmidt allegirten Stellen beweisen, überhaupt ungenügend, und bringt namentlich in unsere Stelle kein Licht.

men. — Ich werde, erwidert Robin, in 40 Minuten die ganze Erde umgürten; und damit geht er ab. — Nunmehr spricht Oberon zu sich selbst: Sobald ich nur diesen Pflanzensaft habe, will ich Titanien im Schlaf belauern und die Flüssigkeit davon auf ihre Augen träufeln. Das erste beste Ding, worauf sie beim Erwachen dann ihr Auge richtet, sei es ein Löwe, Bär, ein Wolf, ein Stier, ein zudringlicher Affe oder eine Meerkatze, die sich in Dinge mengt, die sie nichts angehen, sie muss verfolgen es mit liebebrünstiger Seele. Und eh ich diesen Zauber von ihr nehme, wie ich es kann mit einem andern Kraut, will ichs bewirken, dass an mich sie abtritt ihren Junker.

Titanias moralisches Unwohlsein hat seinen Grund, wie wir gesehen haben, in sinnlich phantastischer Exaltation, erzeugt durch aufregende scenische Schaustellungen. Diese Krankheit aber will Oberon noch mehr steigern, indem er ihr mit dem Saft der Liebe im Müsiggange gewissermaßen die Essenz einer jener Schaustellungen, die für Titania so verderblich geworden, ja sogar die Essenz des allerübertriebensten Beispiels unter jenen Vorstellungen, auf die verblendeten Augen tröpfelt. Die Folge davon muss zunächst sein, dass das Uebel erheblich gesteigert wird; aber grade das will Oberon; Titania soll, wie der Criminalist sich ausdrücken würde, ihr Vergehen consummiren; sie soll bis zu der äussersten Consequenz desselben vorschreiten, indem sie in ihrer Verblendung sogar zur platten Gemeinheit herabsteigt, weil sie derselben ideale Seiten andichtet, die sie vor der klaren

In der Bibel (Hiob XL. 20) ist Leviathan der Name des Krokodils; die spätere christliche (und jüdische) Sage dagegen macht aus dem Leviathan ein dämonisches Seeungeheuer. Shakespeare folgt offenbar einer Sage, nach welcher der Leviathan sich nicht bloss dem Lande nähert, sondern wirklich auf das Land kommt, um dort zu tanzen. Oberon scheint nun zu fürchten, dass sein Plan von dieser Seite her durchkreuzt werde, dass Titania durch den Leviathan verscheucht werden könnte; und daher seine Ausdrucksweise. Oder will Oberon gar dem Uebel vorbeugen, dass Titania sich in den Leviathan verliebe, und dann von ihm gefressen werde, d. h. dass sie bis zur Unrettbarkeit in die gemeine Sinnlichkeit herabsinke? Irgend ein solcher Gedanke hat den Dichter bewogen, den Leviathan hier in das Spiel zu ziehen.

Vernunft nicht behaupten kann; grade dadurch aber soll sie ad absurdum geführt werden. Wahrhaft genial ist dabei die Geschicktheit, mit welcher Shakespeare auch hier Titantias Beziehung zur englischen Bühne zu wahren versteht; wir dürfen daraus den Schluss ziehen, dass Titantias pathologischer Zustand nur eine Versinnbildlichung des pathologischen Zustandes der damaligen englischen Bühne ist, dass also die letztere nach Shakespeares Ansicht denselben Weg wie Titania schreitet, und theilweis sogar schon bis zu jener äussersten Grenze vorgeschritten ist, an welcher Titania Schritt für Schritt vor unsern Augen anlangt.

Ich schliesse nunmehr die Betrachtung unserer Elfenwelt ab, indem ich mich wende zu dem

Puck Robin Good-fellow¹⁾.

Welches Shakespeares literarische Quelle für die Figur des Puck Robin gewesen, steht nicht zu ermitteln. Delius²⁾ u. a. weisen auf Robin Good-fellow, his Mad Pranks and

1) Im Personenverzeichniss wird Robin unter dem Namen Puck or Robin Good-fellow aufgeführt. Der erste Name Puck ist indess kein nomen propr., sondern ein Gattungsname = Kobold, Waldmännchen, Waldgeist. Das nomen propr. für diesen besonders volksthümlichen, namentlich den Kindern wohlbekannten Geist, über welchen das Nähere bei Jac. Grimm Mythologie, 3. Ausg. I. 470 ff. nachzusehen ist, ist Robin Good-fellow. Mit diesem Namen wird er auch in unserem Stücke genannt; II, 1 im Anf. sagt eine Fee zu ihm:

You are that shrewd and knavish sprite, called Robin Good-fellow,
worauf er erwidert: Thou speak'st aright. Auch wird er sonst noch mehrfach in dem Stücke Robin genannt.

Gervinus sagt, Robin habe ein „braunes“ Gesicht, er will ihn also zum Schwarzelfen machen, was er in der That in der Mythologie sein würde. Shakespeare unterscheidet indess im Sommernachtstraum nicht zwischen Weiss- und Schwarzelfen; das Stück bot ihm gar keinen Raum zu solcher Unterscheidung. Klassisch ist es aber, dass Kreyssig (Vorlesungen III. 93, in der 3. Aufl. gestrichen), angeregt durch diese überflüssige Notiz, dem Robin ein „braun verbranntes Gesicht“ verleiht. Ob Kreyssig wohl schon ein Mal einen Menschen gesehen hat, dessen Gesicht von Mondschein braun gebrannt gewesen?

2) Ich habe hier zuvörderst ein Unrecht gut zu machen, das ich Delius in der ersten Auflage meiner Studie aus Unachtsamkeit zugefügt habe. Ich sage nämlich dort pag. 33:

Merry Jests hin; indess diese mit Versen untermischte Erzählung, aus welcher Delius einige Proben mittheilt, sind nur in einem Drucke von 1628 auf uns gekommen, und wenn gleich Collier — nach Delius Versicherung — behauptet, diese Erzählung sei bereits ein Mal 1588 aufgelegt worden, so ist diese Grundlage *ms. Es.* denn doch zu unsicher, als dass man eben jene Erzählung als Shakespeares literarische Quelle betrachten dürfte. Ueberdies aber würde jene Erzählung, als Shakespeares einzige Quelle betrachtet, denselben hier überhaupt nicht haben leiten können, weil sie zwar von Robin Good-fellows Narrenstreichen, nicht aber von seinem Hofnarrenthum beim Oberon handelt¹⁾. Nun existirt allerdings noch eine gleichfalls von Delius mitgetheilte Ballade, in welcher der Poltergeist Robin in der That als Oberons Hofnarr erscheint; indess die Ballade dürfte, da sie dem Ben Jonson zugeschrieben wird, selbst wohl erst aus dem Sommernachtstraum geschöpft sein. Was braucht es denn aber auch hier des Nachforschens nach literarischen Quellen? Wenn irgend wo, so konnte sich Shakespeare bei dieser Figur wahrhaftig auf die Märchen stützen, die man ihm in seiner Kindheit erzählt, auf die

„Delius hat in seiner Einleitung zu unserem Stücke, pag. 271 — 273, den Nachweis zu führen gesucht, dass diese Figur einem Gedichte Ben Jonsons entlehnt sei, welches er selbst in der Einleitung (pag. 272, 273) vollständig mittheilt.“

Diese Behauptung ist unrichtig; Delius führt lediglich das betreffende Gedicht an, mit dem Bemerken, es werde dem Ben Jonson zugeschrieben, und überlässt es ganz dem Leser, sich ein Urtheil darüber zu bilden, ob das Gedicht Shakespeares Quelle ist oder nicht.

1) Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. I. 245:

„Schon in diesem Volksbuche erscheint Robin, obgleich nur vorübergehend, als Sender der Träume. Oberon, der hier sein Vater ist, und die Elfen sprechen durch Träume zu ihm, ehe er in ihre Gesellschaft aufgenommen ist.“

Gervinus selbst theilt zwar des Delius und Colliers Ansicht; aber schon diese kurze Angabe spricht, wie mir scheint, gegen alle drei. Sie beweist, dass die *mad pranks* durchaus nicht mehr auf dem Standpunkte der Volksmythe stehn, sondern bereits ein Märchen im modernen Geschmacke sind. Vielleicht ist daher auch hier eher eine Einwirkung des Sommernachtstraums anzunehmen, als das Umgekehrte.

Schwänke, die dieser Kobold im Mummenschanz vor seinen Kindesaugen vollführt.

In der ersten Auflage meiner Studie habe ich nachzuweisen gesucht, dass Robin der Geist der Satire sei. Ich muss ehrlich gestehen, dass ein verkümmerter Gedanke sich kaum je in meinen Schädel geschlichen hat. Grade das reflectirende Element des Satirikers hat Shakespeare nicht weniger von Robin Good-fellow fern gehalten, wie die Volkssage; beide behandeln ihn als Kind, als muthwillig schalkhaftes und echt kindisch täppisches Kind. Shakespeare hat seinem Robin an ein paar Stellen Worte in den Mund legen müssen, die diesen Kindescharakter verdecken, wie es ja auch altkluge Kinder giebt; an zwei Stellen aber offenbart sich derselbe in seiner ganzen Reinheit; und das sind solche Stellen, die uns zugleich einen tiefen Blick thun lassen in den Edelmuth von Shakespeares eigenem kindlich reinem Herzen. Beide Stellen habe ich bereits berührt. Die eine ist die, wo Robin sagt: I'll put a girdle round about the earth. Ich habe bereits bemerkt, dass Shakespeare hierbei auf ein Emblem von Drakes Admiralschiff angespielt hat; der Ideengang dabei ist klar. Der liebste Aufenthalt des Kindes ist die freie Natur; dort holt es sich seine rosigen Unschuldswangen, und dort stählt es seine Sinne und seinen geistigen Sinn. Eben deshalb lässt auch Shakespeare in Was ihr wollt den Narren zu dem blasirten Herzoge Orsino sagen: I would have men of such constancy put to sea, that their business might be every thing u. s. w. Die zweite Stelle ist in Oberons Erzählung von der Entstehung der Blume Liebe im Müssiggang enthalten, oder, wie wir ohne alles Bedenken sagen dürfen, in seiner Erzählung von der kenilworther Festlichkeit, des Jahres 1575; sie besteht in der kurzen Parenthese: but thou couldst not. Unter den Shakespearehistorikern ist bekanntlich der Glaube ziemlich allgemein, dass Shakespeare als Knabe das kenilworther Fest mit angesehen habe. Welch eine zarte Innigkeit liegt aber dann in jenen vier Worten. Er selbst, das unschuldig reine Kind ahnte damals sicherlich auch nichts davon, welch raffinirte Verführungskunst, welche Unsittlichkeit, sich hinter jenem Glanze und Schimmer verbarg, der sein wonnetrunkenes Kindesauge blendete; und diesen sel-

ben Zug überträgt er nun auf den Kindergeist Robin Goodfellow. Aber Kinder und Narren reden die Wahrheit; und deshalb macht Shakespeare dennoch diesen Kindesgeist zu dem Prellstein, an welchem die abgeschmackte Liebesbrunst der beiden athenischen Liebespaare und die Eselei eines Bottom elendiglich zerschellen. Ich nehme daher hiermit meine erste Deutung Robins reumüthig zurück und begnüge mich fortan in ihm den Repräsentanten des neckischen Zufalls in Kindesgestalt zu sehen. Robin bildet einen gewissen Gegensatz zu den drei Schicksalschwestern im Macbeth, welche den dämonisch hinreissenden und verderblichen Zufall repräsentiren¹⁾. Diese, und keine andere Funktion legt auch Robin sich selbst bei, und nur diese erfüllt er im Stücke. Das wirklich Humoristische und Komische ist dabei, dass er täppisch wie der Hanswurst, dennoch die Schwächen und moralischen Gebrechen der athenischen Zierbengel und Zierpüppchen nicht weniger aufdeckt, wie diejenigen der athenischen Tölpel, d. h. der Handwerker. Beide laufen eben so sehr gegen die elementarsten Gesetze unserer Natur, dass es jedes natürliche Kindesauge gewahrt, und dass daher das Kind an ihnen zum neckisch enthüllenden Zufall werden muss. Es ist ein neckischer Zufall, dass Bottoms Eselsnatur plötzlich so klar zu Tage tritt, als er den Tragiker spielen will; in diesem Zufall liegt jedoch auch eine grosse Satire, die wir noch heute als „Ironie des Schicksals“ zu bezeichnen pflegen. Es ist ferner ein rein neckischer Zufall, dass Robin im Walde die beiden athenischen Jünglinge verwechselt, und anstatt des Demetrius, den Lysander unter die Herrschaft der Liebe im Müssiggang beugt; aber auch hierin liegt Ironie des Schicksals, denn es kommt auf diese Weise zu Tage, dass Lysander aus demselben Holz geschnitten ist, wie Demetrius. Es ist endlich auch ein rein neckischer Zufall, dass die Handwerker sich vor dem Schall von Robins Fusstritt so kindisch fürchten, als sässe ihnen der Knecht Rupprecht auf den Fersen; aber auch hier spielt der Zufall die Rolle des

1) Wohl nur als agréable façon de parler ist es zu betrachten, wenn Kreyssig (Vorlesungen III. 94, gestrichen in der 3. Aufl.) von Robin sagte: „Er ist ganz der personificirte angelsächsische Volkshumor.“ Was ist das?

wohlbedachten und heilsam wirkenden Satirikers; denn er bringt an das Tageslicht, dass diese Leute sammt und sonders kein gutes Gewissen bei ihren Kunstbestrebungen haben, sondern ahnend fürchten, der wohl verdiente Eselskopf könne auch ihre Schultern zieren. Der Vernünftige freut sich über diesen satirischen Kindeshumor, und liebt ihn nicht weniger wie den scharfen Witz des reflectirenden Satirikers. Deshalb hat Oberon diesen Polterkopf an seinen Hof genommen und lässt ihn seine Streiche spielen, wo es gilt, die Leute über sich selbst aufzuklären. Dieser Diener aber muss freilich seine Dienste versagen, wo nicht tölpelhaftes Ungeschick, sondern Raffinement mit feinem Vorbedacht sündigte. Während also Oberon mit betrübtem Auge von seiner einsamen Warte aus jenem sinnlich aufreizenden Spiele der Sirene zuschaut und zuhört, steht Robin neben ihm, und sieht nur, dass sein Meister achtsam und traurig etwas mit ernstem Sinn verfolgt ¹⁾.

1) Durchaus hiervon abweichend erklärt Delius das „But thou couldst not“; er sagt in seiner Einleitung zum Sommernachtstraum:

„Love-in-idleness bezeichnet die in irrem, müßigem Umertappen begriffene Liebe und die Blume *viola tricolor* unser Stiefmütterchen. Diese doppelte Bedeutung des Worts macht es erklärlich, dass Oberon für seinen Zweck, solche blinde und unfruchtbare (?) Liebe bei der Titania hervorzurufen, gerade die seiner Absicht schon durch ihren Namen entsprechende Blume wählte. . . . Die *viola tricolor* war bunt (?) und purpurn erst geworden durch einen Pfeil Cupidos, der eigentlich nicht sie treffen sollte. . . . Dass aber Cupidos Pfeil, selbst so fehl geschossen, solche gewaltige Wirkung haben konnte, bedurfte ebenfalls . . . einer wohl motivirten und die Phantasie der Zuschauer anregenden und fesselnden Erklärung. Cupidos allmächtiger (?) Pfeil konnte nur abprallen von einer unverwundbaren Schönheit, von der als Vestalin gedachten, so eben im Westen aufgehenden Luna (??), die durch ihre Schönheit und ihre erhabene Stellung ihn zu solchem Versuche reizte (?), und deren Liebesunempfänglichkeit um so mehr hervortrat, als um dieselbe Zeit eine Sirene mit ihren verführerischen Tönen selbst das wilde Meer bezwang und, abermals im Gegensatz zum keuschen Mondgestirne, andere Sterne liebethört aus ihren vorgeschriebenen Bahnen lockte. Um diese Erscheinungen am Himmel, im Meere und auf der Erde beobachten zu können, musste Oberon den dazu bequemen Standpunkt eines Vorgebirges wählen, und nur er, nicht Puck, durfte Cu-

Ich muss es dem Leser selbst überlassen, sofern es ihn interessirt, festzustellen, in wie weit diese meine jetzige Ansicht von meiner früheren abweicht; wenn er aber geglaubt haben sollte, ich gäbe deshalb meine frühere Ansicht auf, dass unsere Maske starke satirische Theile enthalte, dass insbesondere das Liebesverhältniss der Titania zu Bottom eine scharfe Satire sei, und dass Shakespeare die Proben und Aufführung des tragikomischen Handwerkerstücks als satirische Persiflage gewisser Missstände der englischen Bühne

pidos Pfeilschuss und dessen wirklich getroffenes Ziel wahrnehmen, weil, wenn Puck das alles selbst gesehen, Oberon keine Veranlassung gefunden hätte, die Entstehung der Blume so ausführlich und anschaulich zu schildern.“ (??)

Also deshalb das: But thou couldst not, damit ja kein Leser oder Zuschauer auf die Idee kommt, Oberon erzähle dem Robin Dinge, die dieser selbst mit angesehen? Was geht das den Hörer oder Leser an? das ist ja ganz nur Robins Sache; und dieser muntere Junge wird, wenn ihn Oberons Erzählung langweilt, demselben schon in die Rede fallen mit einem: Alterchen, nicht so viel Worte; ich bin ja selbst dabei gewesen! Abgesehen davon aber ist die deliussche Auseinandersetzung derartig complizirt, dass man sie wiederholt lesen muss, um sie nur zu verstehen; und dennoch sollen wir uns für fähig halten, diese Reihe von Betrachtungen in dem flüchtigen Augenblicke zu machen, wo uns die Paar Worte: But thou couldst not, in die Ohren klingen! Das sind die Folgen davon, wenn man sich darauf steift, das Unmögliche möglich zu machen. Der Leser wird nicht einwenden wollen, meine Erklärung setze eine noch viel umfangreichere Kette von Erwägungen voraus, als die deliussche; ich würde darauf erwidern: mit dem Verständniss der Allegorie im Ganzen, ist von meinem Standpunkte aus auch das Verständniss dieser einzelnen Stelle sofort gegeben; Delius dagegen will die Stelle als abgeschlossene unallegorische Einheit erklären, und dieser Versuch wird ewig vergeblich bleiben.

Delius eigene Erklärung bildet übrigens die Opposition zu der durchaus persönlich allegorischen Erklärung der Worte but thou couldst not, welche Halpin giebt. Der Leser findet sie bei Gervinus a. a. O. I. 242. Ich muss gestehen, dass ich ebenso wenig wie Delius in diesen Theil der halpinschen Erklärung einzustimmen vermag; er scheint mir nicht allein sehr weit hergeholt, sondern noch viel verwickelter und umständlicher wie die deliussche Erklärung.

gemeint habe, und keineswegs als eine nicht näher zu charakterisirende Gattung, von „Humor“, wie uns Genée und seines gleichen glauben machen wollen; der irrt sich. Die entgegengesetzte Ansicht geht aus dem, was ich so eben über die satirischen Wirkungen des Zufalls gesagt habe, deutlich hervor, und ist völlig unabhängig davon, ob man in Robin selbst den professionellen Satiriker sieht, der mit vorbedachter Absicht verfährt, oder einen solchen, der durch kindliches Zufahren wider seinen Willen, nur durch das Zusammentreffen der Umstände, zum Satiriker wird.

Ich wende mich nun zu

Theseus und Hippolyta¹⁾.

In der Mythologie treten uns zwei Hauptcharakterzüge des Theseus entgegen: die mit seiner Schönheit und Jugendstärke verbundene Verführungskraft und Untreue, und der Heroismus, mit dem er die Thaten des Hercules fortsetzt. Diese Thaten sind bekannt; sie bestehen in der Säuberung der Erde von barbarischen Ungeheuern. Beide Züge sind in unserem Stücke hervorgehoben, und zwar beide an charakteristischen Stellen; der erste am Anfange des Stückes, unmittelbar vor Beginn der Tändeleien und Irrungen der Liebe im Müsiggang, der andere nach Beendigung dieses Spiels, unmittelbar beim Beginn von Theseus Hochzeitsfeier. Absichtlichkeit ist hier nicht zu verkennen. Die Rede Oberons, mit welcher er II. 2 der Titania die Verführung des Theseus vorwirft, habe ich oben bereits insoweit besprochen, als es der Nachweis erforderte, dass Titania dabei beschuldigt wird, durch das falsche Spiel der Phantastik den Theseus verführt zu haben; ich muss jedoch hier noch ein Mal darauf zurückkommen, um im allgemeinen festzustellen, wozu Titania den Theseus verführt haben soll. In dieser Hinsicht kommen folgende Worte Oberons in Betracht:

1) Nach Delius sollen diese beiden Figuren Chaucers Canterbury Tales entlehnt sein. Mag sein; jedenfalls ist aber auch der Euripides, der damals bereits in englischer Uebersetzung vorlag, mit benutzt.

*Didst thou not lead him through the glimmering night
From Perigenia, whom he ravished?
And make him with fair Aegle break his faith,
With Ariadne and Antiopa?*

Nach dem, was ich bereits über das mystische Verhältniss des Oberon zum Theseus und über den Einfluss Titanias auf ihn vorauf geschickt habe, darf ich ohne weiteres die Behauptung aufstellen, dass Theseus die irdische Verkörperung des vernunftgemässen Gebrauches der dichterischen Phantasie, d. h. der Dichterstürm ist. Von vornherein dürfen wir somit annehmen, dass Oberon der Titania schuld giebt, den Theseus zeitweilig von dem vernunftgemässen Gebrauche seiner Phantasie durch ihre blendende Phantastik abgezogen, d. h. ebenfalls zu schwärmerischer Phantastik verleitet zu haben. Das drückt Oberon symbolisch aus, indem er den Theseus durch Titanien zu gleichem Liebesunbestand verführen lässt, wie derjenige der jungen Athener. Indess Oberons Vorwurf hat noch eine concretere Seite; in auffälliger Weise hebt er von allen übrigen betrogenen Geliebten des Theseus die Perigenia hervor. Wer ist diese Perigenia? Plutarch ¹⁾ berichtet in seinem Theseus (cap. VIII) von einer Perigune, der Tochter des Fichtenbeugers Sinis: „Sinis hatte eine sehr schöne Tochter, Namens Perigune. Dieselbe war entflohen, nachdem ihr Vater getödtet war, und Theseus ging nun umher, sie zu suchen. Sie war an einen Ort gekommen, wo viel Gebüsch, sehr viel Binsen und Spargel standen, und in ihrer vollständigen Unschuld betete sie kindlich zu diesen, als ob sie Gefühle hätten, und gelobte ihnen mit Eiden, wenn sie sie retteten und verborgen hielten, so sollten sie niemals beschädigt und verbrannt werden. Als sie aber Theseus zu sich rief und ihr versprach, er wolle gut für sie sorgen und ihr nichts zu Leide thun, kam sie hervor. Nachdem sie dem Theseus beige- wohnt hatte, gebar sie den Melanippus. Später lebte sie mit DeYoneus, dem sie Theseus geschenkt hatte.“

1) Existirte damals bereits in einer englischen Uebersetzung von North.

Diese Perigune ist offenbar Shakespeares Perigenia¹⁾. Sie ist das Bild kindlicher Unschuld, das ein Opfer der Sinnlichkeit wird. Dürfen wir also nicht Oberons Gleichnisrede so verstehen, als ob er die Titania dafür verantwortlich mache, dass der Dichterstürm Theseus die Ideale seiner Jugend, seine kindliche Einfalt, in seinen Dichtungen verleugnet, seine grade Natur in phantastische Schnörkel und Kurven hinein gezwungen habe? Ich glaube bestimmt, dass es im Zusammenhange dieser Allegorie nicht zu weit gegangen ist, eine solche Deutung zu wagen, und in dem Weibe, was dem zeugenden Dichterstürm liebend zur Seite steht, seine Kunststrichtung, d. h. sein Kunstideal verkörpert zu sehen.

Halten wir zunächst per petitionem principii ein Mal an dieser Voraussetzung fest; es wird sich zeigen, dass sie uns vollen und befriedigenden Aufschluss über die maskenhafte Verwendung der Hippolyta und des Theseus giebt.

Was die Hippolyta betrifft, stimmt es nicht vollkommen mit dieser Voraussetzung, dass sie es ist, welche den Theseus bewegt, die Einflüsse des üblen Mondes, mit dem er so schlimme Erfahrungen gemacht, sorglich zu meiden? Wie charakterisirt denn aber Titania in der obigen Stelle die Hippolyta? Sie nennt sie: the bouncing (kühn und tanzend, nicht wie gewöhnlich, und so namentlich auch von Schmidt angenommen wird, prahlerisch) Amazon, Oberons „buskined“ (kothurnte) mistress (Gebietlerin), und seine „warrior love“. Der Ausdruck buskined mistress weist ganz offenbar auf das Drama hin, wie ja auch Drayton an der oben mitgetheilten Stelle von Marlowes „buskined Muse“ spricht. Als die Vertreterin von Theseus Muse wird Hippolyta die tanzende Amazone genannt; der Tanz ist dabei das Sinnbild des Dramas, wie das Amazonenthum das Sinnbild der Gesinnung, welche sie durch ihren Tanz offenbart. Ihr Amazonenthum ist auch der Urquell ihrer Herrschaft über Oberon, sie ist seine „Krieger“ Liebe, durch welche das Feenland für die Menschheit wieder erobert wird. Mit der Bezeichnung „your warrior love“ cor-

1) Das nimmt auch Delius an. Wie Shakespeare zu dem Namen Perigenia gekommen, ist gleichgiltig.

respondirt es auch auf das genaueste, wenn Theseus spä bei Besprechung des Hochzeitsfestprogramms V. 1 von s sagt :

This is an old device, and it was played

When I from Thebes came last a conqueror;

ein Auspruch, dessen Sinn ich weiter unten bei Besprechu dieses Programmes darlegen werde. Derselbe hat die al gorische Bestimmung, den Theseus als Reformator der Büh zu feiern, und schliesst sich deshalb — wie ich bere oben angedeutet habe — auf das engste an den thes schen Heroenmythus an. Bevor uns jedoch Shakespe diese Seite von Theseus enthüllt, hat er noch durch z vorhergehende Stellen, die seine freie Dichtung sind, da gesorgt, dass wir in Theseus den Dichturfürsten überha erkennen. Die erste dieser beiden Stellen schliesst sich d Sinn nach eng an die obige Unterredung Oberons und ' tianias an; die letztere dagegen leitet die Besprechung d Hochzeitsfestprogramms ein und besteht in einer Unter dung zwischen Theseus und Hippolyta über das Wesen d dichterischen Phantasie. Diese letztere Unterredung we ich aus Nützlichkeitsgründen, die dem Leser seiner Z klar werden werden, nicht hier, sondern an späterer Ste besprechen, die andere Unterredung beider, welche sich Oberons und Titantias Gespräch anschliesst, muss hier v verzüglich besprochen werden.

Oberons und Titantias Gespräch bezieht sich auf Verirrungen des jungen Dichters Theseus, Verirrungen, ihren Grund in sinnlicher Ueberreizung einer kräftig Phantasie haben. Dieser, ich möchte sagen, theoretisch Ausführung schliesst sich in dem Spiele der beiden athe schen Liebespaare eine practische Ausführung an. Hel selbst theilt uns, wie ich nachgewiesen habe, mit, dass und Hermia, und folgeweis auch Lysander und Demetr blosse figurierende Liebhabertypen sind; und nachdem di Figuranten ihr müssiges Liebesspiel unter Oberons und l bins Leitung zu Ende gespielt haben, treten am Schlu des IV. Actes Theseus und Hippolyta auf, um jene er schen Schattengestalten aus ihrem Zauberschlafe zu wecken und dann als „Gebesserte“ mit nach Hause zu n men, damit sie — Oberons Anordnung gemäss — zugle

mit Theseus und Hippolyta das Band der Ehe unter einander schliessen. Vor der Erweckung aber halten Theseus und Hippolyta jenes Zwiegespräch, das wir jetzt unserer Betrachtung zu unterwerfen haben.

Theseus will zum Schluss der Sommerfeier seiner Hippolyta einen musikalischen Genuss gewähren, indem er seine Jagdhunde im freien Walde vor ihr bellen lässt. Er sagt:

Go, one of you, find out the forester;
 For now our observation is perform'd
 And *since we have the vaward of the day,*
My love shall hear the music of my hounds. —
 Uncouple in the western ¹⁾ valley: let them go! —
 Dispatch, I say, find out the forester ²⁾. —
 We will, fair queen up to the mountain's top
 And mark *the musical confusion*
Of hounds and echo in conjunction ³⁾.

Haben wir uns bisher schon, namentlich in Folge von Helenas Rede: We, Hermia, like two artificial gods u. s. w. in der Atmosphäre der englischen Bühne gefühlt, so versetzt uns diese Rede des Theseus erst recht in diese Atmosphäre; denn nicht allein, dass Richard Edwards schon lange vor Shakespeares Auftreten, das englische Publikum mit dergleichen unharmonischen Productionen unterhalten hatte,

1) Mit unverkennbarer Absicht sagt Shakespeare „western“ valley. Lasst sie im westlichen Thale los. Die Ausdrucksweise *little western flower; a fair Vestal throned by the West* u. s. w. stimmt hiermit durchaus überein, und macht die Absichtlichkeit des Adjectivs *western* zweifellos. Shakespeare will damit andeuten, dass England die Bühne für des Theseus Jagd ist.

2) Zwei Mal in diesen Paar Versen das „find out the forester“; ein Beweis, dass es dem Dichter wesentlich darauf ankommt; er will die Vorstellung erwecken, als ob Oberon des Theseus Förster wäre.

3) Delius bemerkt hierzu: „Das musikalisch wohl lautende Durcheinander, das aus der Vereinigung des Gebells der Jagdhunde und des Widerhalls davon in den Bergen entsteht.“ Von einem musikalisch wohl lautenden Durcheinander kann füglich nicht die Rede sein; eine musikalische Confusion ist der grade Gegensatz von Musik, und das will Shakespeare in der That sagen; er verspottet die Geschmacklosigkeit und Unsinnigkeit derartiger Productionen.

so hatte Shakespeare selbst auch in seinem Titus Andronicus einen solchen Spass sich erlaubt. Es klingt daher auch gradezu, als ob Theseus an diese Kunstleistungen, insbesondere an die Kunstleistung in Titus Andronicus erinnern wollte, und zwar um so mehr, da unsere an Liebe im Müsiggang krankenden Liebhaber recht lebhaft an die beiden wollüstigen Buben der Tamora erinnern, und auch die Situation etwas ähnliches hat. Dieser Eindruck wird aber sehr erheblich durch die Erwiderung der Hippolyta gesteigert. Dieselbe erzählt nämlich in greifbar allegorischer Rede dem Theseus Folgendes:

I was with Hercules and Cadmus once,
 When in *a wood of Crete* they bay'd the bear ¹⁾
 With hounds of Sparta ²⁾: never did I hear
 Such gallant chiding ³⁾; for, besides the groves,
 The skies, the fountains, every region near
 Seem'd all one mutual cry ⁴⁾. I never heard
 So musical a discord, such sweet thunder ⁵⁾.

Shakespeare verlegt diese Scene in ein kretensisches Gehölz. Es lässt sich keinen Augenblick daran zweifeln, dass er die Bedeutung des Namens Kreta = Candia sehr wohl kannte, und Kreta hier für das so häufig von ihm gebrauchte Albion gesetzt hat. Das „Gehölz“ (wood) stellt in seiner Allegorie die Bühne dar; deshalb geht in dem athenischen Gehölz das Spiel der Liebe im Müsiggang

1) Bärenhetzen waren damals noch an der Tagesordnung. Macbeth sagt V. 7:

They have tied me to a stake: I cannot fly,
 But bear-like I must fight the course.

Der Spott des Dichters liegt darin, dass er aus diesem Hundeconcert eine Bärenhetze macht, ein Vergnügen, das der Mob sich nicht selten auf dem Bankside nach Schluss des Theaters bereitete.

2) spartan = Schweisshund.

3) to chide steht hier in der Bedeutung von toben. Gallant chiding = höfliches Keifen ist ein ebenso unverträglicher Widerspruch in sich selbst, wie civil sea, musical confusion, tragical mirth.

4) Alles ein wüster Lärm.

5) Die Ironie dieses Wortes ist unverkennbar.

vor sich, finden darin die Proben der Handwerker statt, und treffen in ihm Bottom und Titania zusammen. Die Ortsbestimmung: in a wood of Crete besagt also einfach auf einem englischen Theater. Dass Shakespeare bei jenem Schauspiel und Concert die Hippolyta von Hercules und Cadmus begleitet sein, ja sogar jene beiden als die eigentlichen Veranstalter der Bärenhetze bezeichnen lässt, obwohl in der antiken Mythologie nur Hercules ¹⁾, nicht aber Cadmus mit der Hippolyta in Berührung kommt, hat wohl seinen Grund lediglich darin, dass Hercules eine berühmte Kraftrolle auf der englischen Bühne zur Zeit von Shakespeares Auftreten war, wie ich weiter unten nachweisen werde, und dass Cadmus der mythische Gründer von Theben ist. Theben selbst scheint Shakespeare in unserer Maske im Anschluss an ältere poetische Traditionen (wie z. B. diejenigen Dantes) als die Stätte der Zügellosigkeit und Disharmonie zu betrachten.

Der Dichter verlegt dadurch jene Jägerbelustigung des Hercules und Cadmus in die Zeit der englischen Bühne, wo Hercules auf derselben noch eine hervorragende Rolle spielte, und die zugleich mit Shakespeares eigener ersten Dichterperiode zusammenfällt. Hippolytas Schilderung lässt aber nicht den geringsten Zweifel darüber, dass das Jägervergnügen, welches ihr Hercules und Cadmus bereitet haben, ein wirres Durcheinander, a *musical confusion* of hounds and echo in conjunction, wie Theseus sagt, mit einem Worte eine echte Phantasterei im strengsten Sinne gewesen ist; denn sie nennt es selbst a *gallant chiding*, und a *musical discord*, Ausdrücke, welche ohne Commentar sprechen.

Dies vorausgeschickt, so werden wir nun auch den symbolischen Sinn der folgenden Handlung und der Worte verstehen, mit denen Theseus die Erzählung der Hippolyta erwidert. Von hervorragender Wichtigkeit und scharf mit der Erzählung Hippolytas contrastirend ist schon, dass Theseus der Hippolyta eine ähnliche Belustigung, wie ihr

1) Eine von den 12 Arbeiten des Hercules war die Eroberung des Wehrgehänges der Amazonenkönigin Hippolyte, der antiken Brunhild.

Hercules und Cadmus wirklich bereitet haben, nur verspricht; anstatt der Ausführung aber lediglich folgende Beschreibung seiner Hunde und ihrer musikalischen Fähigkeiten gibt, die nicht auf ein musical discord, sondern grade im Gegentheil auf die vollste Harmonie hinweist.

My hounds are bred out of the spartan kind¹⁾.
 So flew, so sanded²⁾; and their heads are hung
 With ears that sweep away the morning dew;
 Crook-kneed, and dew-lapped like Thessalian bulls³⁾;
 Slow in pursuit, but *matched in mouth like bells,*
*Each under each*⁴⁾. A cry more tuneable
 Was never halloosed to, nor cheered with horn,
 In Crete, in Sparta, nor in Thessaly:
 Judge, when you hear. — But, soft! what nymphs are
 these?

Gehen wir, wie wir zweifellos müssen, bei dem Verständniss dieser Gleichnissrede von dem Vergleiche aus, dass Oberon des Theseus Förster ist; so gewinnen wir von selbst die Vorstellung, dass unter Theseus Hunden dessen Gedanken und Vorstellungen zu verstehen sind, mit denen er im Wildparke der Dichtkunst jagt. Was aber sagt Theseus von diesen jagenden Gedanken? Nur einige Punkte seien hervorgehoben; er rühmt von ihnen:

their heads are hung

With ears that sweep away the morning-dew.

Wie Oberon sich an der fröhlichen Morgensonne erfreut, so rühmt der Dichterst Theseus von sich, dass seine Gedanken vom frischen Morgenthau gestärkt und gelobt werden; dass sie an der Brust der morgenfrischen Natur ihre Schönheit einsaugen und durch den Einklang der Natur selbst einklingend gestimmt werden. Den diametra-

1) d. h. sind echte Spürhunde.

2) Dient nur dazu, die Echtheit der Race genau zu constatiren. Zuverlässig wird Shakespeare dabei das Aeußere der echten englischen Spürhunde zum Muster genommen haben.

3) d. h. es sind starke, ausdauernde Hunde.

4) Ein bestimmterer Gegensatz gegen das musical discord Hippolytas ist unmöglich; Absichtlichkeit dabei zu leugnen, dünkt mich aber eben solche Unmöglichkeit.

len Gegensatz bilden die Vorstellungen lasterhafter Sinnlichkeit, welche in dem geräuschvollen Nachtleben der grossen Städte aufgesogen werden. Theseus rühmt aber ferner von seinen spürenden Gedanken, sie seien:

Slow in pursuit,
vorsichtig und bedächtig auf ihrer Suche, um nicht von der rechten Fährte, vom rechten Ziele abzukommen, sondern mit den zugleich zweckmässigsten und schönsten Mitteln das wahrhaft Dichterische zu schaffen; und dass sie dies wirklich können, dazu befähigt sie ihre harmonische Stimmung; denn sie sind auch:

matched in mouth *like bells,*

Each under each.

Eine solche Geistesstimmung, so sichere Herrschaft über die einzelnen Seelenkräfte, ein so frisches, geordnetes Denken ist in der That dazu geeignet, den Schatz der Dichtkunst zu heben, und an das Ziel der unschuldigen, herzlichen Freude der Dichtkunst zu führen; und so brauchen wir denn den Theseus für keinen Aufschneider zu halten, wenn er seiner Hippolyta endlich noch versichert:

A cry more tuneable¹⁾

Was never halloed to, nor cheered with horn,

In Crete, in Sparta, nor in Thessaly.

Lernen wir nun Theseus den Eroberer kennen. Er be-

1) Harmonisch. Shakespeare spricht also hier von dem Gesetze der Harmonie, wie Göthe an der bekannten Stelle des Faust. Am Anfange des folgenden Actes spricht er von dem Gesetze der imaginativen, meinethalben auch intuitiven Gestaltung durch die Phantasie, wie Göthe an der berühmten Stelle des Tasso, welche ich dazu allegirt habe. Beide Dichter also sprechen über ein und denselben Gegenstand; und doch so verschieden! Das erklärt sich nur zum Theil aus der Verschiedenheit ihrer Diction überhaupt, vornehmlich daraus, dass Shakespeares Bemerkungen eine ganz andere Richtung haben, wie diejenigen Göthes. Göthe proclamirt am Anfange seines Menschheitsdramas das poetische Gesetz der Harmonie, weil die Poesie es ist, welche ihn von dem pessimistischen Bewusstsein unsrer natürlichen Beschränktheit erlöst: Shakespeare dagegen setzt das Gesetz der Harmonie gewissen poetisch begabten, aber ethisch zerfahrenen Naturen gegenüber durch deren Schuld das englische Drama und der englische Nationalgeist auf Abwege zu gerathen droht.

zeugt, wie gesagt, diesen seinen Beruf bei Besprechung seines Hochzeitsfestprogramms am Anfange des letzten Akts. Nachdem ihm Philostrates dasselbe überreicht, liest es Theseus ab, und schaltet dabei gewisse kurze Glossen ein. Die Stelle lautet:

„*The battle with the Centaurs, to be sung
By an Athenian eunuch to the harp.*“

We 'll none of that; that have I told my love,
In glory of my kinsman Hercules.

„*The riot of the tipsy Bacchanals,
Tearing the Thracian singer in their rage.*“

That is an old device; and it was play'd
When I from Thebes came last a conqueror.

*The thrice three Muses mourning for the death
Of learning, late deceas'd in beggary.*“

That is some satire keen and critical,
Not sorting with a nuptial ceremony.

„*A tedious brief scene of young Pyramus
And his love Thisbe, very tragical mirth.*“

Merry and tragical! Tedious and brief!

That is hot ice, and wonderous strange snow.

Man hat gemeint, es handle sich hier um Anspielungen an bestimmte Dichtungen der damaligen Zeit; bei der dritten Nummer trifft diese Ansicht vielleicht zu, jedoch nehme ich es auch hier nicht an; bei den beiden ersten dagegen nehme ich mit aller Bestimmtheit an, dass es nicht der Fall ist.

Die erste Nummer lautet also:

The battle with the Centaurs, to be sung

By an Athenian eunuch to te harp.

Die Worte „to be sung by an Athenian eunuch to the harp“ sind zweifellos satirisch. Was bedeutet zunächst das battle with the Centaurs? und weshalb sagt Theseus, er habe von diesem Kampfe der Hippolyta zu Ehren des Vetter Hercules erzählt? Bekannt ist allerdings, dass nach der antiken Mythologie Hercules einen Kampf mit den Centauren zu bestehen hatte; von diesem Kampfe aber erzählt Ovid, der auch hier Shakespeares Quelle sein dürfte, nur wenig, und das Wenige nur nebenher; dagegen erzählt er (Metam. XII, 211—535) höchst ausführlich den nicht weniger berühmten

Kampf der Lapithen und Centauren, bei welchem Theseus selbst, grade nach Ovids Darstellung, eine hervorragende Rolle spielt. Die Veranlassung dieses Kampfes ist, dass die Centauren bei des Pirithous Hochzeitsmahl sich berauschen und dann über des Pirithous Gemahlin Hippodame (oder Hippodamia) in wüster Liebesbrunst herfallen. Grade bei diesem Kampfe werden sie vollständig vernichtet, während sie Hercules einfach besiegte. Es kann somit, meiner Ueberzeugung nach, nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass die Anspielung „the battle with the Centaurs“ nicht auf den Kampf mit dem Hercules, sondern auf den mit dem Theseus geht. Warum aber lässt Shakespeare den Theseus sagen:

We'll none of that; that have I told my love,
In glory of my kinsman Hercules?

Die volle Antwort auf diese letztere Frage kann ich hier noch nicht geben; sie hängt zu genau zusammen mit der Feststellung, dass unsere Maske dasjenige Stück ist, mit dem das Globetheater eröffnet wurde. Hier sei nur so viel bemerkt, dass wir es hier mit einem praktischen Beispiele jener saucy and audacious eloquence zu thun haben, welche Theseus bald darauf scharf brandmarkt. Die zudringliche Lobhudelei, welche ihm gegenüber in der Besingung jenes Kampfes liegt, weist Theseus hier — ein nachahmenswerthes Muster — mit beschämender aristokratischer Feinheit zurück, indem er sich so stellt, als könne nur von den Thaten seines bluts- und geistesverwandten Veters (kinsman) Hercules die Rede sein. Welche Ironie aber, dass ein Kastrat diese That feiern will! Sollte hier nicht auf eine prüde Richtung der damaligen poetischen Literatur Englands angespielt sein, die sich in Opposition zu der Rohheit der Volksbühne setzte, in ihrer Zeugungsunfähigkeit aber ebenso wenig im Stande war, die Bühne zu erlösen, wie das Centaurenthum der Volksbühne, sie mit wirklich guter poetischer Nahrung zu versehen? Und deutet nicht des Theseus ablehnende Haltung genügend an, dass er der Heros in dem Kampfe mit jenen Centauren ist?

Den schroffsten Gegensatz zu den ruhmvollen Kämpfen des Hercules und Theseus bildet

The riot of the tipsy Bacchanals

Tearing the Thracian singer in their rage,
das Toben der betrunkenen Weiber, welche die Bacchanalien feiern und den thracischen Sänger Orpheus in ihrer Wuth zerreißen.

Die Absichtlichkeit in der unmittelbaren Zusammenstellung dieser beiden Nummern lässt sich nicht einen Augenblick verkennen.

Auch dieser Stoff ist Ovid Metam. XI. 1—661 entlehnt; seine Darstellung gibt erst den vollen Aufschluss über Shakespeares Meinung.

Nur die ersten 14 Verse davon will ich hier mittheilen, sie lauten:

Carmines dum tali silvas animosque ferarum
Threycius vates et saxa sequentia ducit,
Ecce nurus Ciconum, tectae lymphata ferinis
Pectora velleribus, tumuli de vertice cernunt
Orpheus percussis sociantem carmina nervis.
E quibus una, levem jactato crine per auram,
„En,“ ait, „en hic est nostri contemptor!“ et hastam
Vatis Appollinei vocalia misit in ora:
Quae foliis praesuta notam sine vulnere fecit.
Alterius telum lapis est, qui missus, in ipso
Aere contactu victus vocisque lyraeque est,
Ac veluti supplex pro tam furialibus auris,
Ante pedes jacuit. Sed enim temeraria crescunt
Bella, modusque abiit, *insanaque regnat Erinnyis.*

Unter seinen tipsy bacchanals versteht Shakespeare seine kunstliebenden Handwerker, welche den Ovid in ihrer Tragicomödie so maltraitiren, während die beiden athenischen Liebespaare unter der Hieroglyphe der Centauren dargestellt sind, wie ich am Schlusse dieser Studie nachweisen werde. Den tollen Wirrwar im Walde nennt Shakespeare Theben, und im Hinblick auf die bevorstehende Auf- führung der Handwerker Tragicomödie, legt er dem Theseus die Worte in den Mund:

That is an old device; and it was play'd
When I from Thebes came last a conqueror.

Der Dichter schliesst sich hier an die Schutzflehenden des Euripides an. Die Schutzflehenden sind die Mütter der

sieben vor Theben gefallenen Helden. Dieselben begaben sich mit Adrast, dem Könige von Argos, nach Athen, um Theseus, welcher damals König in Athen war, zu bitten, er möge durch Waffengewalt die den Schutzfliehenden von Theben verweigerte Bestattung der Todten erzwingen. Theseus ging hierauf ein und setzte die Bestattung der Todten durch, wodurch er die Argiver zur ewigen Dankbarkeit und Freundschaft mit dem athenischen Staate verpflichtete. In ähnlicher Weise hat in der ersten Scene unserer Maske Aegeus bei dem Theseus seine widerspenstige Tochter Hermia verklagt, und Theseus auf Tod oder Nonnenthum gegen dieselbe erkannt, falls sie sich nicht dem gerechten Verlangen ihres Vaters füge. Nichts desto weniger beharrt jedoch Hermia in ihrem Widerspruche, endlich aber, nachdem sie auf Oberons Befehl durch Titania mit besseren Träumen begabt ist, erhält sie die Einwilligung ihres Vaters zu ihrer Vermählung mit Lysander. Dann begraben die beiden Liebhaber und Liebhaberinnen ihren alten sinnlichen Adam wie einen wesenlosen Schatten und kehren als neue Menschen mit Theseus heim. Theseus also erobert sie (durch seinen freundlichen Hausgeist Oberon) der Sittlichkeit wieder. Diese Eroberung ist aber ein Sieg (conquestion) über die damalige englische dramatische Poesie überhaupt, wie ich im folgenden Abschnitte nachweisen werde. Es spricht sich darin, und in der Gegenüberstellung der Centauren und Bacchantinen der Gedanke aus, dass nicht entmannte Prüderie, sondern lediglich mannhafte Beherrschung und Zügelung der Sinnlichkeit das alte Uebel (old device) wollüstiger und pöbelhafter Phantasterei bannen kann. Dabei ist zu bemerken, dass die Engländer mimische Darstellungen mit didaktischer oder informatorischer Tendenz devices zu nennen pflegten ¹⁾.

Die dritte Nummer des Festprogramms endlich lautet:
 The thrice three Muses mourning for the death
 Of learning, late deceased in beggary ²⁾.

1) Derartige Aufführungen hat z. B. Essex mehrfach vor der Elisabeth veranstaltet. Ranke, Engl. Gesch. 2. Aufl. I. pag. 457, 458.

2) Diese Nummer wird von einigen Shakespearforschern auf Spensers Hungertod (1596 oder 1598) bezogen. Meiner Auf-

Die dreimal drei Musen also klagen um den Tod der Gelehrsamkeit; und noch dazu haben sie den Kummer, dass die Gelehrsamkeit in Bettelarmuth (vielleicht wohl sogar wegen ihrer Bettelarmuth) verstorben ist. Der satirische Ton dieser Anzeige springt in die Augen; die „thrice three“ sind sprechend.

Man hat diese Satire auf ein Gedicht Spensers: *The Tears of the Muses* beziehen wollen. Delius bemerkt darüber:

„Wharton hält es für möglich, dass Sh. hier auf ein Gedicht Spensers: *The Tears of the Muses* (zuerst gedruckt 1591, aber wahrscheinlich viel früher verfasst), anspielt. In diesem Gedichte werden die neun Musen nach einander redend eingeführt, wie sie den Verfall der Kunst und Wissenschaft und die Missachtung derselben zu jener Zeit bitter beklagen. Das Gedicht in seiner ganz elegischen Haltung entspricht jedoch durchaus nicht der Charakteristik, welche Theseus nächsten Worte geben ¹⁾.“

Spensers Gedicht ist mir allerdings nicht bekannt; a priori indess möchte ich annehmen, dass Shakespeares Satire sich nicht speciell gegen Spenser, sondern im Allgemeinen gegen die in seinem Gedichte, und auch sonst in der damaligen englischen Kritik vertretene Ansicht richte, als verlangten die Schäden des Dramas und der Bühne ihre Heilung von der Gelehrsamkeit. Shakespeare wirft diese Ansicht als pedantischen Irrthum zurück, indem er dem Theseus die Worte in den Mund legt:

That is some satire keen, and critical,
Not sorting with a nuptial ceremony.

fassung nach würde sich Shakespeare dann einer gemeinen Unwürdigkeit gegen einen Todten schuldig gemacht haben, der ihn sicherlich in keiner Weise beleidigt hatte. Vgl. Klein II. 823, 824. Elze pag. 160 hält die Beziehung der Nummer auf Spenser auch für wahrscheinlich, legt ihr aber natürlich einen andern Sinn unter, als ich. Seine Ansicht setzt indess voraus, dass die Nummer spätere Interpolation ist; und das streitet gegen die ganze Konstruktion des Hochzeitsprogramms.

1) In früherer Zeit (Die Tieksche Shakespeares-Kritik, pag. 34, 35) hat Delius sich im entgegengesetzten Sinn ausgesprochen. Die Deutung aber, welche er dort der Anspielung giebt, scheint mir unmöglich.

Die Kritiker (criticals), welche von dem Drama verlangten, dass es sich mit den Ansprüchen der Gelehrsamkeit in Einklang setze, namentlich auf die aristotelischen Grundsätze über das antike Drama zurückgehe, verkannten offenbar die nationale Entstehung und den nationalen Charakter des englischen Dramas und der englischen Bühne; sie wollten das Naturwüchsige wegen einiger Auswüchse einfach beseitigen und an seine Stelle eine Treibhauspflanze, ein Product des kalten Verstandes setzen. Das wehrt Shakespeare eben so ab, wie die puritanische Prüderie. Er will nur die Auswüchse beseitigen, indem er zu gesunden ethischen Grundsätzen zurückkehrt, und also eine moralische Reinigung des englischen Dramas vornimmt. Wie aber der Dichter seinem Eunuchen die trunkenen Bachantinnen, so setzt er dem klassischen Gelehrten-Drama das rohe Volksdrama gegenüber, indem er sein Festprogramm mit der Nummer schliesst:

A tedious brief scene of young Pyramus
And his love Thisbe; very tragical mirth.

Theseus bemerkt dazu einfach:

Merry and tragical! Tedious and brief!
That is hot ice, and wonderous strange snow.

Bevor ich zur Besprechung der Composition des ganzen Stückes übergehe, nur noch zwei Worte über die Bedeutung des Mondes in unserem Stücke und über die Maifeier.

Der Mond spielt in unserem Stücke wirklich seine stumme, magische Rolle mit. Aeusserlich hat der Dichter hiebei angeknüpft an den germanischen Aberglauben¹⁾; innerlich aber hat er sich vollkommen von demselben getrennt und seinem Monde wesentlich die antike Bedeutung der Diana (virgo Titania) d. h. der Göttin der Keuschheit

1) Jac. Grimm a. a. O. I. pag. 676: „So viel ich aus den späteren Ueberresten des Aberglaubens schliesse, ist der Neumond, der auch vorzugsweise „holder Herr“ genannt wurde, . . für eigentliche Beginne eine heilbringende Zeit. Ehen sollen in ihm geschlossen, Häuser in ihm aufgebaut werden“. Vgl. indess auch Klein a. a. O. 497 ff., bes. 484 Note * (die dort mitgetheilte Stelle als Lily's Woman in the Moon erinnert an Robins Epilog) und pag. 538 ff.

untergeschoben. Beide Vorstellungsweisen aber sind so meisterhaft mit einander verbunden, dass sie sich gar nicht gesondert betrachten lassen.

Zu Anfang des Stückes tritt die germanische Auffassung scheinbar ganz rein hervor; Theseus verschiebt seine Hochzeit bis zum nächsten Neumonde; sobald aber Oberon und Titania auftreten, verfahren wir den eigentlichen Grund der unheilwirkenden Kraft des alten Mondes. Titanias Abfall von Oberon hat den Mond betrübt, so dass er bittere und reichliche Thränen weint.

Therefore, sagt Titania, the moon, the governess of floods,
Pale in her anger, washes all the air,
That rheumatic diseases do abound.

So lange dieser Kummer des Mondes dauert, kann Theseus sich nicht vermählen. Der Neumond hat also im allegorischen Sinne hier nicht die streng astronomische Bedeutung, sondern er bedeutet Rückkehr der Phantasie zu den Grundsätzen der Vernunft, und damit zur Keuschheit, d. h. zur Sittlichkeit. Und nun lese man die beiden Reden des Theseus und der Titania zu Anfang unseres Stückes.

Now, fair Hippolyta, sagt Theseus, our nuptial hour
Draws on apace; four happy days bring in
Another moon; but, o methinks, how slow
This old moon wanes! she lingers my desires,
Like to a step-dame, or a dowager
Long withering out a young man's revenue¹⁾.

Der Dichter sieht, dass die Zeit erfüllt ist; er ist so weit gereift, dass er sich Manns genug fühlt, die Keusch-

1) Die vier Tage harmoniren nicht mit der sonstigen Zeitrechnung in unserem Stücke. Die beiden Liebespaare bringen nur 2 Nächte in dem Gehölze zu, und am Morgen nach der 2. begehrt Theseus bereits mit Hippolyta seine Sommerfeier. Dies ist also der 3. Tag nach der 1. Scene und zugleich der Hochzeitstag. Bewiese nicht Hippolytas Erwiderung die Richtigkeit der Lesart four unwidersprechlich, so würde ich zu vermuthen wagen, dass anstatt dessen die Partikel for stehen müsste. Wahrscheinlich hat man zu rechnen: 1. Tag die 1. Scene; 2. Tag, der Tag im Gehölze; 3. Tag, das Sommerfest und der Polterabend, an welchem der 4. Tag anbricht. Nach Anbruch dieses Tages findet der Elfensgen und die Besteigung des Brautbettes statt.

heit d. h. den vernünftigen Gebrauch der Phantasie, so wie überhaupt die sittlichen Grundlagen der Bühnenkunst, wieder zu Ehren zu bringen; aber so merklich auch seine Geduld auf die Neige geht, ein letzter entscheidender Schlag muss noch gegen die Nachtgeister geführt werden, und er führt ihn durch unsere Maske. Wie zutreffend und plastisch ist aber das Bild, das er gebraucht, um seine Ungeduld auszudrücken. Jene Plagegeister erscheinen ihm wie eine verwitwete Stiefmutter, welche mit zäher Gesundheit ihr Leibgedinge verzehrt, das aus seinem, des jungen kräftigen Mannes Vermögen fliesst!

Hippolyta entgegnet beschwichtigend:

Four days will quickly steep themselves in nights;
 Four nights will quickly dream away the time;
 And then the moon, like to a silver bow
 New-bent in heaven, shall behold the night
 Of our solemnities.

Die letzten Worte sind zu übersetzen: „und dann wird der Mond gleich einem silbernen Bogen, welcher am Himmel neu gespannt ist, die Nacht von unseren Festlichkeiten beschauen.“ Das Bild ist hergenommen von der Sichel des Neumondes, welche der Dichter sich als ein gespanntes Geschoss vorstellt, und zwar als den Bogen der Diana. Er lässt also schon hier jene antike Vorstellung durchschimmern, und legt bezeichnend sie der Hippolyta in den Mund. Unter diesem Himmelszeichen wollen Theseus und Hippolyta ihre Ehe schliessen; ich denke, das bedarf keiner Erklärung weiter, und weise nur noch auf die Worte der Hippolyta hin, welche sie bei Gelegenheit der Aufführung des Handwerkerstücks (V. 1) spricht: „I am aweary of this moon: 'would, it would change!“

Aeusserlich gemischt erscheint die germanische und antike Vorstellung nochmals in der Erzählung der Titania von den üblen Wirkungen ihres Streites mit Oberon; ja hier laufen scheinbar sogar modern-physikalische Anschauungen über die Einwirkung des Mondes auf die Gewässer der Erde ¹⁾ mit unter. Bei genauer Betrachtung aber fin-

1) Die ganz constante Bezeichnung des Mondes als „watery star“ bei Shakespeare lässt auch erkennen, dass Shakespeare

den wir auch hier die rein antike Vorstellung von der keuschen Luna wieder. Wie nämlich der neu gespannte Silberbogen des Mondes das mit Theseus Gleichnisse von der Jagd aufs engste zusammenhängende Symbol der naiv keuschen Kunstbestrebungen ist, so ist umgekehrt der weinende, wässerige Mond Symbol der himmlischen Betrübniss über unnatürliche und daher auch unkeusche Bestrebungen des Menschengeschlechts, vor allem über naturwidrig unkeusche Strebungen der menschlichen Kunst, deren ganzer Zweck ja nur die harmonische Abrundung und Beseelung der Natur ist. An drei Stellen tritt diese Symbolik recht klar und bestimmt hervor: 1) Die Hauptstelle: Titanias Schilderung von den Wirkungen, welche die irdischen Ueberschwemmungen auf den Mond haben; 2) die Erzählung Oberons von dem Verlöschen von Cupidos Pfeil in Dianas Thränen; und endlich 3) noch ein sehr bemerkenswerther Ausspruch der Titania, in welchem ausdrücklich gesagt wird, dass der Mond die Unkeuschheit beweine. Dieser Ausspruch ist eine von jenen naiven Selbstkritiken, welche der Dichter seinen Personen so vielfältig in den Mund gelegt hat. Nachdem nämlich Titania (III. 1) zum ersten Male sich ihrem Liebeswahnsinn zu dem bildungsunfähigen, ungeschlachten Bottom überlassen hat, befiehlt sie ihren Feen und Elfen, demselben aufzuwarten und ihn in ihr Gemach zu führen:

Come, wait upon him: lead him to my bower¹⁾:
The moon, methinks, looks with a watery eye;
And when she weeps, weeps every little flower,
Lamenting some enforced chastity.

Der Dichter hat sich an allen drei Stellen so lebhaft in das Bild der Luna hineingedacht, dass er den Mond gradezu personificirt, während er ihn doch in der späteren Stelle, wo Hippolyta ihren Ueberdruss an dem Monde der Handwerker ausdrückt, als Sache behandelt.

In der vorstehend unter 1 bezeichneten Stelle geht der Dichter so weit, den Mond nicht bloss weinen zu lassen,

wirklich an die Herrschaft des Mondes über die irdischen Gewässer und Regenwolken geglaubt haben muss.

1) Hier Schlafgemach.

Hermann, Sommernachtstraum. 2. Auf.

sondern seine keuschen Strahlen werden überdies noch durch die irdischen Nebel und Dünste, welche die Regenwinde von dem Meere auf das Land geworfen haben, von der Erde abgehalten. Diese Vorstellung, welche der Betrachtung der wirklichen Natur entlehnt ist, giebt in der Allegorie einen vortrefflichen Sinn; es wird dadurch angedeutet, dass durch die Einflüsse der Phantastik der Geist der natürlichen Einfachheit und Sittlichkeit von Englands Boden fern gehalten wird.

Es sind noch mehrere Stellen, wo der Mond erwähnt wird, doch bedarf es deren Besprechung nicht mehr; gehen wir daher über zum Maifest.

Dass Shakespeare den Gedanken, in seine Maske ein Maifest zu verweben, aus Dunbar geschöpft hat, habe ich bereits gezeigt ¹⁾. Die volkstümliche Bedeutung dieses Festes ist die Feier des Sieges des Sommers über den Winter ²⁾ und diese Bedeutung bildet die Grundlage für Shakespeares — nicht aber für Dunbars — allegorische Benutzung. Er gedenkt dieses Festes zwei Mal, das erste Mal nur gelegentlich, aber sicherlich durchaus absichtsvoll, indem er (I. 1) dem Lysander die Worte in den Mund legt:

And in the wood, a league without the town,
 (Where I did meet thee once with Helena
 To do observance to a morn of May),
 There will I stay for thee.

Hier liegt ein greifbarer Einfluss von Dunbar vor; denn in seinem Gedichte erscheint die Maifeier als Fest der aufquellenden und überströmenden Sinnlichkeit.

Die zweite Stelle ist viel bedeutungsvoller; Theseus ruft dort (IV. 2) seinen Dienern die Worte zu:

Go, one of you, find out the forester;
 For now *our observation is performed.*

Zu diesen Worten macht Delius die Bemerkung: „Ob-

1) Elze meint, das Maifest sei dadurch in das Stück gekommen, weil die Hochzeit des Grafen Essex im Mai gefeiert sei. Die Beziehungen des Sommernachtstraums zu Dunbars Golden Targe sind auch Elzen bisher entgangen; abgesehen davon aber ist seine Ansicht auch deshalb unhaltbar, weil der Sommernachtstraum nicht zu Essex Hochzeit gedichtet ist, wie ich später nachweisen werde.

2) Jac. Grimm, Mythologie 3. Ausg. II. 722.

ervation ist die dem Mai dargebrachte Huldigung, schon vorher als observance bezeichnet. Vgl. Act. I. Sc. I.“ Die Worterklärung allein betrachtet, so ist das richtig; indess dürfte es doch nicht zufällig sein, dass in der obigen Stelle der Mai ausdrücklich erwähnt ist, während hier nur allgemein von einer observation die Rede ist. Theseus und Hippolyta begehnen nicht eine Maifeier im strengsten Sinne des Wortes, sondern eine Sommerfeier; Shakespeare lässt indess diese Sommerfeier in den Formen des Maifestes begehnen, weil später die Elfen auf Theseus Hochzeit den Midsummer-Ewe nach alter Volkssitte feiern. Wie mehrfach hervorgehoben, ist es bedentsam, dass dieser doppelten Sommerfeier die Flucht der Nacht mit ihren bösen Geistern vorausgeht. Beide fliehen nicht bloss jetzt, sondern für die ganze Zeit des Waltens dieses Dichterherzogs; denn sie fliehen erschreckt durch die edlen Thaten seines guten Hausgeistes Oberon.

Ich gehe jetzt über zur Besprechung der Composition des Ganzen; und zwar zunächst auf das Liebesverhältniss zwischen Bottom und Titania.

Der Contrast, welchen dieses Liebesverhältniss zu dem edlen, reinen Verhältnisse zwischen Theseus und Hippolyta bildet, muss als der ideelle und ideale Schwerpunkt des ganzen Gedichtes bezeichnet werden, wie denn überhaupt Theseus nicht bloss zu den erotischen Figuren unserer Maske einen Contrast bildet, sondern vor allen Dingen gegen diesen unsinnigen (mad) Bottom, der die Naturwidrigkeit so weit treibt, seiner vulgären Natur zum Trotz den Dichter und Mimen spielen zu wollen, obwohl jeder echte Dichter ihn nur verachten, ihm den Rücken wenden kann, wie Orpheus den trunkenen Bacchantinnen (Ovid, Metam. XI. 7, oben pag. 107). Doch keine weitere Vorrede; gehen wir ungesäumt auf die Sache selbst ein.

Nachdem Titania durch Oberon, und Bottom durch Robin bezaubert sind, bringt beide der neckische Zufall zusammen; Titania nämlich liegt noch im Schlaf und Bottom

kommt und weckt sie durch seinen ebenso tiefsinnigen, wie melodischen Gesang. Sofort streckt ihm Titania sehnsüchtig die Hände entgegen mit den Worten:

I pray thee, gentle mortal, sing again;
 Mine ear is much enamour'd of thy note;
 So is mine eye enthralled to thy shape;
 And thy fair virtue's force, perforce, doth move me
 On the first view, to say, to sweer, I love thee.

Die Situation ist sprechend. Kurz zuvor, in der letzten Scene des II. Aktes, hat sich Titania niedergelegt, um zu schlummern und zu träumen; ihre kleinen Feen und Elfen haben sie mit einem Liedchen in den Schlaf gewiegt, in welchem die Nachtigall gebeten wird, Titanias Träume mit ihrem Sange zu begleiten, und dagegen alles niedere Gewürm und Ungeziefer aus der Nähe Titanias verbannt wird. Die Elfchen singen:

You spotted snakes, with double tongue,
 Thorny hedge-hogs ¹⁾, be not seen;
 Newts, and blind-worms ²⁾ do not wrong;
 Come not near our fairy queen.

Philomel with melody
 Sing in our ³⁾ sweet lullaby;
 Lulla, lulla, lullaby; lulla, lulla, lullaby.
 Never harm,
 Nor spell ⁴⁾; nor charm,
 Come our lovely lady nigh;
 So, good night, with lullaby.

1) Stachelige Igel.

2) Newt ist die kleine Eidechse; blind-worm die Blindschleiche.

3) Dies, nicht das your der folio ist die richtige Lesart; your passt schon nicht zu dem Singular Philomel. Die Elfen bitten die Nachtigal, zu (in = into) dem elfischen lullaby zu singen, damit sich Titanias Träume als echte Feenträume gestalten.

4) Spell und charm sind Synonyma; beide bedeuten Zauber. Hier ist wiederum das Gesetz der Tautologie angewandt. Vrgl. S. 80 Not. 2.

Wearing spiders, come not here;
 Hence, you long - legg'd spinners, hence:
 Beetles ¹⁾ black, approach not near;
 Worm, nor snail ²⁾, do no offence
 Philomel with melody u. s. w.

Bei dem dermaligen Zustande Titantias, und besonders nachdem Oberon mit dem Zaubersafte der Liebe im Müßiggang ihren Blick vergiftet hat, erweist sich indess dies Gebet der Elfen als machtlos; Bottom tritt auf und erweckt sie mit folgendem rohen Gesange:

The ousel-cock so black of hue,
 With orange-tawny bill,
 The throstle with his note so true,
 The wren with little quill,
 The finch, the sparrow and the lark;
 The plain-song cuckoo gray
 Whose note full many a man doth mark,
 And dares not answer nay ³⁾.

Bottom beendet sein Lied, welches mit plebejischer Gemeinheit auf die Wollust in der unverschämtesten Gestalt anspielt, nicht ein Mal; kaum aber hat er das ornithologische Symbol des Ehebruchs, den Kuckuk genannt, so fährt auch schon Titania aus ihren Träumen auf, ver-

1) Schwarze Käfer. Welche Species Käfer Shakespeare meint, scheint nicht fest zu stehen; er hat überhaupt wohl keine besondere Species im Sinn.

2) Made und Schnecke.

3) Der Gedanke, dessen Deutung in der ersten Auflage dieser Studie viel zu sehr auf Schrauben gestellt ist, scheint mir einfach: alle diese kleinern Vögelchen fröhnen ungestört durch Scham und Sitte der Liebe, und besonders der Kuckuk, der seine Eier sogar in fremde Nester legt, und dessen *notae macula* (note) vollauf genug Männer brandmarkt (doth mark), ohne dass sie auf seinen Schimpf mit „nein“ zu antworten wagen. Der Kuckuk ist Shakespears der Esel unter den Vögeln. Daher auch ausdrücklich seine graue Farbe hervorgehoben und ihm das epitheton ornans „plain-song“ beigelegt, d. h. ihm vorgeworfen wird, dass sein Gesang die platte (plain) Gemeinheit verherrlicht.

langt das Lied nochmals zu hören, und erklärt ohne weiteres dem verdutzten Bottom in den bereits angeführten Versen ihre Liebe. Nun beginnt sofort das streng einseitige Liebesspiel Titanias mit Bottom.

Oberon lässt sich dasselbe von Stufe zu Stufe immer weiter entwickeln, bis Titania endlich so weit geht, dem Bottom den Ehrenkranz um die Schläfe zu winden. Da reisst dem Oberon die Geduld und in einer letzten, energischen Kraftanstrengung stellt er nochmals die Titania zur Rede, wirft ihr ihre Selbsterniedrigung vor, und fordert nochmals Herausgabe des Wechselbalges. Jetzt gehorcht sie; und Oberon beschliesst, sie zu entzaubern. Die durch und durch dichterisch schöne Stelle, wo Oberon (IV. 1) alles dies erzählt, lautet:

Her dotage now I do begin to pity;
 For meeting her of late *behind the wood* ¹⁾,
 Seeking sweet savours for this hateful fool,
 I did upbraid her and fall out with her;
 For she his hairy temples then had rounded
 With coronet of fresh and fragrant flowers.
 And that same dew, which sometime on the buds
 Was wont to swell like round and orient pearls,
 Stood now within the pretty flow'rets' eyes
 Like tears, that did their own disgrace bewail.
 When I had at my pleasure taunted her,
 And she in mild terms begg'd my patience,
 I then did ask of her her changeling child;
 Which straight she gave me, and her fairy sent
 To bear him to my bower in fairy land.
*And now I have the boy, I will undo
 This hateful imperfection of her eyes* ²⁾.

1) Die Scene ist folgende: Der Künstler Bottom wird von der Titania für seine herrlichen Kunstleistungen *behind the wood*, d. h. nachdem er von der Bühne abgetreten und das Spiel zu Ende ist, mit dem Ehrenkranze geschmückt. Das ist die letzte äusserste Schmach, zu der Titania sich erniedrigen kann, und sie bildet deshalb den Wendepunkt.

2) Schlegel übersetzt die Stelle:

Jetzt fängt mich doch ihr Wahnsinn an zu dauern.
 (dotage heisst hier Affenliebe. Also: ich beginne nun ihre Affenliebe zu bemitleiden.)

Ueber den Act von Titanias Heilung habe ich mich bereits ausgesprochen. Shakespeare lässt sie durch Oberon

Denn da ich eben im Gebüsch (hinter dem Gehölz, *behind the wood*) sie traf,

Wie sie für diesen Tropf nach Düften suchte, (sweet savours nach Delius: „Dinge, die angenehm schmecken und riechen,“ also wohlriechende Blumen zu Bottoms Ehrenkranze. *hateful fool* ist hassenswerther Narr, und also nicht blosser Tropf. Wie sie nach duftigen Blumen für ihren hassenswerthen Narren suchte).

Da schalt ich sie und liess sie zornig an. (to upbraid heisst hier verächtlich behandeln, to fall out with one = sich mit jemandem überwerfen; also: Da zeigt ich ihr Verachtung, sittliche Verwerfung).

Sie hatt' ihm die behaarte Schläf' umwunden (Das *for*, als Angabe des Grundes, weshalb sie Oberon verächtlich behandelt, ist hier gar nicht zu entbehren. Denn die behaarten Schläfen hatt' sie ihm umwunden)

Mit einem frischen, würz'gen Blumenkranz.

Derselbe Thau, der sonst wie runde Perlen Des Morgenlandes an den Knospen schwoll, (to swell heisst hier nicht schwellen, sondern sich ansammeln: Und jener Thau, der sonst wohl in den Knospen Zu sammeln sich, gleich runden Perlen, pflegte) Stand in der zarten Blümchen Augen jetzt Wie Thränen, trauernd über eigne Schmach.

Als ich sie nach Gefallen ausgeschmählt, (to taunt heisst verspotten und bedeutet das auch hier: Nachdem, so viel gerecht mich deucht, ich sie verspottet)

Und sie voll Demuth um Geduld mich bat, (in mild terms = mit liebreichen Worten.

Und sie mich liebreich um Geduld gebeten)

Da fordert' ich von ihr das Wechselkind.

(Das ist kein deutsches Wort; wir sagen: den Wechselbalg)

Sie gab mir's gleich und sandte ihren Elfen (ihre Fee)

Zu meiner Laub' (my bower = meine Wohnung, mein Gemach, mein Pallast) im Feenland mit ihm.

(Ins Feenland zu meinem Pallast ihn zu tragen)

Nun, da der Knabe mein ist, sei ihr Auge

Von dieser hässlichen Verblendung frei.

(Das sagt Oberon nicht, sondern er sagt: Und nun, da ich den Knaben habe, will ich die Augen ihr von diesem hässlichen Gebrechen heilen. — Nach Schl. müsste man annehmen, dass Tit. sofort geheilt sei; es gehört aber dazu noch ein besonderer Act Oberons).

— unter Hersagung einer einfachen Zauberformel — erwecken; bei ihrem Erwachen hat sie aber noch eine dunkle Erinnerung ihres tollen Spieles, und diese benutzt Oberon zu ihrer wirklichen Entzauberung, indem er auf Bottom zeigend, die kurzen Worte spricht:

There lies your love.

Er zeigt der Titania das eselsköpfige Unthier, was sie geliebt hat, und erweckt dadurch in ihr das wohlthätige Gefühl sittlicher Scham, so dass sie unwillkürlich in die Worte ausbricht:

O, how mine eyes do loathe this visage now.

Schon mit der Nothwendigkeit des Liebesverhältnisses zwischen Bottom und Titania ist die Nothwendigkeit des Handwerkerstückes gegeben. Das begreift sich leicht; denn ohne dieses Stück war es überhaupt nicht möglich, Bottom genügend zu charakterisiren. Dieser Gesichtspunkt erschöpft aber die Zwecke, welche Shakespeare in dieser kleinen Episode verfolgt, nicht. Es ist — wie bereits bemerkt — auch abgesehen auf Persifirung der Compositionsweise des ältesten englischen, ja überhaupt germanischen und romanischen Dramas. Shakespeares eminenten Künstlergeist, der über die dramatische und mimische Kunst mit ebenso durchdringend klarem Verstande gedacht hat, wie vor ihm Aristoteles und nach ihm Lessing, hatte es deutlich erkannt, dass diese Compositionsweise nothwendig zu einer Vermengung des tragischen dramatischen Genres mit dem komischen führen musste und auch bereits geführt hatte. Und eine weitere nothwendige Folge davon war, dass man sich bei der Vermengung tragischer Stoffe mit niedrig komischen unmöglich über die eigentliche Wesenheit des Komischen und Tragischen klar werden konnte, sondern zu der rein äusserlichen Auffassung kam, dass der Charakter der Tragödie wesentlich durch die physische Vernichtung des „Helden“ resp. der Heldin bedingt werde, der Charakter der Komödie dagegen dadurch, dass die Hauptpersonen das Ziel ihrer Wünsche erreichten; in erotischen Stücken also in den Besitz des Gegenstandes ihrer Liebe gelangten. Auch das war eine Folge von der naturwidrigen Liebe Titanias zu Bottom; ein Punkt, welcher durch meine Auseinander-

setzungen im folgenden Abschnitt noch klar hervortreten wird. Es war daher durchaus für Shakespeares Zweck geboten, dass dieser Punkt bei der Erweckung Titantias aus ihrem niederen Traumleben wenigstens zum Theil mit zur Sprache gebracht wurde. Der Dichter thut dies in der feinsten Weise, indem er ~~den Lysander von seinem Liebeszauber~~ durch Robin befreien lässt mittelst einer Gegenzauberformel, welche die vulgäre Auffassung der erotischen Komödie in ihrer ganzen ungeschminkten Dürftigkeit enthüllt. Dieser Gegenzauber ist ebenfalls ein rein homöopathisches Mittel, das aber jetzt, nachdem Titania geheilt ist, seine Wirkung nicht mehr verfehlen kann. Robins Zauberformel lautet:

Jack shall have Jill;
 Nought shall go ill;
 The man shall have his mare aigain,
 And all shall be well ¹⁾.

Das vulgäre Recept für tragische Arbeit theilt uns Philostrates im letzten Acte mit, indem er, bei Besprechung des Festprogrammes, dem Theseus auf die Frage: How shall we find the concord of this discord? erwidert:

A play there is, my lord, some ten words long,
 Which is as brief, as I have known a play;
 But by ten words, my lord, it is too long,
 Which makes it tedious; for in all the play
 There is not one word apt, one player fitted.
And tragical, my noble lord, it is
For Pyramus therein doth kill himself.
 Which when I saw rehears'd, I must confess,

1) Schlegel: Hans nimmt sein Gretchen,
 Jeder sein Mädchen;
 Find't seinen Deckel jeder Topf,
 Und allen gehts nach ihrem Kopf.

Diese Uebersetzung ist, wenn man die Verhältnisse bertücksichtigt, gegen die sich der Witz kehrt, zu frei.

Robin sagt:

Hans und Gretchen kriegen sich:
 Nichts soll enden unglücklich.
 Die Stute soll den Reiter wieder tragen;
 Und alles ist dann wohl bestellt.

Made mine eyes water; but more merry tears
The passion of loud laughter never shed¹⁾.

Ich gehe nun über zu den Handwerker-Schauspielern.

Jeder vorurtheilsfreie Mensch wird zugeben müssen, dass es von Shakespeare höchst unedel gewesen wäre, wenn er seinen überlegenen Witz benutzt hätte, um die unschuldigen Freuden, welche die niederen Volksklassen sich durch gelegentliche Aufführung kleiner dramatischer Scherze bereiten, seinem bitteren, wenn nicht gar sarcastischen Spotte preis zu geben. Dass Shakespeares Absicht indess nach dieser Richtung nicht zielt, obwohl es sein Bestreben ist, die Herrschaft des Mob über die englische Volksbühne zu vernichten, ergibt nicht bloss der ganze ideelle Zusammenhang des Sommernachtstraums, sondern der Dichter hat überdies mit grösster Vorsicht diesen Gedanken von sich abgelehnt, und ganz genau die Leute gekennzeichnet, welchen seine Satire gilt. Nachdem nämlich Theseus das Hochzeitsfestprogramm durchgesehen, und sich für die Aufführung des Handwerkerstückes entschieden hat, regt Hippolyta den Gedanken an, ob es nicht unedel sei, grade diese Belustigung auszuwählen,

-
- 1) Schlegel: Es ist ein Stück, ein Dutzend Worte lang,
Und also kurz, wie ich nur eines weis;
(Was so kurz ist, wie je ich sah ein Stück)
Langweilig wird's, weil es ein Dutzend Worte
Zu lang ist, gnäd'ger Fürst;
(Doch um ein Dutzend Wort', Herr, ists zu lang.
Das machts langweilig; denn im ganzen Stück)
Kein Wort ist recht
Im ganzen Stück, kein Spieler weis Bescheid.
(Kein Wort ist recht gewählt, kein Spieler passt zur Rolle)
Und tragisch ist es auch, mein Gnädigster,
(Und tragisch, hoch geehrter Herr, es ist)
Denn Pyramus bringt selbst darin sich um.
Als ich's probiren sah, ich muss gestehn,
Es zwang mir Thränen ab;
(Was — nelmlich der Selbstmord des Pyramus — da probirt
ichs sah, ich muss gestehn,
Mein Auge thränen macht')
 doch lust'ger weinte
Des lauten Lachens Ungestim sie nie.
 (doch lustigere Thränen,
Erpresst des lauten Lachens Drang noch nie.)

da dieselbe voraussichtlich auf die Verlachung der Handwerker, und also auf unverdiente Demüthigung der mit Ungeschick gepaarten Gutmüthigkeit hinauslaufen werde.

I love not, sagt sie, to see wretchedness o'errhaged,
And duty in his service perishing.

Theseus beruhigt sie hierüber mit den Worten:

Why, gentle sweet, you shall see no such thing.

Hippolyta bleibt jedoch bei ihrem Bedenken, denn sie erwidert:

He (scil. Philostrates) says they can do nothing in this kind.

Nunmehr giebt ihr Theseus folgende Auseinandersetzung:

The kinder we, to give them thanks for nothing.

Our sport shall be, to take what they mistake:

And what poor duty cannot do,

Noble respect takes it in might, not merit.

Where I have come, great clerks have purposed,

To greet me with premeditated welcomes;

Where I have seen them shiver and look pale,

Make periods in the midst of sentences,

Throttle their practis'd accent in their fears,

And in conclusion dumbly have broke off,

Not paying me a welcome. *Trust me, sweet,*

Out of this silence yet, I pick'd a welcome;

And in the modesty of fearful duty

I read as much as from the rattling tongue

Of saucy and audacious eloquence.

Love, therefore, and tongue-tied simplicity,

In least speak most to my capacity¹⁾.

1) Schlegel:

Hipp. Ich mag nicht gern Armseligkeit bedrückt,
Ergebenheit im Dienst erliegen sehn.

(Ich sehe nicht gern die Niedrigkeit — wretchedness = das, was an sich schon eine niedrige Stellung in der Gesellschaft einnimmt, — noch mehr niedergedrückt — overcharged — und wenn Ehrerbietung — duty — in ihrem Dienste, d. h. dadurch, dass sie sich äussert, — stirbt — perishing, d. h. wenn die Art der Ehrerbietung denjenigen, der sie darbringt, lächerlich macht).

Thes. Du sollst ja, Theure (zarte Seele — gentle sweet), nichts dergleichen sehn.

(Ei, meine zarte Seel, du sollst nichts derart sehn).

Hipp. Er sagt ja, sie verstehen nichts davon.

Nicht dem bescheidenen Ungeschick, das sich schüchtern mit seiner Ergebenheits- und Liebesbezeugung hervorwagt, wie es im Leben den niederen Ständen gegenüber hoch gestellten Personen zu begegnen pflegt, gilt der Spott von Shakespeares Handwerkerstück, sondern jener frechen Lohndienerei, die das Bewusstsein ihrer moralischen und

(Er sagt, sie seien ihrem Unternehmen nicht gewachsen).

Thea. Um desto gütiger ists, für nichts zu danken.

(So gütger wir, ihnen für nichts zu danken).

Was sie versehen, ihnen nachzusehen,

Sei unsre Lust. Was armer, willger Eifer

(Lust solls uns sein, was sie missnehmen, hinzunehmen)

Zu leisten nicht vermag, schätzt edle Rücksicht

Nach dem Vermögen nur, nicht nach dem Werth.

(Und was arme Ergebenheit nicht kann,

Wie es gemeint, nicht wie es wirklich ist, nimmts edle Nachsicht.)

Wohin ich kam, da hatten sich Gelehrte

Auf wohlgesetzte Reden vorbereitet,

(Wohin ich kam, wars Absicht mächtiger Gelehrter,

Zu grüssen mich mit einstudirtem Willkomm)

Da haben sie gezittert, sich entfärbt,

(Da hab ich zittern sie gesehen und erbleichen)

Gestockt in ihrer halb gesagten Phrase,

(Pausen machen mitten in den Sätzen)

Die Angst erstickte die erlernte Rede,

(In ihrer Angst den eingeübten Vortrag würgen)

Noch eh sie ihren Willkomm vorgebracht;

Und endlich brachen sie verstummend ab.

(Und zum Beschluss brachen verstummt sie ab,

Ohne mir Willkomm darzubieten. Glaub mir, Traute)

Sogar aus diesem Schweigen, liebes Kind,

Glaub mir, fand ich den Willkomm doch heraus,

Ja in der Schüchternheit bescheidenen Eifers

Las ich so viel, als von der Plapperzunge

Vorwitzig prahlender Beredsamkeit.

(Der frechen, dreisten Zungenfertigkeit.)

Wenn Lieb und Einfalt sich zu reden nicht erdreisten,

Dann, dünkt mich, sagen sie im wenigsten am meisten.

(Liebe, deshalb, und Einfalt der die Zung versagt,

Je weniger sie spricht, je mehr sie dem Gemüth mir sagt.)

Die letzten beiden Verse erinnern unwillkürlich an Cordelia im König Lear und an Kents Worte (I. 1):

Thy youngest daughter doth not love thee least:

Nor are those empty-hearted, whose low sound

Reverbs no hollowness.

intellectuellen Niedrigkeit und Unfähigkeit nicht abhält, sich mit frecher Geschwätzigkeit hervorzudrängen. Welche Lehre aber ist diesen Handwerkern in dem Zauberwalde gegeben? Sie alle haben den Eselskopf ihres Hauptacteurs Bottom gesehen, und sind mit Schimpf und Schande in höchster Angst vor demselben davon gelaufen, um nicht ein gleiches Schicksal zu erleiden. Unverbesserlich aber, wie ihr Prototyp Bottom, wagen sie sich sofort wieder auf des Theseus Hochzeit mit ihrer Kunstleistung hervor, in der Hoffnung, damit ein Stück Geld zu verdienen. Theseus kennt dieses Genus recht wohl, und eben deshalb lässt er sie mit ihrer „rattling tongue“ in die Grube des Spottes stürzen, die sie sich selbst gegraben ¹⁾.

Bei den Proben des Handwerkerstückes folgt Shakespeare mit Sorgfalt der Wirklichkeit. Das erste Mal, wo er uns mit dieser Gesellschaft bekannt macht (I. 2) sind sie mit der Vertheilung der Rollen beschäftigt, Peter Quince

1) Die Quelle zu der Handwerker Tragicomödie *Pyramus und Thisbe* vermuthet Delius (Einleitung pag. 274) in einem Gedichte Chaucers, dessen Anfang er auch mittheilt. Chaucer ist auch sicherlich von Shakespeare zum Sommernachtstraum benutzt; ebenso unzweifelhaft aber ist, dass er auch Ovids Erzählung (*Metam.* II. 45—166) nicht bloss gekannt haben muss, sondern auch benutzt hat sowohl bei der Tragicomödie *Pyramus und Thisbe*, als auch bei der Komödie *Love-in-idleness*. Chaucer selbst verweist überdies auch auf Ovid als seine Quelle. Ueberhaupt ist unser Stück so voll von Reminiscenzen aus Ovids *Metamorphosen*, dass mir es zweifellos ist, Shakespeare habe dies Werk eigens zum Zwecke der Composition des *Midsummernights-Dream* gelesen. II. 2 z. B. sagt Helena zu Demetrius:

Apollo flies and Daphne hold the chase.

Daphnes Flucht und ihre spätere Verwandlung erzählt Ovid *Metam.* I. 452 ff. Dieser Erzählung vermuthlich hat auch der Dichter den Gedanken entlehnt, die atheniensischen Jünglinge vermöge des Zaubers der *Love-in-idleness* zu zwingen, hinter der Helena herzulaufen. Ferner ist ihr Cupidos goldener Pfeil (I. 1) entlehnt, und Venus Tauben, *Metam.* X. 718; XIII. 674; XIV. 579; XV. 386. Andere Anspielungen lassen sogar eine noch ausgedehntere Kenntniss Shakespeares von Ovids Werken vermuthen; eine Thatsache, welche bei der ganzen Richtung der damaligen Zeit gewiss weniger Befremdliches hat, als wenn das Gegentheil der Fall gewesen wäre.

verwaltet das Amt des Regisseurs. Das zweite Mal (III. 1) findet die Probe statt; das dritte Mal (IV. 2) handelt es sich um die Generalprobe, die indess hier in sehr abgekürzter Form erscheint, und endlich das vierte Mal (V. 1) findet die wirkliche Vorstellung statt. Von vornherein ist stets „bully“ Bottom das hervorragendste Mitglied; er ist die eigentliche Seele des Ganzen. Als die Mitglieder so naseweis sind, wissen zu wollen, was eigentlich gespielt werden soll, erwidert Quince: „the most lamentable comedy and most cruel death of Pyramus and Thisby.“ Das „death“, das Sterben, dieser letzte Knalleffect ist das, weshalb das ganze Stück gegeben wird. Bully Bottom, der, wie sich sofort zeigen wird, noch gar keine Ahnung von Inhalt und Form des Stückes hat, setzt sofort dieser Anzeige hinzu: „A very good piece of work, I assure you, and a merry“. Nun werden die Rollen wirklich vertheilt; der erste, welcher bedacht wird, ist bully Bottom; ihm fällt der Pyramus zu, und er documentirt sofort seine genaue Kenntniss des aufzuführenden Stückes, indem er Quince fragt: „What is Pyramus? a lover or a tyrant?“ Tertium non datur. Namentlich der Tyran war eine beliebte Rolle dieser Helden¹⁾,

1) Hamlet sagt (III. 2) u. A.: „O! it offends me to the soul, to hear a robustious periwing-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings; who, for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumb-shows, and noise: I would have such a fellow whipped for o'er-doing Termagant; it out herods Herod; pray you, avoid it. (O, es ärgert mich bis in die Seele hinab, zu hören, wie solch ein plumper Geselle mit seinem Perrückenkopf eine Leidenschaft, — (eine pathetische Scene. Delius) — in Fetzen, in reine Lumpen reisst, um den Gründlingen — (den Zuschauern im Parterre) — die meistens nur Sinn haben für sinnlose (inexplicable) Pantominen und Lärm, — die Ohren zu zerreißen. Ich würde solchen Burschen stäupen lassen, dafür dass er den Termagant überbietet und den Herodes überherodisirt. Ich bitte euch, vermeidet das.“ „Termagant“, sagt Delius, „spielt in den altenglischen Romanzen die Rolle einer sarazenischen Gottheit von gefährlichem und grimmigem Charakter, und Herodes, der König von Judaea, in den altenglischen Mysterien die stehende Rolle eines Wütherichs.“

Man ersieht hieraus zugleich, dass diese schlechte Manier auf der Volksbühne aufgekommen war. Die Stelle ist aber auch insofern wichtig, als sie Zeugniß dafür ablegt, wie nahe noch damals zum Theil die Kunstbühne der Volksbühne stand.

und Shakespeare lässt daher den Bottom erwidern, als man ihm sagt, Pyramus sei ein Liebhaber, der sich vor Liebe auf höchst galante Weise umbringe:

That will ask some tears in the true performing of it; if I do it, let the audience look to their eyes; I will move storms, I will condole in some measure. To the rest. Yet my chief humor is for a tyrant (daher „bully“); *I could play Ercles rarely or a part to tear a cat in, to make all split*¹⁾.

„Dass Hercules auf der vorshakespeareschen Bühne mehrfach eine Kraftrolle spielte, ergiebt sich aus Greenes Groatworth of Wit, wo ein Schauspieler sagt: The twelve labours of Hercules have I terribly thundered on the stage. Vielleicht sind die folgenden Verse, welche Bottom declamirt, aus einem solchen bombastischen Stücke, dessen Held Hercules war, oder Shakespeare dichtete sie als Persiflage in der Manier eines solchen“²⁾, und — carrikirte sie dabei noch; denn dass dergleichen Verse jemals im Ernst geschrieben wären, lässt sich nicht annehmen.

Die Worte: „or a part to tear a cat in“ lässt Schlegel — mit Recht — in seiner Uebersetzung — als dem deutschen Publicum unverständlich, und folgeweis für dasselbe interesselos — aus. Delius hält sie für eine sprichwörtliche Redensart; er sagt: „der sprichwörtliche Ausdruck kommt in demselben Sinn auch in dem Drama Histriomastix (1610)

1) Bei wahrheitsgetreuer Darstellung wird das einige Thränen kosten; wenn ich es mache — (if I do it, nämlich den Selbstmord des P.) — lässt die Zuhörerschaft nach ihren Augen sehen; ich will Sturm erregen, — ich will in gewissem Grade Mitleid erregen. Kommt nun zu den übrigen. — Aber meine vorherrschende Stimmung (d. h. Neigung und Anlage zugleich) geht doch auf einen Tyrannen. Unvergleichlich — (rarely; das Wort bedeutet auch halb gar, also hier vielleicht zugleich: in ungesalzener Weise) — könnte ich den Hercules, oder eine Rolle spielen, bei der eine Katze am Schwanz herinzuzerren oder alles in Stücke zu schlagen wäre.

2) So Delius in der Anmerkung zu unserer Stelle. Dass Shakespeare den Bottom grade besonders disponirt sein lässt für die Rolle des Hercules, hat aber noch seinen speciellen Grund in der Beziehung des Hercules zum Globetheater, die ich später besprechen werde.

vor: Sirrah, this is you, that would rend and tear a cat upon a stage“. Wörtlich sagen die Worte: „oder eine Rolle, bei der man eine Katze am Schwanz zur Thür hineinzieht“; eine Handlung, welche allerdings eine der tollsten Tollheiten der Raserei darstellen würde. Ob wir es aber wirklich nur mit einer „sprichwörtlichen“ Redensart zu thun haben, oder ob nicht vielmehr das Sprichwort erst durch eine Anwendung jenes drastischen Mittels auf der Bühne entstanden ist, dürfte doch zweifelhaft sein. Jedenfalls ist das „to make all split“ = alles kurz und klein schlagen, wörtlich zu nehmen¹⁾.

Diese Anspielung, sowie das schöne Gedicht, welches Bottom sofort zur Bethätigung seiner Meisterschaft declamirt, haben für uns lediglich noch ein kulturhistorisches Interesse; nur des Humors wegen hebe ich daher noch hervor, dass, nachdem bully Bottom sich ausser Athem und in Schweiss hinein declamirt hat, er ausruft: this was lofty! (= erhaben!)

Als erster und vielseitiger Künstler möchte nun Bottom gleich alle Rollen, namentlich die Rolle der Thisbe und des Pyramus in einer Person spielen. Hierin liegt offenbar ein Seitenhieb gegen die Illusion zerstörenden Uebertreibungen, welche sich einzelne Schauspieler darin zu Schulden kommen lassen mochten, dass sie völlig unvereinbare Rollen auf sich nahmen. Vermöge seiner Hauptkunstrichtung, die ja, wie bemerkt, auf den „Tyannen“ geht, beschäftigt aber unsern Bottom vorzugsweis die Frage, in welchem Barte er den Pyramus zu spielen hat.

What beart were I best, to play it in? fragt er den Quince, und dieser erwidert: Why, what you will. Und

1) Viele Anspielungen, welche in diesem Theile unseres Stückes enthalten sind, können unzweifelhaft mit Beispielen belegt werden, und zwar solche, die uns heute ganz unglaublich erscheinen. Ich glaube deshalb auch, dass wir durchgehends überall es mit Anspielungen auf wirkliche Thatsachen und Uebelstände der damaligen Bühne zu thun haben. — Und — füge ich hinzu, — bleibe auch, trotz Elzen bei dieser Ansicht, die, wie mich deucht, sich allenfalls wohl verstehen lässt, und eine Seite des Lächerlichen nur für denjenigen darbietet, der durchaus etwas Lächerliches finden will.

nun expectorirt sich Bottom folgendermassen: I will discharge it in either your straw-colour beard, your orange-tawny beard, your purple-in-grain beard, or your French-crown-colour beard¹⁾, your perfect yellow. Hierzu macht Delius die Bemerkung: „Auf dem shakespeareschen Theater wechselte man in der Wahl der künstlichen Bärte je nach dem Charakter der Rollen, und Bottom schlägt, unpassend genug, für eine Liebhaber-Rolle, lauter Bärte vor, wie sie die Spitzbuben, Mörder und Verräther“, (d. h. eben die Bramarbase) „auf der Bühne zu tragen pflegten“. Wenn Shakespeares Absicht nicht weiter gegangen sein sollte, so hätte er sich meines Erachtens die ganze Stelle sparen können. Offenbar handelt es aber sich auch hier um Persifirung naturwidriger Uebertreibungen. Völlig phantastische Extravaganzen erlaubte man sich auch in Bezug auf die Farbe der Bärte, wie Bottoms Bartregister deutlich genug beweist; und es ist durchaus im Sinne von Shakespeares ethischem Standpunkte gegenüber dieser Phantasterei gesprochen, wenn Peter Quince anknüpfend an den French-colour-beard erwidert: Some of your French crowns, have no hair at all, and then you will play bare-faced.

Unsere Scene schliesst damit, dass die Handwerker sich verabreden, auf den Abend des folgenden Tages bei der Herzogs-Eiche zusammenzukommen. Quince sagt: At the duke's oak we meet, und Bottom benutzt auch diese Gelegenheit, seine Bramarbas-Natur so recht kräftig zu zeigen, indem er erwidert: Enough; hold, or cut bowstrings²⁾.

1) Schlegel übergeht in seiner Uebersetzung sowohl hier, wie in Quinces Erwiderung das French-crown, offenbar als eine für unsere Zeit nicht mehr passende Anspielung. French-crown-colour ist, wie Delius mittheilt, die goldgelbe Farbe der französischen Goldmünze „Krone“. French crown dagegen ist der von den „Franzosen“ erzeugte Kahlkopf. Daher Quinces Wortspiel.

2) Schlegel:

Quince. Bei des Herzogs Eiche treffen wir uns.

Bottom. Dabei bleibt's! es mag biegen oder brechen.

Das charakteristische „enough“ ist hier übergangen. Zu den Worten: hold or cut bowstrings, bemerkt Schmidt (Shakespearelexicon s. v. bowstring), Capell erkläre:

Die Probe (III. 1) findet statt in der Nähe von Titaniens Hoflager. Dass Bottom auch bei dieser Gelegenheit wieder die Seele des Ganzen ist, versteht sich von selbst. Shakespeare lässt ihn verschiedene Bedenken aussprechen, von denen das erste lautet: *There are things in this comedy of Pyramus and Thisby, that will never please. First, Pyramus must draw a sword to kill himself, which the ladies cannot abide*¹⁾. Die Handwerker finden das Bedenken gerechtfertigt und Starvelling macht den genialen Vorschlag: *I believe we must leave the killing out, when all is done*²⁾. Hiergegen aber erklärt sich Bottom mit grösster Entschiedenheit, indem er sagt: *Not a whit; I have a device to make all well. Write me a prologue; and let the prologue seem to say, we will do no harm with our swords, and that Pyramus is not killed indeed: and for the more better as-*

„When a party was made at butts, assurance of meeting was given in the words of that phrase; the sense of the person using them being, that he would hold or keep promise, or they might cut his bowstrings“.

Shakespeare lässt sich Bottom dieser Phrase aus 2 Gründen bedienen: 1) um anzudeuten, dass die Theaterwuth bei diesen Leuten die Stelle ihrer gesunden Vergnügungen, wie Schützenfeste u. dergl. verdrängt hat; 2) wegen der tropischen Uebereinstimmung der Phrase mit Dianas „new bent bow“ und mit des Theseus symbolischer Rede IV. 1: *My hounds are bred u. s. w.* Vgl. pag. 102.

1) Das aristotelische Princip ist bekanntlich, dass es Beruf der Tragödie ist, Furcht und Mitleid zu erregen. Shakespeare benützt hier seine Karrikatur, um eben dies Gesetz — e contrario — festzustellen. Auch das schillersche Gesetz, dass die Kunst auf Erregung unseres moralischen Vergnügens abzielt, demonstriert Shakespeare an seiner karrikirten Travestie ad oculos, sofern man nur richtig e contrario schliesst. Es kann folglich keine Rede davon sein, dass dies Stück eine einfache Burleske wäre.

2) Schlegel: „Ich denke, wir müssen das Todtmachen auslassen, bis alles vorüber ist.“ Das ist falsch. *When all is done* ist eine weitläufige, der Sprach- und Denkweise der Leute angepasste Umschreibung für *at the end*. Er sagt: ich glaube, nachdem wir unser Werk gethan, müssen wir das Töden auslassen.

urance, tell them, that I, Pyramus, am not Pyramus, but Bottom the weaver. *This will put them out of fear*¹⁾.

Quince antwortet auf Bottoms Vorschlag: We will have such a prologue and it shall be written in eight and

www.libtool.com.cn

1) Schlegel:

Nicht ein Tüttelchen (nicht ein Jota). Ich habe einen Einfall (ich weis einen Kunstgriff), der alles gut macht. Schreibt mir einen Prolog, und lasst den Prolog verblümt zu verstehen geben (seem to say ist so gut wie das einfache say), dass wir mit unseren Schwertern keinen Schaden thun wollen (to do harm = Leid zufügen, weh thun; also: dass wir . . . nicht weh thun, kein Unheil anrichten wollen), — und dass Pyramus nicht wirklich todt gemacht wird. Und zu mehr besserer Sicherheit — (*more better* ist ein bei Shakespeare nicht seltener Pleonasmus für den einfachen Comparativ) — sagt ihnen, dass ich, Pyr., nicht Pyr. bin, sondern Zettel der Weber. Das wird ihnen schon die Furcht benehmen,“ (das wird sie ausserhalb aller Furcht setzen), also den Zweck der Tragödie paralyisiren.

Das allein ist es, worauf Shakespeare zielt; er hat es hier einfach mit dem aristotelischen Gesetze der Tragödie zu thun. Ob es möglich ist, dass er dasselbe aus Aristoteles selbst studirt hat, ist eine Frage, die ich unentschieden lassen muss, auf die es aber gar nicht ankommt; denn zweifellos wurden diese Gesetze zu damaliger Zeit vielfach in der ästhetischen Kritik discutirt. Eben dieses aristotelische Gesetz mag von den älteren Dramatikern oft genug verletzt sein, und zwar aus dem Grunde, welchen Bottoms Bemerkung andeutet, dass man nämlich die Regeln der Illusion noch nicht genügend zu beobachten verstand. Insofern trifft es also zu, wenn ich in der 1. Auflage der Studie zu dieser Stelle angemerkt habe:

„Eine wichtige Notiz findet sich bei Gervinus a. a. O. (d. h. Shakespeare. 1. Aufl. I, pag. 88): „Man wird . . . gern glauben, dass das Schaustück oder Spiel (show, pageant) von den neun Helden, das der würdige Armado in Verlorener Liebeshmühe aufführt und die „langweilig kurze Scene“ von Pyramus und Thisbe, die die ehrlichen Handwerker im Sommernachtstraum geben, zwar Caricaturen sind, aber doch solche, die sich wohl nicht allzuweit von dem wirklichen Vorkommen entfernt haben mögen. Weis man doch von einem Heinrich Goldingham, der vor der Königin Elisabeth bei einem Wasserspiele den Arion vorstellen sollte, dass er sich ganz auf dieselbe Weise selber entdeckte, wie im Sommernachtstraum III. 1 Zettel dem Schnock vorschlägt, der den Löwen agiren soll.““

six, d. h. wie Delius bemerkt, „in abwechselnden Versen von 8 und 6 Sylben, dem gewöhnlichen Metrum der englischen Ballade, wie sie von Bänkelsängern gesungen wurde“. Wahrscheinlich soll damit die schlechte Rhythmik und Metrik der älteren englischen Dramen, die auch Tycho Mommsen (Romeo u. Julia, pag. 139—142) bezeugt, und die wohl dem gewöhnlichen Volksliede entlehnt sein mochte, als der Gravität der Tragödie unwürdig, zurückgewiesen werden. Doch wage ich über diesen Punkt aus Mangel an sachlicher Information kein entschiedenes Urtheil.

Ein ferneres Bedenken Bottoms ist, dass der Löwe zu viel Furcht erregen könne, und auch dem soll durch den Prolog vorgebeugt werden. Es lässt sich wohl annehmen, dass in echten Volksstücken man auch wilden Thieren die Rolle des tragischen Conflictes übertrug, wie es in unserem Stücke geschieht, also das Grausige, Grässliche, mit dem wahrhaft Tragischen verwechselte. Dieser Fehler der vulgären Bühnenstücke mag hier persiflirt sein.

Die Probe wird nun bekanntlich schliesslich durch den Kobold Robin Goodfellow gesprengt. Angelockt durch Pyramus-Bottoms Kunstleistung, hat sich der Kobold hinter einen Strauch versteckt, welchen Bottom als Kulisse benutzt, um dahinter sein Stichwort abzuwarten. Aber Entsetzen; als Pyramus wieder hervortritt, hat sich sein menschliches Haupt in einen Eselskopf verwandelt. Seine ersten Worte sind:

If I were fair, Thisby, I were only thine,

worin, bei Bottoms neuem Haupte, ein recht artiges Compliment für Thisbe enthalten ist. Quince schreit sofort: „O ungeheuer! o seltsam! wir sind behext! Lasst uns fliehen, Meisters, ich bitte euch! Hilfe!“ und damit laufen die Handwerker davon, was in der Bühnenweisung sehr bezeichnend ausgedrückt wird durch: „exeunt clowns“ (die Hanswurste ab). Robin verfolgt sie mit den der Volkssage entsprechenden Worten:

I'll follow you, I'll lead you about a round,
Through bog, through bush, through brake, through brier;
Sometime a horse I'll be, sometime a hound,
A hog, a headless bear, sometime a fire;

And neigh, and bark, and grunt, and roar and burn,
 Like horse, hound, hog, bear, fire at every turn¹⁾.
 Robin hetzt nun die Handwerker in dem Gehölze herum;
 Snout und Quince erscheinen nach einander noch einmal in
 athemloser Hast und drücken ihr Entsetzen über Bottoms
 Eselskopf aus, wobei ihnen indess Bottom sehr naiv sagt,
 es sei ihr eigener, den sie sehen. Damit ist die Symbolik
 dieser Scene klar genug angedeutet.

Der Umstand, dass die Handwerker eine solche Panique
 ergreift, ist in Shakespeares Sinne so wichtig²⁾, dass er

1) Schlegel: Nun jag' ich euch und führ' euch kreuz und
 quer,

(Ich werd' euch folgen und führen in die Runde)

Durch Dorn', durch Busch, durch Sumpf, durch Wald.

(Durch Sumpf, durch Busch, durch Dorn, durch Sträucher).

Bald bin ich Pferd, bald Eber, Hund und Bär,

(Bald will ich Pferd sein, gleichen bald dem Hunde),

Erschein als Wehrwolf und als Feuer bald.

(Dem Schwein, dem tollen Bär, und wieder dann dem Feuer).

(Die Idee Schlegels, den Wehrwolf hier einzumengen, ist nicht
 glücklich. Vergl. darüber Jac. Grimm a. a. O. II. 1047—1051.

Weshalb Shakespeare den Bären hier headless, kopflos, sein lässt,
 vermag ich nur daraus zu erklären, dass das Adjectiv headless
 wie unser kopflos, theils toll, theils aber auch absurd bedeutet.
 Kopflos ist der Bär, wenn er gierig ist; hier aber ist kein wirk-
 licher Bär vorhanden, sondern die kopflose Furcht der Hand-
 werker soll den Robin für einen wirklichen Bären halten. Delius
 vermuthet für headless heedless, das aber offenbar ohne allen
 Grund.)

Will grunzen, wiehern, bellen, brummen, flammen,

Wie Eber, Pferd, Hund, Bär und Feu'r zusammen.

(at every turn sagt Robin und nicht together = zusammen; er
 will das alles thun, je nachdem er gerade Ross, Eber u. s. w.
 ist; aber nicht alles zusammen, d. h. auf einmal.

Es ist also zu übersetzen:

Gewiehr, Gebell, Gegrunz, Gebrüll und Brennen

Als Pferd, Hund, Schwein, Bär, Feuer, will ich können.)

Auch die athenischen Jünglinge führt Robin später ver-
 möge seiner Nachahmungskünste im Kreise herum. Wer aber
 hat grössere Freude an derartigen Nachahmungen fremder Men-
 schen- und Thierstimmen, wie das sich in der Natur tum-
 melnde Kind?

2) Diese Wiederholung ist bei Shakespeare entschieden Ab-

später noch einmal eine genaue Schilderung davon geben lässt. Bei seiner nächsten Zusammenkunft mit Oberon (III. 2) erzählt nämlich Robin:

My mistress with a monster is in love;
 Near to her close and consecrated bower,
While she was in her dull and sleeping hour,
 A crew of patches, rude mechanicals,
 That work for bread upon Athenian stalls,
 Were met together to rehearse a play,
Intended for great Theseus' nuptial day.
 The shallowest thick-skin of that barren sort,
 Who Pyramus presented in their sport,
 Forsook his scene and enter'd in a brake,
 When I did him at this advantage take.
 An ass's nowl I fixed on his head;
 Anon his Thisbe must be answered,
 And forth my mimic comes. When they him spy,
 As wild geese, *that the creeping fowler eye,*
 Or russet-pated choughs, many in sort,
Rising and cawing at the gun's report,
Sever themselves, and madly sweep the sky;
So at his sight away his fellows fly,
And, at our stamp ¹⁾, here o'er and o'er one falls:
He murder cries and help from Athens calls.
Their sense thus weak, lost with their fears thus strong,
Made senseless things begin to do them wrong;
For briers and thorns at their apparels snatch;
 Some sleeves, some hats, from yielders all things catch.
 I led them on in this distracted fear,
 And left sweet Pyramus *translated ²⁾* here;

normität und geht aus einer ganz bestimmten Absicht hervor. Diese Behauptung habe ich schon in der 1. Aufl. der Studie aufgestellt. Aber auch sie hat man angegriffen, indem man die ungläubliche Gegenbehauptung aufgestellt hat: das englische Publicum zu Shakespeares Zeit habe „breite Wiederholungen dieser Art geliebt“, und „der bühnenkundige Dichter“ huldige hier dieser Liebe!

1) Robin gebraucht nicht den pluralis majestatis, sondern sagt *our*, weil er den Oberon mit einbegreift. Oberons allegorische Bedeutung ist für das Verständniß dieser Worte wesentlich.

2) Umgestaltet, aber auch „übersetzt“, d. h. verdolmetscht.

When *in that moment* (so it came to pass)
*Titania wak'd, and straightway loved an ass*¹⁾.

1) Schlegel: Herr, meine Fürstin liebt ein Ungeheuer.

Sie lag in Schlaf versunken auf dem Moos,

In ihrer heil'gen Laube dunklem Schooss,

(Shakespeare weis ~~nichts von dem dunklen Schooss~~ der heiligen Laube, noch auch von dem Moose. Er sagt — und kann in Betracht der Allegorie nur sagen: nahe ihrem engen, d. h. nur wenige Auserwählte umfassenden, und heiligen, also der gemeinen Sinnlichkeit verschlossenen, Gemach, während sie ihre matte und schläfrige Stunde hatte).

Als eine Schaar von lump'gen Handwerksleuten,
 (ein Haufe Hanswurste, ungebildete Handwerker)

Die mühsam kaum ihr täglich Brod erbeuten,

(Der Dichter lässt ausdrücklich Bott. sagen, dass er Witz genug besitze, sein Handwerk zu betreiben; das Beiwort „mühsam“ ist also hier zu Unrecht von Schlegel eingeschaltet. Auch das verb. erbeuten ist nicht gut gewählt. Robin sagt: welche in athenischen Buden für Lohn arbeiten).

Zusammenkömmt,

(*Were met together* sagt Rob. = zusammengekommen waren)
 und hier ein Stück probirt,

So sie auf Theseus' Hochzeitstag studirt.

(Das *intended* hat einen ganz anderen Sinn; es besagt: was ihrer Absicht nach die Hochzeit des Theseus verherrlichen soll. Unrecht ist auch, dass Schlegel das Beiwort *great* beseitigt hat; der Dichter nennt ganz absichtlich den Theseus „erhaben“).

Der ungesalzenste von den Gesellen,

(Das schalste Dickfell dieser unfruchtbaren Gesellschaft)

Den Pyramus berufen vorzustellen,

Tritt von der Bühn' und wartet im Gesträuch;

Ich nutze diesen Augenblick sogleich,

Mit einem Eselskopf ihn zu begaben.

Nicht lange drauf (sofort, scil. nachdem ich ihn so
 verwandelt), muss Thisbe Antwort haben.

Mein Affe tritt heraus;

(mimic, Nachäffer, entspricht genau dem *medling monkey* und
busy ape. pag. 80, Note 2. Zu beachten das *my* mimic.)

Kaum sehen ihn

Die Freund', als sie wie wilde Gänse flieh'n,

Wenn sie des Jägers leisen Tritt erlauschen;

(Der Dichter sagt ausdrücklich und naturgetreu: wie wilde Gänse,
 welche sehen, wie der Vogelsteller herankriecht.)

Wie graue Krähen, deren Schwarm mit Rauschen

Die Scene der Erweckung Titanias durch Bottoms züchtiges Volkslied habe ich bereits besprochen. Als Titania

Und Krächzen auffliegt, wenn ein Schuss geschieht,
Und wild am Himmel da und dorthin zieht.

(Oder braunköpfige Dohlen, von denen viele auf einem Haufen zusammensitzen, — scil. wie jetzt in London die Fabrikanten vulgärer Volksdramen — und bei der Flinte Knall sich erheben und krächzen, dann sich trennen und wie toll am Himmel hinstreifen, — wie diese Gesellschaft gleichfalls thut, sobald man ihr energisch entgegentritt.)

Vor meinem Spuk rollt der sich auf der Erde.

(Hier ist ohne allen Grund der Vers: so at his sight etc. ausgelassen: So fliehen diese Burschen bei seinem Anblick. Robin sagt: Und sobald sie nur den Schall unserer Fusstritte hören, d. h. inne werden, dass die Stunde ihrer Entlarvung geschlagen, stürzt der eine hier, der andere dorthin.)

Der schreiet: Mord! mit kläglicher Geberde,

(Robin sagt: der schreiet Mord, und ruft um Hilfe von Athen her; d. h. sie bieten einer den andern zum Beistande auf. Durch ihre Masse wollen sie den Edlen schrecken.)

Das Schrecken, das sie sinnlos machte, lieb

Sinnlosen Dingen Waffen gegen sie.

(Ihr Verstand, sagt Rob., so schwach, den sie verloren hatten durch ihre Angst so stark, machte, dass eingebildete — senseless — Dinge, d. h. Dinge, die wie das Spiel der Phantasie, das der Dichter in unserer Maske entwickelt, nur auf Einbildung, nicht auf realer Sinneswahrnehmung beruhen, anfangen ihnen Unbill zuzufügen.)

An Dorn und Busch bleibt Hut und Aermel stecken;

(Rob. sagt: Dem Büsche und Dornen schnappen nach ihrer Kleidung; die einen — scil. Büsche und Dornen — erjagen Aermel, die anderen Hüte und reissen den Besitzern — yelders — alles — all things — vom Leibe, so dass sie sich in ihrer Nacktheit zeigen.)

Sie flieh'n hierdurch berupft an allen Ecken.

(Das ist ein unmotivirter Zusatz Schlegels, der zu streichen ist.)

In solcher Angst trieb ich sie weiter fort,

Nur Schätzchen Pyramus verharrete dort

(In dieser verwirrten, d. h. verwirrenden — Angst führte ich sie von dannen; und liess den holden Pyramus verwandelt dort.)

Gleich musste nun Titania erwachen,

Und aus dem Langohr ihren Liebling machen.

(In diesem Augenblicke — es traf sich zufällig so — erwachte Titania und liebte stracks einen Esel.)

ihm ihre brünstige Liebe erklärt, erwidert der Kunstweber mit jener Selbstironie ¹⁾, mit welcher Shakespeare in diesem Stücke seine Helden sich so oft ausdrücken lässt: Methinks, mistress, you should have little reason for that; and yet to say the truth, *reason and love keep little company together now-a-days. The more the pity, that some honest neighbours will not make them friends.* Nay, I can gleek upon occasion?

Dieser kurze Satz deckt mit völligster Sachkunde und dreistester Schonungslosigkeit Titanias moralische Krankheit auf und enthüllt somit zugleich den allegorischen Charakter ihres Liebesverhältnisses zu Bottom ²⁾; so dass wir demselben als Gegenleistung dafür die übertriebene Hochschätzung seines eigenen Witzes gern verzeihen, die auch bei dieser Gelegenheit hervortritt

Die Einzelheiten von Bottoms und Titanias sinnlich phantastischem Liebesspiel übergehe ich. Nach Beendigung desselben wird Bottom seiner Hauptmaske, die dies Mal

Später, aber noch in derselben Scene, verkündet Robin dem Oberon auch das Hereinbrechen des Tages und die Flucht der bösen Geister in der Rede: My fairy lord, this must be done in haste u. s. w. Beide Reden stehen in ebenso genauer Wechselbeziehung zu einander wie das Elfenlied und Bottoms Kuckukslied. Die bösen Geister (crows) müssen ebenso beschämt in eiligster Hast von dannen ziehn, wie dies zudringliche Schuhflickergesinde (murrain flock), dessen Roheit sie zu ihrem Erwerbe ausbeuten und zugleich noch steigern.

1) Dieselbe Manier ist auch in Troilus und Cressida angewandt. Sie ist wohl den Spaniern entlehnt, wenigstens stimmt sie auf das genaueste überein mit der Manier des Cervantes im Don Quixote.

2) Bottom hat zwar für Titanias Hoheit und Adel keinen Sinn; sie ist ihm schlechtweg eine Madame; dennoch hat er eine dunkle Ahnung, dass ihr beiderseitiges Verhältniss ein Missverhältniss ist. Er sagt: Mich dünkt liebe Frau, ihr hättet dazu wenig *raison* (hier Grund); und doch, die Wahrheit zu sagen, so halten *raison* (Vernunft) und Liebe heut zu Tage mit einander schlechte Kameradschaft. Desto mehr aber erweckt es das Mitleid, dass gewisse achtungswerthe Nachbarn gar keine Freundschaft unter ihnen stiften wollen. Ah, ich kann sticheln, wenn es darauf ankommt; nicht?

eine Enthüllung, nicht wie gewöhnlich eine Verhüllung bewirkte, von Robin auf Oberons Befehl wieder entkleidet, und er erwacht mit den Worten: *When my cue¹⁾ comes, call me, and I will answer.*

Auf ihn hat also alles Vorhergehende seinen Eindruck verfehlt; er hält sich noch immer für einen perfecten Dichter und Schauspieler. Dieser Zug der Frechheit ist es hauptsächlich, welcher in der Folge an Bottom hervortritt. Trotz seiner Gleichgiltigkeit gegen alles, was mit ihm vorgegangen, hat aber Bottom doch eine dunkle Erinnerung davon, dass er in Titantias Schoss geschlummert. Vor seinem Heimzuge nach Athen unterhält er sich mit sich selbst darüber in folgenden Worten:

*I have had a most rare vision. I have had a dream, — past the wit of man to say what dream it was: man is but an ass, if he go about to expound this dream . . . The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called *Bottom's Dream*, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play before the duke: peradventure to make it the more gracious, I shall sing it at her death²⁾.*

1) Stichwort.

2) Ich habe eine höchst ungare (rare) Hirngeburt (vision) gehabt. Ich habe einen Traum gehabt, — des Menschen Witz ist zu Ende, wenn er sagen soll, was das für ein Traum war. Der Mensch wird zum reinen Esel, wenn er sich darauf einlässt, diesen Traum zu deuten (d. h. als Traumdeuter vernünftigen Sinn hinein zu bringen). Des Menschen Auge hat nicht gehört, des Menschen Ohr nicht gesehen, seine Hand ist nicht im Stande zu schmecken, seine Zunge zu begreifen, noch sein Herz zu erzählen, — worin mein Traum bestanden hat. Ich will Peter Quitten engagiren, dass er eine Ballade von diesem Traume schreibt; sie soll heißen Bodens Traum; weil alles darin so bodenlos ist; und ich will sie singen zum Beschlusse eines Schauspiels, in Gegenwart des Herzogs. Um es desto graciöser machen zu können, werde ich sie einlegen, um sie als Todtenklage über sie (scil. Thisbe — und ihres gleichen) zu singen.

Unmittelbar nach dieser Scene (IV. 2) finden wir die Handwerker wiederum versammelt, trauernd über Bottoms Ver-

Diese letzten Worte weisen mit aller Bestimmtheit darauf hin, dass Bottom seine peradventure, d. h. unverhofft angebrachte Ballade in die Tagicomödie einschieben will. Wir haben also Bottom's Dream in dem herrlichen Liede des Pyramus vor uns:

Come, tears, *confound*:
Cut sword, and wound
The pap of Pyramus:
Ay, that left pap,
Where heart doth hop: —
Thus die I, thus, thus, thus!
Now am I dead,
Now am I fled;
Now soul is in the sky:
Tongue lose thy light!
Moon, take thy flight!
Now die, die, die, die.

Dass Shakespeare den Bottom in seiner Erzählung von seiner Vision die einfachsten und natürlichsten Dinge durcheinander werfen lässt, ist einfach carrikirende Persiflage der confusen Exposition (*digestion*), womit manche Vulgärstücke die darzustellende Handlung verwirrt haben mögen. Die Nothwendigkeit einer sorgfältigen und übersichtlichen „*digestion*“ der einzelnen Scenen wird ja auch im Hamlet noch stark genug betont. Dass Bottom von seinem Traume aber rühmt er habe „no bottom,“ ist gewiss nicht mit Delius dahin zu verstehen, dass „dieser Traum sich nicht ergründen lasse,“ sondern dahin, dass alles, was in diesem Traume geschieht, grundlos, d. h. unmotivirt willkürlich, und untief, d. h. seicht, vulgär ist.

Dass Bottom's Dream den Gegensatz zu Shakespeares *Midsummers-night's Dream*, überhaupt zu jedem wahren Dichterraum, bildet, bedarf kaum der Erwähnung. Bottom's Erzählung von seinem Traume ist ein Gegenstück zu des Theseus Bemerkung:

This is an old device; and it was played,
When I from Thebes came last a conqueror.

Beide Stellen aber erinnern an die Art und Weise, wie Shakespeare in Troilus und Cressida dem Publikum zu verstehen giebt, dass sein Spiel der Gegenwart gelte. Während dort Troilus und Cressida von dem Cupid's pageant, Pandar von einem pair of spectacles u. s. w. sprechen, deutet der Dichter hier zunächst durch die Gegenüberstellung seines eigenen Trau-

lust. Flute ruft aus in seinem Gram: O sweet bully Bottom! Thus hath he lost six-pence a day during his life; he could not have 'scaped six-pence a day; an the duke had not given him six-pence a day, I'll be hanged; he would have deserved it: six-pence a day in Pyramus or nothing¹⁾. Diese kräftige Beschwörungsformel verfehlt ihre Wirkung nicht; sofort erscheint Bottom, ganz der alte Bramarbas; mit den Worten: Where are these lads?²⁾ Where are these hearts?³⁾ tritt er ein. Allgemeines Jauchzen und herzinnige Freude über die Rettung von Pyramus und Thisbe ist die Antwort. Dem folgt noch eine kolossale Harlekinade Bottoms, und dann schliesst die Scene mit der Verabredung, die Tragödie ungesäumt zur Aufführung zu bringen.

Die Aufführung selbst und ihre Verspottung übergehe ich.

Während die Handwerker- Tragikomödie eine karrikierte Travestie des Vulgärstyls des englischen Dramas darstellt,

mes und der Karrikatur eines Dichtertraumes an, dass die Karrikatur ebenfalls der unmittelbaren Gegenwart gelte. Nachdem aber diese Beziehung auf diese Weise klar gelegt ist, wird auch Theseus durch die obigen Worte in dieselbe hineingezogen; denn man sieht nun, dass sein Sieg ebenfalls der Gegenwart gelten muss.

1) O, lieblicher Bramarbas Bottom! So sind dir täglich sechs Groschen auf Lebenszeit entgangen. Sechs Groschen täglich hätten ihm nicht entgehen können. Wenn der Herzog ihm nicht sechs Groschen pro Tag für die Darstellung des Pyramus gegeben hätte, soll mich der Henker holen; er hätte sie verdient; sechs Groschen täglich in Pyramus oder gar nichts. Shakespeare gebraucht hier die Münzeinheit Sixpence, wie z. B. auch Othello II. 3:

King Stephen was a worthy peer,
His breeches cost him but a crown;
He held them sixpence all to dear u. s. w.

und an andern Orten, die der Leser bei Schmidt s. v. sixpence zusammengestellt findet, zur Bezeichnung einer verächtlichen Summe.

2) Hier = Handwerksgelesen. Bottom nennt sie seine Gesellen, weil sie ihm bei der Herstellung von Pyramus und Thisbe helfen sollen.

3) heart steht hier im Sinne von „Muth.“ Die lads sind davon gelaufen und haben den tapfern Bottom, d. h. den schamlos frechen, allein im Walde zurück gelassen.

muss die Liebeskomödie der beiden athenischen Liebespaare, zu welcher ich nun übergehe, als eine Travestie des phantastischen Hofstils genommen werden.

Die handelnden Personen stehen in beiden Stücken, von psychologischer und ethischer Seite betrachtet, auf derselben Stufe ¹⁾; hier wie dort sind nicht ethische Motive, ja nicht ein Mal verstandesmäßige Motive entscheidend, sondern die auf sinnliche Ueberspannung zurückzuführende Laune; hier wie dort stehen daher die Handelnden unter der Herrschaft des die Sinne bethörenden Zufalls, so dass ihr Thun in Wahrheit den Namen der Handlung nicht verdient. Während aber in dem Handwerkerstücke auch nicht der leiseste Anflug einer wirklichen Thätigkeit der Phantasie hervortritt, sobald man von der Phantastik des Stoffes an sich absieht, zeichnet sich die Liebeskomödie grade dadurch aus, dass in ihr alles in Phantastik aufgeht. Im striktesten Gegensatze zu Bottom, den selbst der unmittelbare Umgang mit Titanien zu irgend welcher klar bewussten Erregung seiner Einbildungskraft nicht erhebt, sind die athenischen Liebhaber und Liebhaberinnen unaufhörlich mit phantastischen Vorstellungen beschäftigt, die nur bei ihrer ausgesprochen sinnlichen Richtung eine streng einseitig beschränkte bleiben muss. Der Ueberschwang der Phantasie wird aber hier das Mittel zur Heilung, während Bottom als Esel ausgeht und als derselbe Esel zurückkehrt. Vermöge ihrer überreizten Phantasie werden die liebenden jungen Herren, gleich jungen Füllen, durch Robin müde gehetzt, und dadurch zur Ruhe und Besinnung gebracht. Allerdings wird bei Lysander noch ein besonderes Entzauberungsmittel angewandt, indem ihm Robin den Saft einer Blume auf die Augen träufelt, welche bewirkt, dass er zu seiner

1) Vrgl. die guten Ausführungen dieses Punktes bei Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. I. 236, 237. Wie kommen aber die Handwerker dazu, die beiden Liebespaare zu parodiren? Liegt hier nicht vielleicht ein Beispiel jener Volksvergiftung vor, von der Titania II. 2 spricht? Ganz sicher; und eben das parodistische Verhältniss des Handwerkerstücks zu der Komödie Love-in-idleness ist ein redendes Beispiel dafür, dass Oberons Vision keine Einbildung, sondern eine poetische Zusammenfassung eines wichtigen Stückes Volksleben ist.

früheren Liebe zurückkehrt. Wie vollständig äusserlich jedoch dieser Act ist, geht schon daraus hervor, dass er auf Demetrius nicht angewandt wird; wo möglich noch deutlicher aber aus der Entzauberungsformel, mit welcher ihn Robin in die gesetzmässige Sphäre der Vernunft zurückruft. Dieselbe lautet:

On the ground ¹⁾
 Sleep sound :
 I'll apply,
 To your eye
 Gentle lover-remedy ²⁾.
 When thou wak'st
 Thou tak'st
 True delight
 In the sight
 Of thy former lady's eye:
 And the country proverb known
 That every man should take his own,
 In your waking shal be shown ³⁾:

1) ground steht hier, wie an zahlreichen anderen Stellen in der Bedeutung von Erdboden; der Erdboden, die Erde aber vertritt (pars pro toto) die kräftigende Natur. — sound ist hier = derb, naturkräftig. Die tropische Bedeutung des verb. to sleep an dieser Stelle liegt auf der Hand.

2) lover ist mit remedy zu verbinden; gentle lover-remedy ist der Gegensatz von love in idleness; denn ein gentle lover, d. h. ein modischer Liebhaber, lässt seiner Sinnlichkeit den Zügel schiessen.

3) Ich lasse Schlegels Uebersetzung hier als unbefriedigend bei Seite. Ich selbst übersetze:

Auf der Erde Grund
 Schlaf dich gesund.
 Ich gebrauche
 Für dein Auge
 Liebesstärkung, dass es tauge.
 Wachst du auf,
 Geht dir auf
 Treu Entzücken
 Beim erblicken
 Deiner frühern Herrin Auge.
 Und des Lands bekannter Spruch:
 An seinem eignen Weib hab jederman genug,
 So du erwachst, lass schaun, er ist kein Trug.

Jack shall have Jill,
Nought shall go ill
The man shall have his mare again,
And all shall be well.

Der Gang der ganzen Komödie ist eine Verkettung von Zufälligkeiten, welche der Dichter zum Theil dazu benutzt, dass die Verliebten sich in grösster Naivität ihre Phantasterei vorwerfen. Die Komödie giebt uns daher auch volle Klarheit darüber, welche Ausstellungen Shakespeare gegen diese Species des dramatischen Styls macht.

Gleich in der ersten Scene des ersten Actes z. B. verklagt Aegeus seine Tochter Hermia beim Theseus wegen ihres Ungehorsams; und gleich bei dieser Gelegenheit lässt uns der Dichter das Unweibliche dieses Charakters lebhaft durch ihre eigenen Worte empfinden. Sie sagt:

I do entreat your grace to pardon me.
*I know not by what power I am made bold,
Nor how it may concern my modesty,
In such a presence here to plead my thoughts;*
But I beseech your grace, that I may know
The worst that may befall me in this case,
If I refuse to wed Demetrius.

Der Vorwurf, welchen Shakespeare hier die Hermia gegen sich selbst erheben lässt, ist durchaus ernst gemeint. Das lässt sich mit aller Gewissheit aus dem Othello nachweisen. Man vergleiche nur die 2. Scene Act I. dieses Trauerspiels mit der ersten Scene unseres Stückes; beide bieten äusserlich die grössten Berührungspunkte, und dennoch wie grundverschieden sind sie! Dort ist alles erhaben und gross; hier alles niedrig und klein. Dort klagt der betrübte Vater in der Ueberzeugung seines Herzens, die ihm später das Leben kostet, dass Othello seiner Tochter einen Liebestrank, (an dessen Wirksamkeit zu Shakespeares Zeit noch ernstlich geglaubt wurde, wie die Hexenprocesse zur

Ins Aesthetische übersetzt: nicht das verführerische Spiel launischer Verliebtheit, die echte Herzensliebe selbst, soll Gegenstand des Dramas werden. — So einfach natürlich und schlicht sind die Zauberformeln, welche Shakespeare in diesem Stücke anwendet alle ohne Ausnahme. Anders im Macb, wo der Zauber eine dämonisch unheimliche Gestalt annimmt, und Macb, wo der Zauber

Evidenz beweisen), beigebracht habe; hier klagt ein energieloser Alter, dass seine Tochter, er weis selbst nicht wie, bezaubert und dadurch verliebt gemacht worden sei. Dort weist ein ergrauter Held diese Anklage zurück, indem er durch den Hinweis auf seine kühnen Thaten und sein vereinsamtes, liebesehnsüchtiges Herz, den ergreifenden Beweis führt, dass alles naturgemäss zugegangen; hier tritt der Geck Lysander auf und pocht auf seine Geburt und sein Geld. Vor allem aber überlässt dort Desdemona die Vertheidigung ihrer Sache ganz ihrem Gatten; die einzigen Worte, welche sie, und zwar ausdrücklich zum reden aufgefordert, sagt, sind eben so bescheiden wie bestimmt, und lauten:

My noble father,
I do perceive here a divided duty:
To you I am bound for life and education;
My life and education both do learn me,
How to respect you; you are the lord of duty;
I am hitherto your daughter: but here's my husband;
And so much duty as my mother show'd
To you, preferring you before her father,
So much I challenge, that I may profess
Due to the Moor, my lord.

Hier dagegen lehnt sich ein eigensinniges, trotziges und schwatzhaftes Mädchen, das noch nicht einmal auf ein wirkliches Ehebündniss hinweisen kann, in breiten Worten gegen ihren Vater auf.

Nachdem nun Theseus mit seinem Gefolge und in Begleitung von Aegeus und Demetrius sich entfernt hat, halten unsere beiden Liebenden erst ein langes Gespräch über die Natur der Liebe und das Schicksal derselben, wobei die romantisch phantastische Phrase in der Gestalt literarischer Reminiscenzen eine auffällig bedeutende Rolle spielt. Hierin darf meines Erachtens nicht Shakespeares eigener Styl, sondern nur eine persiflirende Nachahmung gefunden werden, welche dem theatralischen Typus dieser Figuren mit grösster Meisterschaft angepasst ist¹⁾. Noch viel greif-

1) Schon vor Dichtung des Sommernachtstraums, nämlich in der Komödie *Love's Labour's Lost*, hatte Shakespeare die euphuistische Diction der Hofbühne, oder wenigstens gewisser

barer aber tritt diese persifirende Absicht hervor, als die beiden Liebenden den abenteuerlichen Plan berathen, ihren

Hofbühnenstücke verspottet. Es scheint jedoch als habe er diesen Spott hier nochmals impliciter wiederholen wollen, indem er seine Liebeskranken ganz in der Manier der Beroon (Biron) u. s. w. an einzelnen Stellen reden lässt. Ich hatte diese Thatsache schon in der 1. Auflage meiner Studie hervorgehoben, und kann hier im Wesentlichen nur wiederholen, was ich dort (Note 123) gesagt habe:

Es ist vorzüglich eine Stelle, die ich hier im Sinne habe, und die ich deshalb auch hersetzen will. III. 2 tritt Helena auf, verfolgt von Lysander, der die Hermia in Folge von Robins Liebeszauber treulos verlassen hat, und nun ihr nachläuft. Lysander redet die Helena an mit folgenden Worten:

Why should you think, that I should vow in scorn?

Scorn and derision never come in tears.

Look, when I vow, I weep; and vows so born,
In their nativity all truth appears.

How can these things in me seem scorn to you,

Bearing the badge of faith to prove them true?

Schlegel: Pflegt Spott und Hohn in Thränen sich zu kleiden?

Wie glaubst du denn, ich huld'ge dir zum Hohn?

(Was veranlasst euch zu glauben, dass ich aus Hohn werben würde? Hohn und Spott bringen es nie zu Thränen. — come in tears. Sch. versteht offenbar kommen in Thränen gekleidet.)

Sieh, wenn ich schwöre wein' ich; solchen Eiden

Dient zur Beglaubigung ihr Ursprung schon.

(Davon sagt Sh. nichts. Seine Worte besagen: Schau, wenn ich werbe, wein ich, und dass das Werben so geboren wird, d. h. unter, nicht wie Schl. will, durch Thränen geboren wird, lässt schon durch die seine Geburt begleitenden Umstände (in th. nativity) seine ganze Echtheit (und Beständigkeit) zu Tage treten).

Kannst du des Spottes Reden wohl verklagen,

Die an der Stirn des Ernstes Siegel tragen?

(Sh. sagt: Wie können diese Dinge dir als Hohn erscheinen an mir, da sie doch das Zeichen der Treue an sich tragen, sie als echt auszuweisen.)

Die Stelle erinnert unwillkürlich an das Sonett in Love's Labour's Lost IV. 3

So sweet a kiss the golden sun gives not etc., und ich würde es daher für möglich halten, dass der Dichter unwillkürlich in diese Tonart zurückverfallen wäre, wenn dem nicht der ironische Zug widerspräche, dass Thränen der Laune

Eltern und dem harten Gesetze Athens zu entlaufen. Hiermit lenken sie ganz in die Bahnen von Pyramus und Thisbe ein, und die Sache wird nur dadurch noch complicirter, dass sie die Zweckwidrigkeit begehen, der Helena von ihrem Vorhaben Kenntniss zu geben. Denn dieses Wesen ohne den geringsten Anflug von Haltung, sieht sich veranlasst, dem Demetrius Anzeige von Hermias Flucht zu machen, damit er ebenfalls der Hermia nachlaufe, und sie dann wieder ihm nachlaufen könne. Die Rede, in welcher sie diesen ganz unsinnigen, nur vom Standpunkte der Persiflage aus zu verstehenden Entschluss ausspricht und mit sich selbst

ein untrügliches Zeichen echten und beständigen Gefühls seien. Dieser ironischen Absicht des Dichters entspricht denn auch Helenas Erwiderung vollkommen, indem sie den Lysander an seinem eigenen Beispiele practisch die Unzuverlässigkeit seines feuchten Beweismittels ad oculos demonstrirt. Sie sagt:

You do advance your cunning more and more.

When truth kills truth, O devilish-holy fray!

These vows are Hermia's: will you give her o'er?

Weigh oath with oath, and you will nothing weigh:

Your vows, to her and me, put in two scales,

Will even weigh, and both as light as tales.

Schlegel: Stets mehr und mehr wird deine Schalkheit kund.

(*cunning* = Erfahrungheit. Hel. meint seine Gewandheit im verführen.)

Wie teuflisch fromm, mit Schwur den Schwur erlegen!
(Delius umschreibt hier: „Wenn im Widerstreit ein Treugelübde das andere aufhebt oder vernichtet, so ist das zwischen beiden ein Zweikampf, der, obwohl Fromme ihn führen, doch in seinem Ausgange teuflisch ist.“ Mir scheint nicht, dass damit des Dichters Meinung ganz treffend bezeichnet ist. O teuflisch heiliger Zweikampf. sagt Hel., wenn Treue (die neue zu mir) Treue (die alte zu Herm.) tödtet. Teuflisch heilig ist aber der Zweikampf, weil die neue, unrechtmässige Treue die alte rechtmässige bekämpft.)

Beschwurst du nicht mit Hérmia so den Bund?

(Davon sagt Sh. nicht ein Wort. Richtig ist zu übersetzen: Diese Gelübde gehören der Herm., sollten ihr dargebracht werden; wollt ihr sie aufgeben?)

Wäg' Eid an (mit) Eid, so wirst Du gar nichts wägen.

Die Eid' an sie und mich, wie Märchen leicht,

Leg' in zwei Schalen sie, und keine steigt.

gewissermassen discutirt, ist so charakteristisch, dass ich sie nothwendig herausheben muss. Sie sagt:

Things base and vile, holding no quantity 1),
Love can transpose to form and dignity.

Love looks not with the eyes, but with the mind,
And therefore is wing'd Cupid painted blind.

Nor hath Love's mind of any judgement taste;

Wings and no eyes, figure unheedy haste;

And therefore is Love said to be a child,

Because in choice he is so oft beguil'd.

As waggish boys in game themselves forswear,

So the boy Love is perjurd everywhere;

For ere Demetrius look'd on Hermia's eyne,

He hail'd down oaths, that he was only mine;

And when this hail some heat from Hermia felt,

So he dissolv'd and showers of oaths did melt.

I will go tell him of fair Hermia's flight:

Then to the wood will he, to-morrow night,

Pursue her; and for this intelligence

If I have thanks, it is a dear expence:

But herein mean I to enrich my pain,

To have his sight *thither and back again* 2).

Diese Rede, vom Standpunkt des gemeinen Romans

(both *as light as tales* heisst, sie werden beide leicht wiegen, genau das Gewicht haben wie Märchen, was sie sind.)

1) D. h. ohne allen Inhalt. hohl und leer.

2) „*thither and back again*“, hin und zurück; welch köstlicher Lohn! Wer hier die ernstlich satirische Absicht Shakespeares nicht herausfühlt, der hat offenbar kein Urtheil in diesen Dingen. Kreyssig freilich meint (Vorlesungen III. 97, 98; 3. Auf. II. 248): „Der Zug ist durchaus nicht unnatürlich. Wir haben ihn alle, diesen blinden Dnrst nach dem augenblicklichen Genuss“ u. s. w. Ich möchte jedoch wohl wissen, ob Kr. ebenso urtheilen würde, wenn er nicht in seine „Grundidee“ etwas zu tief hinabgestiegen wäre. Er müsste doch dann erkennen, dass Helenas Thun grade von seinem, Kreyssigs, Standpunkte aus total zweckwidrig ist. Das Publikum muss in schallendes Gelächter ausgebrochen sein über diese kraftlose Phantastik des nach dem Auktos schmachtenden Eros. —

aus betrachtet, hat entschiedenen Anspruch auf Classicität. Welche raren Betrachtungen über die Darstellung des Gottes Amor und die Wunderkraft der Liebe enthält sie nicht! und wie sollte es wohl möglich sein, derartige Entschlüsse zu fassen, wenn man seinen gewöhnlichen hausbackenen Verstand auch ~~nur eine Secunde~~ zu Rathe zöge; beides sind die Punkte, auf die es hier ankommt.

Lysander und Hermia führen nun ihren Fluchtplan wirklich aus; aber der prosaische Zufall will es, dass Demetrius, verfolgt von Helena, vor ihnen im Gehölz ankommen, und zwar schon zu der Zeit, wo Oberon und Robin bereits dort sind. Demetrius benimmt sich nun nichts weniger als ritterlich gegen die zudringliche Helena; diese aber wankt und weicht nicht von seiner Seite, obgleich sie keinen anderen Zeitvertreib hat, als über seine Hartherzigkeit zu declamiren.

Es darf gewiss mit aller Sicherheit angenommen werden, dass Shakespeare in dieser Helena, speciell in dieser Situation, hat evident machen wollen, wie der schimmernde Styl der Phantastik nur ein verführerischer Deckmantel des Gemeinen ist, der grade diejenigen Seelenkräfte verstimmt, auf deren harmonische Stimmung jedes wahrhafte Drama abzielt. Deshalb nimmt auch Oberon sofort Anstoss an diesem albernen Liebeshandel, und befiehlt dem Robin, denselben aus der Welt zu schaffen.

Hier beginnt nun jene Komödie der Irrungen, die damit endigt, dass Hans seine Grete, und Grete ihren Hans kriegt, und in welcher mit unverkennbar satirischer Absicht alle entscheidenden Momente auf die denkbar prosaischesten und trivialsten Gründe zurückgeführt sind. Von diesem Gesichtspunkte aus ist es ms. Es. aufzufassen, dass der Dichter sich den Lysander und die Hermia in dem Gehölze verirren und hierdurch gezwungen werden lässt, in demselben zu übernachten; dass hieraus die weitere Irrung Robins hervorgeht, den Lysander mit dem Demetrius zu verwechseln, und deshalb den ersteren statt des letzteren mit dem Saft der Love-in-idleness zu bezaubern; und dass endlich dieser Zufall, in Verbindung mit dem weiteren Zufall, dass Helena der erste Gegenstand ist, den Lysander er-

blickt, als er aus seinem Schlafe erwacht, die Untreue des Lysander gegen die Hermia herbeiführt. Wie der Dichter dies alles aufgefasst wissen will, hat er in einem kurzen Zwiegespräch Oberons mit Robin dargethan. Oberon und Robin befinden sich zusammen in dem Gehölze, als Hermia von Demetrius verfolgt, an ihnen vorüberieht. Oberon überzeugt sich aus dem Gespräche der beiden, dass Robin sich versehen hat, und sagt in Folge dessen zu ihm:

What hast thou done? thou hast mistaken quite,
And laid the love-juice on some true love's ¹⁾ sight:
Of thy misprision must perforce ensue
Some true love turn'd, and not a false turn'd true ²⁾.

Robin erwidert hierauf:

Then fate o'er-rules, that one man holding troth,
A million fail, confounding oath and oath.

Robin meint also, das Schicksal sei hier stärker gewesen, es habe so sein sollen und müssen, deshalb sei seine Macht gebrochen; und das bestätigt er, indem er später sagt:

those things do best please me,
That befall preposterously.

Ganz seiner Natur gemäss freut sich Robin, dass er als neckischer Zufall den Albernheiten, die im Menschen stecken, zur Geburt verhilft, so dass sie sich zur rechten Zeit noch zeigen, ehe sie später unheilbaren Schaden anrichten ³⁾.

Der Zufall, dass Hermia in Folge ihrer Thorheit gezwungen wird, mit Lysander zusammen im Walde zu übernachten, gab dem Dichter ohne allen Zwang Gelegenheit, auch hier die Schlüpfrigkeit des Hofstyls mit hellstem Lichte zu beleuchten.

1) true love = echter Liebhaber. Bei diesem hätte es jenes Blumensaftes nicht mehr bedurft, die Unbeständigkeit lag schon in seiner Rolle.

2) Der echte Liebhaber könnte nun höchstens beständig, nicht aber umgekehrt der rohe Demetrius in einen flatternden Schmachtlappen verwandelt werden.

3) Das ist ms. Es. der Sinn des Adverbs preposterously. Zugleich liegt in Robins Wort auch das Anerkennung, dass alles Widersinnige seinem Spiele anheimfällt.

Da die beiden Liebenden von ihrer Wanderung bis zum schlafen — und träumen — ermattet sind, beschliessen sie sich niederzulegen. Beim Niederlegen ruft aber der wonnetrunkene Lysander seiner Hermia zu:

One turf shall serve as pillow for us both:

One heart, *one bed*, two bossoms and one troth.

Die keusche Hermia erwidert indess:

Nay, good Lysander, for my sake, my dear,

Lie further off yet: *do not lie so near*.

Doch Lysander tröstet sie mit den süssen Worten:

O, take the sense, sweet, of my innocence!

Love takes the meaning in love's conference.

I mean: that my heart unto yours is knit,

So that but one heart we kan make of it:

Two bossoms interchained with an oath;

So then two bossoms and a single troth.

Then, by your side no bed-room me deny,

For, lying so, Hermia, I do not lie.

Bei aufmerksamer Betrachtung kann es nicht entgehen, dass in diesen eleganten Phrasen sich ein so equivoquer Sinn birgt, wie er nur in den equivoquesten Stellen von Troilus und Cressida gesucht werden kann. Dass dies auf ethisch satirischer Absicht beruht, verbürgt schon die Analogie jener Komödie, und wird durch Hermias Antwort geradezu zu unumstösslicher Gewissheit. Dieselbe erwidert:

Lysander *riddles* very prettily;

Now much beshrew my manners and my pride,

If Hermia meant to say, Lysander lied.

But gentle friend, for love and courtesy,

Lie further off; in human modesty

Such separation as may well be said

Becometh a virtuous bachelor and a maid,

So far be distant; and good night, sweet friend 1).

1) Schlegel:

Lys. Ein Rasen dien' als Kissen für uns Zwei,
Ein Herz, ein Bett, zwei Busen, eine Treu'.

Herm. Ich bitt euch sehr, um meinethwillen, Lieber,
Liegt nicht so nah! liegt weiter dort hinüber.

Es ist eine eigene Sittsamkeit, welche mit so vielen Worten und so genauen Andeutungen auf das Unsittsame

(Das unentbehrliche *yet* ist hier ausgelassen: liegt jetzt noch weiter ab.)

Lys. O, ärgert euch an meiner Unschuld nicht.

(Das steht nicht im Original. Der Dichter sagt: O, Süsse, fasse den Sinn meiner Unschuld; aber auch: o Süsse, nimm mir das — scil. beengende — Gefühl meiner Unschuld.)

Die Liebe deute, was die Liebe spricht.

(Ebenfalls unrichtig. Sh. sagt: Die Liebe, die Zuneigung nimmt die Aeusserung so auf, wie Liebe sie mittheilt; aber auch: wenn Liebende zusammen kommen, so ergreift Liebe Besitz von ihrem Verlangen.)

Ich meinte nur, mein Herz sei eurem so verbunden,

Dass nur Ein Herz in beiden wird gefunden.

(Meine Absicht ist, dass mein Leben mit — unto — dem euren so verknüpft wird, dass wir ein einziges Leben dadurch erschaffen können.)

Verkettet hat zwei Busen unser Schwur;

So wohnt in Zweien eine Treue nur.

(Wir besitzen zwei — verschwiegene — Busen, denen überdies ein Eid den Mund schliesst; nun also: zwei sehnsüchtige Verlangen und eine einzige, nur uns bekannte Wahrheit.)

Erlaubet denn, dass ich mich zu euch füge,

Denn, Herz, ich lüge nicht, wenn ich so liege.

(Drum versagt mir nicht ferner den Beischlaf; denn, Hermia, wenn ich so — scil. allein — liege, habe ich keine Ruhe — I do not lie.)

Was aber erwidert unsere züchtige Hermia? Ihr erstes Wort ist: Lysander *riddles very prettily*, nicht, wie Schlegel will: Wie zierlich spielt mit Worten doch mein Freund; sondern: Lysander versteht es, recht saubere Räthsel aufzugeben, d. h. die equivoque Stylart der Elegants handhabt er meisterhaft. Dann legt sie sofort ein Pröbchen davon ab, dass auch sie nicht ungeschickt in dieser Kunst ist, indem sie fortfährt: Nun, wehe! wehe! ihrer Unhöflichkeit und ihrem Hochmuth, wenn Hermia die Absicht gehabt hätte, zu sagen, Lysander habe gelogen. Doppelsinnig: habe — scil. bei ihr — gelegen. Die zarte Hermia scheint andeuten zu wollen, dass sie nicht so dumm sein würde, darüber zu schwatzen, wenn ihr etwas Menschliches mit ihrem Lysander begegnete. Dann fährt sie fort: Liegt weiter ab; so weit wie man sagen kann, dass es sich mit Fug für einen tugendlichen Jungesellen und ein Mädchen schickt,

der Lage hinweist, in die sie sich gebracht hat. Die Ironie und Satire lassen sich unmöglich verkennen. In der stärksten Härte aber tritt sie durch den Gegensatz hervor, den Lysanders Benehmen am folgenden Morgen zu dieser schmelzenden Süsse bildet. Unmittelbar vor dem Schlafengehen spricht er noch von Busen, welche durch einen Eid mit einander verkettet sind, und als Hermia ihm im Style echter Phantastik sagt: möge deine Liebe niemals bis an dein Lebensende wanken, erwidert er in gleichem Style:

Amen, amen, so that fair prayer say I;

And then end life, when I end loyalty!

Kaum aber sind diese Worte auf seinen Lippen erstorben, so weckt ihn Helena mit ihren Klagen aus dem Schlaf, und er ruft mit demselben phantastischen Pathos ihr mit ausgestreckten Armen entgegen:

And run through fire I will for thy sweet sake!

Transparent ¹⁾ Helen! Nature here shows art,
That through thy bosom makes me see thy heart.

*Where is Demetrius? O, how fit a word
Is that vile name, to perish on my sword!*

Mir scheint es rein unmöglich, die satirische Absicht des Dichters zu verkennen, wenn man diese Stellen zusammenstellt. Denn dass Shakespeare sich nicht zum Vorwurf gemacht haben kann, derartige Jammergestalten von Menschen darzustellen, ja dass es solche Menschen in Wirklichkeit überhaupt gar nicht giebt, sondern dass sie lediglich die Ausgeburten der Phantastik sind, bedarf doch wohl keines weiteren Beweises. Die Ironie, diese Stellen so kurz auf einander folgen zu lassen, und sie ohne jede Vermittelung auf einander folgen zu lassen, ist so planvoll und klar, dass sie schon bei der ersten Aufführung vollständig begriffen werden muss, sofern die Schauspieler nur einiger-

in liebreicher Keuschheit — in human modesty — von einander entfernt zu bleiben, so weit bleibt mir fern. Und nun gute Nacht, traurer Freund. Das mehr prüde, als keusche Mädchen möchte gern die üble Nachrede vermeiden; der Begriff des „still love“ ist ihr nicht weniger klar, wie der Cressida.

1) Deutet nicht auch dies Beiwort auf den Maskencharakter der Helena?

massen dem Dichter gewachsen sind, wie es bei der shakespeareschen Truppe ja in hohem Masse der Fall war. Doch hören wir noch weiter. Als Helena dem Lysander ganz ruhig und verständig erwidert, er liebe ja Hermia und werde von ihr wieder geliebt, also solle er sich damit genügen lassen (then be content, scil. with Hermia) antwortet derselbe wie ein Toller: www.libtool.com.cn

Content with Hermia! No: I do repent
 The tedious minutes I with her have spent.
 Not Hermia, but Helena I love.
 Who will not change a raven for a dove?
*The will of man is by his reason sway'd,
 And reason says, you are the worthier maid.*
 Things growing are not ripe until their season¹⁾;
*So I, being young, till now ripe not to reason;
 And touching now the point of human skill,
 Reason becomes the marshal to my will,
 And leads me to your eyes; where I o'erlook*
 Love's stories written in love's richest book.

Die eine einzige Strophe: the will of man is by his reason sway'd, verräth des Dichters wahre Absicht auf un-zweifelhafte Weise. Ganz in der Manier dieser satirischen Selbstkritik ist es, wenn der Dichter die Helena an den Liebesschwüren und Liebesversicherungen der beiden athenischen Jünglinge hartnäckig zweifeln und dieselben lediglich für Spott und Hohn halten lässt.

Den beiden Liebespaaren ergeht es umgekehrt wie Bottom; im ersten Augenblicke nach ihrer überstandenen Irrfahrt sind sie allerdings ebenso wenig genauer Erinnerung dessen fähig, was mit ihnen vorgegangen, wie dieser. Da indess Titanias harmonischer Zauberschlaf am Ende

1) Deshalb ist es gut, gegen sittenverderbende Nationalgebrechen rechtzeitig einzuschreiten. Dass Shakespeare in der That solchen Gedanken gehegt hat, als er diese Worte schrieb, lässt deutlich der Vers erkennen: And touching now the point of human skill = da ich — scil. Shakespeare — nun das punctum saliens der menschlichen Kunst berühre. Das punct. sal. ist aber kein anderes, als dass die Gesetze der Vernunft für die gestaltende Phantasie massgebend sind. Dunbarscher Einfluss ist hier nicht zu verkennen.

ihrer Irrfahrten, und nachdem Titania selbst bereits von ihrer sinnlichen Verblendung befreit war, auf sie heilend eingewirkt hat, so kehrt ihnen allmählig auch die Erinnerung an die Ereignisse in Oberons Forst wieder, und sie sind im Stande, eine geordnete Erzählung davon zu geben. Das haben sie bereits gethan, bevor Theseus und Hippolyta ihr Hochzeitsfest eröffnet haben. Wir finden daher bei Eröffnung dieses Festes, bei Beginn des letzten Actes, den Theseus in lebhaftem Gespräche mit seiner erhabenen Braut, die Erlebnisse der beiden Liebespaare in Oberons Forste besprechend.

In dieser Composition spricht sich eine wirklich bewundernswerthe Genialität aus. Durch diesen einfachen Kunstgriff verflucht der Dichter den Elfenzauber, welcher die Hochzeit vorbereitet, unlöslich mit des Theseus Hochzeitsfest selbst. Ja, was für die Erklärung der Symbolik noch viel mehr ist: die Unterredung geht der Besprechung des Hochzeitsfestprogramms unmittelbar voraus, und jener Besprechung folgt die Aufführung des Handwerkerstückes unmittelbar nach; das Festprogramm so wohl, wie das Handwerkerstück, versetzen uns ganz in die geistige Atmosphäre nicht nur des Bühnenlebens überhaupt, sondern speciell des englischen Bühnenlebens; und wir gewinnen folgeweis unwillkürlich den Eindruck, dass auch der Elfenzauber in Oberons Forste in diese Atmosphäre gehört. Müssen wir da nicht diesen Zauber für das nicht phantastische, sondern wahrhaft phantasiereiche Gegenbild der phantastischen Komödie der Liebe im Müssiggange und des wirren Traumes nehmen, der zu Theseus Hochzeit aufgeführt wird¹⁾, und dessen würdigen Schlusskalleffekt Bottoms Dream bildet? Sollte nicht jener Elfenzauber eben der Midsummer-night's Dream sein, den der Dichter geträumt? So viel Mal

1) Schon Gervinns, so fundamental auch seine Auffassung des Sommernachtstraums von der meinigen abweicht, hat (Shakespeare 4. Aufl. I. 250) gesagt: „Das Stück der Rüpel ist gleichsam das Gegenstück zu des Dichters eigener Arbeit.“ Das „gleichsam“ hätte er ms. Es. weglassen, und Shakespeares Sprache benutzend, sagen sollen: Das Rüpelstück ist Bottoms Traum und dieser Traum stellt sich dem poetischen Phantasie-

ist in dem Gespräche der beiden Elfenfürsten von dem midsummer oder middle summer die Rede, und jedes Mal

traum des Dichters genau so gegenüber, wie ein echter hausbackener, durch Alptrüben erzeugter Traum sich der Dichtung überhaupt gegenüber stellt; er bildet den poetischen Contrast zu dem Dichtertraume, wodurch der mit dem letzteren zu erzielende Effekt erst seine volle **durchschlagende Kraft** erhält.

Sofern ich im Stande bin, Ulricis stets zum Abstracten strebende Ausdrucksweise nur einigermassen zu verstehen, muss übrigens dieser Commentator Shakespeares den Contrast zwischen Bottoms Dream und Shakespeares Dream ebenfalls bemerkt haben, nur dass seine Erkenntniss keine klar bestimmte Form angenommen, sondern sich in den Nebel allgemeiner Kategorien verflüchtigt hat. Er sagt nämlich bereits in der 1. Auflage seines Shakespeare-Commentars p. 292:

„Das Schauspiel der Handwerker, welches am Schlusse die ganze dramatische Kunst auf das heiterste verspottet, und so zuletzt das Alles parodirende und ironisirende Stück selbst wiederum parodirt, treibt diese“ (scil. die ironisch parodistische) „Tendenz zu einem Spitz- und Gipfelpunkte in die Höhe, und giebt dem Ganzen seine Pointe“.

Warum musste Ulrici sagen: die Tragicomödie verspottete die ganze dramatische Kunst? und wie konnte er sich einbilden, dass Shakespeare just „die dramatische Kunst“ zum Gegenstande seines Spottes machen werde? Das „auf die heiterste Weise“ klingt neben dieser Behauptung verdächtig. In der Tragicomödie verspottet Shakespeare nichts weiter, und kann vernünftiger Weise nichts weiter verspotten, als die Fehler in der Ausübung der dramatischen Kunst, die entstehen müssen, sobald das Kunstverständniss und der Kunstgeschmack eines Bottom derselben ihre Richtung vorschreibt. Dieser kümmerlichen Plebejerdramatik setzt Shakespeare aber den Traum seiner eigenen kolossalen Phantasie entgegen, nicht um den letzteren durch die erstere zu verspotten, sondern um die erstere durch den letzteren ein für alle Mal zu besiegen und zu vernichten. Der Spott trifft also lediglich die Plebejerdramatik, und zwar um so empfindlicher, weil sie sich einer mächtigen Dichterphantasie gegenüber zu spreizen wagt. Daran geht sie kläglich zu Grunde; das ist die eigentliche komische Pointe unserer Maske; und die Erreichung dieses Zieles wird auf die würdigste Weise endlich durch die Weihe des Hauses gefeiert. Diese Weihe — oder wenigstens die Säuberung des Hauses durch Robin — findet auf derselben Stätte — dem erhöhten stage — statt, wo eben erst die Plebejerdramatik so **kläglich** gescheitert ist.

haben wir gefunden, dass darunter die Zeit verstanden wird, wo die englische Bühne unter den Einflüssen plebejischer und phantastischer Naturwidrigkeiten von der rechten Bahn abgelenkt ist. Könnte nicht Shakespeares Meinung sein, sein in dem Elfenzauber verkörperter Traum solle ein Spiegelbild sein der englischen Bühne, wie sie eben ist, und wie sie werden soll? Vom ästhetisch-poetischen Standpunkte aus lässt sich diese Möglichkeit nicht verneinen, sofern nur die historischen Voraussetzungen dafür vorliegen. Litt die englische Bühne an jenen Uebeln, welche Oberons Zauber enthüllt und heilt, so war dies sicherlich für einen so eminent begabten Dramatiker wie Shakespeare, der damals noch stark im Aufsteigen begriffen war, und die ganze Höhe der Ziele, welche er durch die Bühne verfolgte, noch lange nicht erreicht hatte, sicherlich ein Gegenstand, der sein menschliches Gemüth tief ergreifen musste, und ihn also sehr wohl zu dichterischer Gestaltung bewegen konnte. Die historischen Voraussetzungen treffen nun wirklich zu, wie ich im folgenden Abschnitte nachweisen werde; und so behaupte ich denn mit Bestimmtheit: der Sommernachtstraum ist wirklich jene die Reform der englischen Bühne behandelnde Dichtung; und ich behaupte ferner, Shakespeare hat das auch klar und deutlich ausgesprochen in jener Unterredung des Theseus mit der Hippolyta, auf die ich oben hingewiesen habe. Hippolyta bemerkt an jener Stelle: 'Tis strange, my Theseus, that these lovers speak of; und dieser erwidert:

More strange than true: I never may believe
 These antic fables, nor these fairy toys.
 Lovers and madmen have such seething brains,
 Such shaping fantasies, that apprehend,
 More than cool reason ever comprehends.
 The lunatic, the lover, and the poet
 Are of imagination all compact:
 One sees more devils than vast hell can hold,
 That is the madman ¹⁾: the lover all as frantic,
 Sees Helens beauty in a brow of Egypt ²⁾:

1) So ist es dem Narren Bottom und seinen Genossen ergangen.

2) Das ist der Fall der beiden athenischen Liebespaare.

*The poets eye in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Such tricks hath strong imagination,
That, if it would but apprehend some joy,
It comprehends a bringer of that joy:
Or in the night imagining some fear,
How easy is a bush supposed a bear 1).*

1) Man beachte sorglätig diesen Uebergang: Theseus spricht von den Sinnestäuschungen, welche die erregte Vorstellungsgabe des Narren (madman = Botton und Genossen) und des Verliebten zur Folge hat. Dann wendet er sich zu den phantasievollen Vorstellungen des Dichters, und endlich schliesst er mit diesem: Or in the night u. s. w. Klingt das nicht, als ob er sagen wollte: Wenn das bedrängte Gemüth des Dichters zur Gegenwehr getrieben wird, so erschafft seine Phantasie Furcht erweckende Gebilde, und solche Gestalten sind es, die sie gesehn haben?

Schlegel übersetzt die Stelle:

Hipp. Was diese Liebenden erzählen, mein Gemahl,
Ist wundervoll.

(Ist seltsam, befremdlich.)

Thes. Mehr wundervoll, wie wahr.
Ich glaubte nie an diese Feenpossen
Und Fabelei'n.

(these ist lediglich auf die Mittheilungen der Liebespaare zu beziehen. — Ich kann diese lächerlichen Fabeln und diese albernen Feengeschichten durchaus nicht glauben).

Verliebte und Verrückte

Sind beide so von brausendem (?) Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft begreift.

(Liebende und Narren haben so siedende Gehirne, solch geschäftige Einbildungskraft, die mehr wahrnimmt, als die kühle Vernunft jemals umfasst, und folgweis aus sich heraus gestalten kann).

Wahnwitzige (muss heissen: Narren), Verliebte und Poeten

Bestehn aus Einbildung. Der eine sieht
Mehr Teufel, als die weite Hölle fasst;

Theseus weist hier den Gedanken, dass die Verliebten wirkliche Geister gesehen haben könnten, mit bestimmtester Entschiedenheit ab.

Der Tolle (Narre) nämlich. Der Verliebte sieht
Nicht minder irr'

(Der Verliebte — sagt der Dichter — ist ganz eben so toll.)

Die Schönheit Helena's

Auf einer äthiopisch braunen Stirn.

(Er sieht Helenas Schönheit in der Zigeunerin Brauen. — Ein Compliment für unsere Helena und ihre gleich gestimmte Freundin.)

Des Dichters Aug in schönem Wahnsinn — (in edlem, fine — Wahnsinn, d. h. in edler Begeisterung) — rollend,

Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd hinab.

(Sh. sagt: strahlt vom Himmel — wo es seine erhabenen Gedanken schöpft — zur Erde, — wo es seine sinnlichen Eindrücke empfängt — und von der Erde wieder zum Himmel — um diese sinnlichen Eindrücke in erhabener Weise zu gestalten und umzuformen).

Und wie die schwang're Phantasie Gebilde

Von unbekanntem Dingen ausgebiert,

(Von schwangerer Phantasie weis Sh. nichts; er sagt: und wie die Phantasie die Formen unbekannter Dinge erschafft. — Der Ausdruck: things unknown = Dinge, die existiren, aber noch nicht zum klaren Bewusstsein gekommen sind, lässt sich sicherlich auch anwenden auf einen grossen Theil der Uebel, welche meiner Auffassung nach der Sommernachtstraum darstellt, besonders aber auf die Heilmittel dieser Uebel, welche — ebenfalls meiner Auffassung nach — der Dichter im Sommernachtstraum anzeigt.)

Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt

Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz.

(So — scil. wie die Phantasie sie geschaffen, — verwandelt sie des Dichters Feder in Gestalten, und giebt dem luftigen Nichts seinen bestimmten — local — Wohnsitz und Namen. Die local habitation giebt Shakespeare seinen Gestaltungen in sorgfältigster Weise: in a wood of Crete; on Neptune's yellow sands u. s. w. Ebenso leiht er ihnen ihre besonderen Namen: Oberon, Titania, Theseus, Hippolyta, Bottom. Diese Worte des Theseus deuten also fast gradezu an, dass diese Ortsbestimmungen und Namen sinnbildlich, d. h. allegorisch zu nehmen sind.)

So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;

Empfindet sie nur irgend eine Freude,

Sie ahnet einen Bringer dieser Freude.

I never may believe,
sagt er:

These antic fables, nor these fairy toys.

Er erklärt es vielmehr für Imaginationen eines verliebten oder närrischen Gehirns, sie für echte Realität zu nehmen, grade als wollte er eben unsern Verliebten und alldazu dem eingebildeten Narren Bottom, von denen allerdings ein jeder in seiner Weise den Zauber gesehen hat, den Vorwurf machen, sie hätten in der acuten und chronischen Beschränktheit ihres Wahrnehmungsvermögens nicht genau genug bedacht, was vor ihnen vorgehe.

Lovers and mad - men, sagt er spöttisch und skeptisch,
have such seething brains,

Such shaping fantasies, that apprehend,
More than cool reason ever comprehends;

d. h. Verliebtheit und Narrheit sieht in den Dingen stets etwas anderes, als die ruhige Vernunft darin sehen würde; nur diese also ist urtheilsberechtigt darüber, ob hier ein wirklicher Geisterspuk vorliegt, oder was sonst. Was aber veranlasst den Theseus nun — dem äusseren Anscheine nach — plötzlich die grade Bahn seiner Betrachtung zu verlassen und in längerer Auseinandersetzung auf die Phantasie des Dichters abzuspringen? Was veranlasst ihn

(Solche Listen weis eine starke Phantasie, — eine starke Phantasie ist so kunstfertig — dass, wenn sie sich nur ein Vergnügen machen will, sie auch den Bringer dieses Vergnügens in sich hegt. — Der Dichter will, und zwar mit direktester Beziehung auf die vorliegende Dichtung, etwas wesentlich anderes sagen, als ihn Schleg. sagen lässt. Des Dichters Meinung ist: wenn mein Dichtergenie — wie in vorliegendem Falle — das Bedürfniss fühlt, sich eine Freude zu machen, nach einem Vergnügen greift — apprehends — so hat meine Phantasie Schöpfungskraft genug, um solche Gestalten zu erschaffen, welche diesem Bedürfnisse genügen.)

Und in der Nacht, wenn uns ein Grau'n befällt,

Wie leicht, dass man den Busch für einen Bären hält.
(oder, sagt Sh., wenn sie, scil. imagination, im Dunkel der Nacht eine Furcht erweckende Vorstellung erschafft, wie leicht wird da nicht ein Busch für einen Bären gehalten.)

namentlich, an dieser Stelle uns, übereinstimmend mit unseren deutschen Herrschern im Reiche der dichterischen Phantasie¹⁾, zu sagen, dass die dichterische Phantasie in edler, himmlischer Begeisterung nach vernünftigem Plane und zu vernünftigen Zwecken ihre Gestalten schaffe?

Klingt das nicht, als wolle er sagen: in dem, was die Liebespaare erzählen, spricht sich so entschieden das ruhig bedachte Walten eines ordnenden Geistes aus, dass ich nur annehmen kann, ein Dichter habe sie in einen Traum versetzt, sie haben den Traum wahrer Dichtung geträumt? Und wenn er dann seine Rede mit den Worten schliesst:

Or in the night, imagining some fear,
How easy is a bush supposed a bear,
ist es nicht, als ob er sagen wollte: und das wirr Spukhafte dieses Traumes ist die eigene Zuthat der Liebespaare,

1) Ich meine die berühmte Stelle aus Göthes Tasso I. 1:

Leonore: Ich ehre jeden Mann und sein Verdienst,
Und ich bin gegen Tasso nur gerecht.
Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum:
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben giebt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit Zertreute sammelt sein Gemüth
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann, und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, Theil an ihm zu nehmen:
Er scheint sich uns zu nah'n und bleibt uns fern;
Er scheint uns anzusehn und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.

Princess: Du hast den Dichter fein und zart geschildert,
Der in den Räumen süsser Träume schwebt.
Allein mir scheint auch ihn das Wirkliche
Gewaltsam anzuziehn und festzuhalten.
Die schönen Lieder, die an unsern Bäumen
Wir hin und wieder angeheftet finden,
Die goldnen Aepfeln gleich, ein neu Hesperien
Uns duftend bilden, erkennst du sie nicht alle
Für holde Früchte einer wahren Liebe?

daraus entstanden, dass dieser Traum ihnen Bilder vorhielt, welche sie erschrecken mussten, weil sie ein Spiegelbild ihrer eigenen sinnlichen Verblendung sind?

Die Skepsis des Theseus, dieses getreuen Gesinnungsgenossen seines Försters Oberon, ist offenbar keine aufrichtige, sondern eine ironisch erheuchelte; er kann nicht zweifeln, dass die körperlichen Augen der Verliebten, und vielleicht sogar Bottoms, richtig gesehen haben; aber ihr geistiges Auge hat sich täuschen lassen.

Eine Vergleichung unserer Stelle mit der ersten Scene im Hamlet macht diese Ansicht zur Gewissheit. Dort kommt es dem Dichter darauf an, in dem Zuschauer recht lebhaft die Ueberzeugung zu erwecken, dass der Geist, der später eine so einflussreiche Rolle spielen soll, Wirklichkeit und nicht bloss Phantasiegebilde von Hamlets krankem Gemüth ist. Er lässt deshalb den Geist schon der Schlosswache auf der Terasse erscheinen, führt hier den Horatio ein, der ebenso wie hier Theseus an der Wirklichkeit dieses Geistes zweifelt und gleich diesem, dem Berichte seiner Kameraden Skepsis entgegensetzt. Der Geist erscheint plötzlich aber, der Skepsis des Horatio zum Trotz, auch in dessen Gegenwart; Horatio, um sich jedes Restes von Zweifel zu entledigen, redet ihn sogar an; die Krieger schlagen mit der Hellebarde nach der Erscheinung, ohne sie verwunden zu können, weil sie wie ein Irrlicht bald hier bald dort ist; und als sie vorüber ist, erklärt der Zweifler auf Bernardos Frage: ob dies nicht etwas mehr denn Einbildung sei, in gesteigerter Ekstase:

Before my God, I might not this believe,
Without the sensible and true avouch
Of mine own eyes.

Diese Scene richtig gespielt, und es wird unter den Zuschauern kaum noch eine Seele sein, die nicht von der Wirklichkeit der Geistererscheinung überzeugt wäre. Wie aber hier? Hier werden Geister eingeführt, denen ohnehin schon das schattenhafte, dämonische Wesen jenes Geistes fehlt, die lange Dialoge unter einander halten, sich mitten unter die Menschen mischen, und uns dann sagen, sie würden nicht gesehen, weil sie unsichtbar seien, die wie Titania sogar sich mit menschlichen Scheusalen in Liebesverhältnissen

nisse einlassen; kurz denen nicht weniger als alles gebricht von den Eigenschaften, die unsere gewohnten Vorstellungen den „Geistern“ beilegen. Und grade hier wird noch jedes Restchen Illusion dadurch zerstört, dass hinterher Theseus die gewichtigsten Zweifel an der Realität ihrer Existenz anregt, indem er sie für reine Phantasiegebilde erklärt. Ohne Zweifel hat es also in der Absicht des Dichters gelegen, uns eine Directive in der Auffassung dieser Gestalten durch Theseus Rede zu geben. Und darin thut er sehr recht. Wenn uns Dante eine schwere, im Zusammenhange des ganzen Gedichts wesentliche Allegorie vorgeführt hat; so gibt er den Wink, der Leser möge genau beachten und bedenken, was er lese. Und genau dasselbe Mittel, nur in Formen, wie sie seine Dichtung verlangt, hat Shakespeare hier angewandt. Von allem, was Theseus der Kraft der dichterischen Phantasie nachrühmt, kommen aber hier vorzugsweise die Worte in Betracht:

Such tricks hath strong (kräftig und gesund, im Gegensatz zu der kranken Einbildungskraft des lunatic und lover) imagination,

That, if it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy.

Damit ist doch wohl deutlich genug zu verstehen gegeben, dass die dichterische Phantasie jene Gestalten zu irgend einem Zwecke gestaltet habe, die ihr und anderen Vergnügen bereiten sollen, d. h. um dadurch bestimmte Gedanken auszudrücken? Kurzum Theseus ruft uns zu: jene Geister sind allegorische Phantasiegebilde. Damit uns indess die genaue Beziehung dieser Phantasiegebilde zur realen Welt auf keinen Fall entgehe, lässt der Dichter die Hippolyta dem Theseus erwidern:

But all the story of the night told over,
And all their minds transfigur'd so together
More witnesseth than fancy's images,
And grows to something of great constancy,
But howsoever strange and admirable.

„Doch“, sagt Hippolyta, „wenn man die ganze Erzählung von den nächtlichen Begebenheiten sich nochmals vergegenwärtigt, und dabei bedenkt, wie sie allesammt in ihrer Sinnesweise so (so) verändert sind; so legt das Zeugniß ab für

etwas mehr, als blosse Sinnestäuschung, sondern wird zu etwas unbestreitbar Gewissen, wenn auch immerhin Befremdlichen und Wunderbaren“. Hippolyta weist auf einen Punkt hin, der des Theseus Rede nicht ausdrücklich hervorhebt, das ist die innere Harmonie des Geisterspiels. Diesen Zusammenhang vergleicht sie sehr gut mit der gegenseitigen Uebereinstimmung der verschiedenen Theile eines Indicienbeweises. Hippolyta bekundet damit, dass ihr das Gesetz der Harmonie klar ist, und dass ihre eigenen Vorstellungen diesem Gesetze entsprechend geordnet sind.

IV.

Die Chronologie des Sommernachtstraums und seine zeitgeschichtliche Beziehung.

A. Die Chronologie.

Wann ist der Sommernachtstraum gedichtet? Auf diese Frage geben die verschiedenen Shakespeare-Commentatoren und Kritiker sehr abweichende Antworten. Im grossen Ganzen differiren dieselben um volle 10 Jahre. Während Tieck das Jahr 1600, in welchem die ersten beiden Drucke (Quartos, wie man vermuthet, eine rechtmässige Ausgabe — Fisher — und eine Raubausgabe — Roberts) erschienen, als dasjenige Jahr betrachten wollte, in welchem unser Stück seine jetzige Gestalt erhalten, sind umgekehrt nicht wenige englische Kritiker geneigt, die Entstehungszeit desselben bis in den Anfang des letzten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts hinaufzurücken, weil sie, weit entfernt das himmlische Behagen und die ungetrübte Wonne zu theilen, welche das Stück unseren deutschen Commentatoren pflichtschuldigt verursacht, dasselbe als eine stofflich untergeordnete Jugendarbeit ansehen. Die tiecksche Ansicht erscheint schon der einfachen Thatsache gegenüber unhaltbar, dass Francis Meres in seiner *Palladis Tamia* (Haushalt der Pallas — 1598) den Sommernachtstraum als ein bekanntes Stück Shakespeares erwähnt. Tiecken selbst ist diese Thatsache auch recht wohl bekannt gewesen; er ging indess von der

hypothetischen Ansicht aus, im Jahre 1598 sei bereits ein Stück von Shakespeare zur Hochzeit seines Gönners Southampton gedichtet, welches indess nicht alle Bestandtheile des jetzigen Sommernachtstraums enthalten, sondern erst im Jahre 1600 seine jetzige Gestalt erhalten habe¹⁾. Es liegt offenbar nicht allein nicht der geringste Grund für diese seltsame Hypothese vor, sondern im Gegentheile sprechen sehr erhebliche Gründe dagegen; denn so viel ist unbestreitbar, dass wenn das Stück nicht gradezu in die Ju-

1) Delius scheint hier eine Ungerechtigkeit gegen Tieck begangen zu haben. In seinem Werke: Die Tiecksche Shakespeare-Kritik beleuchtet von N. Delius. Bonn 1846 sagt er pag. 32: „Unser deutscher Kritiker hätte sich manchen Missgriff ersparen können, wenn er die Aesthetik und Literaturkunde seiner englischen Vorgänger nicht in ein und dieselbe Verachtung einbegriffen, sondern beide höchst verschiedene Zweige der Shakespearekritik auch verschieden behandelt und gewürdigt hätte. So auch beim Sommernachtstraum, wo die Kenner-schaft des Dichters und seiner Sprache Tieck wiederum zu absonderlichen Resultaten geführt hat. Er sagt ganz richtig: „Im Jahre 1600 erschien es zuerst gedruckt“, und fügt dann auffallender Weise hinzu: „man kann annehmen, dass es auch in diesem Jahre geschrieben wurde, denn Meres erwähnt es 1598“. Löse diesen Widerspruch, wer kann. Wir bekennen uns unfähig zu begreifen, wie ein Drama 1600 geschrieben werden konnte, welches Meres bereits 1598 erwähnt“.

Der Widerspruch, so handgreiflich ihn auch Delius darzustellen bemüht ist, ist nur ein scheinbarer. Tieck geht, wie gesagt, von der Annahme aus, dass der von Meres in der Palladis Tamia erwähnte Sommernachtstraum nur — so zu sagen — der Embryo des Sommernachtstraumes von 1600, nämlich derjenige Sommernachtstraum gewesen sei, welcher nach Tiecks Vermuthung zur Hochzeit des Grafen Southampton 1598 aufgeführt sei; dass aber der in den Quartos von 1600 publicirte Sommernachtstraum eine erst 1600 entstandene Vervollständigung jenes ersteren sei. Tiecks „denn“ ist also so zu verstehen: „denn die Notiz von Meres beweist, dass er 1598 noch seine ursprüngliche Gestalt gehabt hat“. Tiecks Hypothese von der doppelten Gestalt des Sommernachtstraums ist allerdings ein reines Phantasiegebilde. Insofern aber verdient sie grosse Beachtung, als aus ihr hervorgeht, dass der Sommernachtstraum in seiner jetzigen Gestalt, auch nach Tiecks Ansicht, sich nicht mehr zum Hochzeitsgedichte eignet.

gendperiode des Dichters zu versetzen ist, es mindestens an deren Grenze herangerückt werden muss; und davon kann zweifellos keine Rede sein, dass Shakespeares Jugendperiode sich bis 1598, geschweige denn bis 1600 ausgedehnt hätte. Tiecks Ansicht darf denn auch heut zu Tage als allgemein aufgegeben betrachtet werden. Dagegen hat sich in allerjüngster Zeit in der deutschen Shakespeare-Kritik die Ansicht geltend gemacht, dass grade das entgegengesetzte Extrem das Richtige sei: das Stück sei 1590, spätestens 1592 gedichtet.

So weit sich die Begründung dieser Ansicht auf formale Kriterien der Jugendlichkeit stützt, hat sie offenbar keinen Anspruch auf Beachtung. Denn nicht allein, dass ein so firmer Kenner von Shakespeares Styl wie v. Friesen zugeben muss, dass diese Kriterien grade bei dem Sommernachtstraum höchst unzuverlässig seien ¹⁾; so darf hierbei meines Erachtens auch Zweierlei nicht übersehen werden. Zunächst nämlich lässt sich nicht verkennen, dass der formale Fortschritt, welchen Shakespeares Muse in Diction und Versification macht, keineswegs das Primäre, sondern das Secundäre ist; das Primäre sind bei ihm durchaus die ethischen Gesichtspunkte, und diesen folgen die ästhetischen als einfache Consequenzen nach. Shakespeare hat — mir scheint das unbestreitbar — viel eher sich darüber Klarheit verschafft, welchen Inhalt die Dichtung haben müsse, als er darüber schlüssig geworden ist, in welchen Formen dieser Inhalt vorzutragen sei. Die entscheidende Grenzlinie zwischen seiner Jugendperiode und der ersten Periode seiner Reife, bildet aber grade die Erkenntniss dessen, was die materielle Aufgabe der Poesie sei; und es kann daher in keiner Weise auffallen, dass an den ersten Werken der ersten Reifeperiode z. Thl. noch diejenigen poetischen Formen wahrgenommen werden, in welchen die letzten Jugendwerke gedichtet sind. Ferner aber: die Jugendlichkeit hier als Argument zugelassen; bis zu welchem Jahre reicht denn die Jugendperiode? Das ist ja eben die Frage, welche durch eine positive Chronologie der Abfassungszeiten erst fest zu stellen ist, und die an sich daher, vor dieser

1) Shakesp.-Studien II. 268 u. 269.

positiven Feststellung, den Ausschlag weder für 1590, noch für 1592, noch auch für eines der folgenden Jahre bis etwa 1595 geben kann. Die Anhänger jener neueren Ansicht stützen sich aber auch keineswegs auf das vage Argument der Jugendlichkeit allein, sondern auf gewisse Anspielungen, welche in dem Drama ihrer Ansicht nach enthalten sind, und die darauf hindeuten, dass es mit gewissen Ereignissen jener Zeit im engsten Zusammenhange stehe. Zuvörderst nämlich hat Karl Elze den Nachweis zu führen gesucht¹⁾, der Sommernachtstraum sei zu der Hochzeit des Grafen Essex mit der Wittve Philipp Sidneys, welche 1590 gefeiert wurde, gedichtet, und Hermann Kurz hat diesen Nachweis in einem späteren Aufsätze²⁾ noch zu verstärken gesucht. Diese Kritiker nehmen daher schon 1590 für das Entstehungsjahr des Sommernachtstraums; — eigentlich sollten sie sogar 1589 als solches annehmen, da nicht abzusehen ist, wie der Sommernachtstraum zu der am 1. Mai 1590 stattfindenden Hochzeit des Essex erst 1590 gedichtet und einstudirt werden konnte; 1589 wusste jedoch Essex selbst noch nicht, dass er jene Wittve heirathen würde; es bleiben also für diese Kritiker nur die ersten 4 Monate von 1590 zur „Fertigstellung“ des Sommernachtstraums, und selbst diese nicht ganz. Aber was thut das? Shakespeare arbeitete ja so unglaublich schnell! Jenen beiden Kritikern hat sich in allerjüngster Zeit noch ein dritter, nämlich Wilhelm König³⁾ angeschlossen. Die elzesche Hypothese, wie scharfsinnig und geistreich sie immer von ihm vertheidigt sein mag, (seine Freunde haben es ihm wenigstens hinreichend attestirt), ist unhaltbar; es sind die schwersten thatsächlichen Bedenken dagegen geltend gemacht worden, die ich hier nicht wiederholen will, weil es meine Absicht ist, später den principiellen Nachweis zu führen, dass der Sommernachtstraum überhaupt kein Hochzeitsgedicht sein kann. Seltsamer Weise haben übrigens Elzes Opponenten ganz übersehen, dass Elze und seine Glaubensgenossen bei der Begründung ihrer Ansicht mit völligem Stillschweigen

1) Deutsch. Shakesp.-Jahrb. III. 150 ff. Vrgl. auch Elze, William Shakespeare, pag. 385.

2) Shakesp.-Jahrb. IV. 268 ff.

3) Shakesp.-Jahrb. X, 210 ff.

Thatsachen übergehen, welche auf eine spätere Abfassung des Stückes, nämlich auf das Jahr 1594, hinweisen; ich meine die Rede Titanias II. 2 von der ungünstigen Witterung und der Verkehrung der Jahreszeiten. Je leichter sich aber die elzeschen und kurzschen Argumente erweisen, desto mehr fällt grade dies Argument ins Gewicht. Wilhelm König hat denn auch eingesehen, dass die elzesche Hypothese eine genügend sichere Basis für die Chronologie des Sommernachtstraumes nicht gewährt, und hat daher seiner Chronologie noch eine Eventualstütze hinzugefügt, der zu Folge der Sommernachtstraum nicht später als 1592 soll gedichtet sein können. Mit dieser nicht eben königlichen Stütze, die den ganzen chronologischen Bau Königs als einen etwas sehr leichten erscheinen lässt, verhält es sich aber folgendermassen.

Hermann Kurz hat in dem allegirten Aufsätze u. a. auch den Nachweis versucht, dass folgender Vers aus Spensers *The Tears of the Muses*:

And he, the man whom Nature self had made,
To mock herself, and Truth to imitate,
With kindly counter under mimic shade,
Our pleasant Willy, ah! is dead of late;
With whom all joy and jolly merriment
Is also deaded, and in dolour drent,

auf Robert Greene gehe, welcher hier unter dem Namen von Willy verherrlicht werde; dass aber die folgenden beiden Verse desselben spenserschen Gedichts, von welchen der erste lautet:

Instead thereof, (scil. of Willy), scoffing scurrilitie,
And scornfull folly, with contempt is crept,
Rolling in rymes of shameless ribaldrie,
Without regard, or due Decorum kept:
Each idle wit at well presumes to make,
And doth the Learneds taske upon him take,

wenn nicht ausschliesslich, so doch hauptsächlich, gegen den „ungelahrten“ Shakespeare gerichtet sei. Hieraus hat Kurz dann gefolgert, Shakespeare habe sich durch die 3. Nummer des Festprogramms „The thrice three Muses“ u. s. w. an Spenser für jene Injurie gerächt¹⁾. Dieses Gebäude von

1) Die Unrichtigkeit dieser Folgerung ergibt sich schon

Hypothesen aber glaubt König zu einer chronologischen Bestimmung benutzen zu können, und kommt auf dem Wege einer Schlussfolgerung, der ich nicht nachzugehen vermag, zu dem Resultate, dass, weil Spensers Gedicht noch bei Lebzeiten Robert Greenes publicirt sei, auch jene vermeintliche Erwiderung Shakespeares ebenfalls noch in Greenes Lebenszeit fallen müsse; da aber Greene schon 1592 gestorben, so müsse der Sommernachtstraum auch schon vor 1592 gedichtet sein. König macht hier zwei entscheidende logische Fehler, die von der Deutung des spenserschen Gedichts völlig unabhängig sind; ich kann daher auch die Richtigkeit dieser Deutung ganz auf sich beruhen lassen. Welcher logisch zwingende Grund liegt zuvörderst vor, dass Shakespeare, wenn er Spensers grobe Beleidigung, (denn eine solche stellt der Vers, auf Shakespeare bezogen, zweifellos dar), beachten wollte, dies noch zu Greenes Lebzeiten thun müsste? Greene hat ja evident mit der Sache nichts zu thun; und wenn Shakespeare sich so rächen wollte, wie er sich nach Kurzens und Königs Ansicht gerächt hat, nun dann musste er eben die passende Gelegenheit abwarten. Ferner aber, und das ist mir die Hauptsache, Kurzens Auslegung von Spensers Gedicht durchaus als unanfechtbar hingenommen, wo liegt der logische Zwang, dass wir Kurzen auch darin folgen müssen, jene Worte des Sommernachtstraums als eine Erwiderung auf Spensers Grobheit zu nehmen? Die Ausdrucksweise: *The thrice three Muses mourning for the death of learning*, das einzige Argument, welches sich für Kurz anführen liesse, würde nur den Werth einer Inzucht haben, und zwar einer sehr entfernten. Denn, wie ich schon bei Besprechung der Stelle im vorigen Abschnitt gesagt habe, nicht blos Spenser, sondern auch noch andere englische Gelehrte, wie z. B. Philipp Sidney, vertraten damals in der englischen Kritik die Ansicht, dass aus den klassischen Studien die Regeneration des englischen Theaters hervorgehen müsse; und jene Worte lassen sich

daraus zur Evidenz, dass die Diction und Versification des Sommernachtstraums unter Spensers Einfluss steht. Weiter unten werde ich über diesen Punkt das klassische Zeugniß von Tycho Mommsen mittheilen. Vrgl. gegen Kurz auch Klein II. pag. 824 ff.

sehr wohl als blosse Opposition gegen dies Vorurtheil auffassen. Mir scheint aber auch jene Nummer des Festprogramms, wenn man ihren ganzen Wortlaut erwägt, und sich nicht bloss an die herausgehobenen Worte hält, kann gar nicht gegen einen Dichter, und am allerwenigsten gegen einen so anerkannten Dichter gerichtet sein, wie Spenser. Das ist der Haupteinwurf, den ich gegen Kurz und König zu machen habe. Die Gelehrsamkeit (learning) bildet nämlich, wie ich bereits im vorigen Abschnitte angedeutet habe, das Pendant zu dem eunuch der ersten Nummer. Shakespeares Satire scheint mir daher gegen einen (oder auch wohl mehrere) Versuche gerichtet zu sein, die rohen Ausschreitungen der Vulgärbühne durch pedantisch gelehrte Dramen nach antikem Muster zu heilen; Versuche, welche in den Gelehrtschulen damaliger Zeit ganz gewiss gemacht sind, zum Theil sogar auf der öffentlichen Bühne gemacht sein mögen. So ein Versuch (oder vielleicht deren mehrere) mögen glänzendes Fiasco gemacht haben, und Shakespeare kann den Ausdruck lately deceased in beggary sehr wohl gebraucht haben, weil die blosse Gelehrsamkeit dadurch ihre poetische Impotenz offenkundig den Musen dargelegt hatte; es wäre dann zu verstehen, dass die Gelehrsamkeit an poetischer Bettelarmuth gestorben sei. Einen solchen Vorwurf aber hätte Shakespeare Spensern nicht machen können; er würde dann, wenn überhaupt die ausgehobenen Worte auf Spenser zu deuten sind, was ich entschieden bezweifle, sich einer solchen dialogischen Wendung schuldig gemacht haben, die wir im gewöhnlichen Leben eine Retourkutsche nennen. Von Witz könnte dabei entfernt nicht die Rede sein. Aber man wolle doch auch die Worte: That is some satire keen and critical nicht übersehen. Bezieht man dieselben wirklich auf Spensers Gedicht, so brechen sie dem Bischen Entgegnung, das etwa in den Worten des Theseus: The thrice three Muses u. s. w. enthalten sein könnte, nicht allein in höchst ungeschickter Weise die Spitze ab, sondern erkennen überdies in wo möglich noch ungeschickterer Weise, öffentlich an, dass Shakespeare sich über Spensers Malice geärgert habe, also auch sicherlich durch dieselbe getroffen gefühlt habe. Das not sorting with a nuptial day würde dann etwa lauten

wie: davon will ich heute nichts hören, das giebt Aergerniss und hat Aergerniss gegeben; das Urtheil aber, dass dies Stück eine schneidend scharfe, ja wohl gar strenge (keen) Satire wäre, müsste doch die Autorität von Spensers Beschuldigung gleichsam durch ein Schuldbekennniss verstärken, und der Umstand, dass der Satire zugleich nachgesagt wird, sie gehe von bestimmten Kunstprincipien aus, sei kritisch (critical), würde wenig geeignet sein, das Gewicht jenes Schuldbekennnisses zu verringern. Ein solches Bekennniss aber in einem Stücke abzugeben, in welchem Shakespeare, wie ich nachweisen werde, und zum grossen Theile schon nachgewiesen habe, selbst gegen die nämlichen Ausschreitungen der Bühne ankämpft, über welche der herausgehobene, angeblich gegen Shakespeare gerichtete Vers des spenserschen Gedichts klagt, das würde denn doch einigermassen die Dinge auf den Kopf stellen heissen. Unter diesen Umständen kann meines Erachtens des Theseus Kritik der Maske der drei Mal drei Musen nur so aufgefasst werden, als ob sie von der Voraussetzung ausginge, dieselbe sei ein Gelehrtengezänk, eine pedantische Persiflage eines pedantischen Kunststils, der sich vergeblich abgemüht, durch ein „kritisches“ Drama die Rüpeleien des Vulgärstils zu bekämpfen, wie die Handwerker-Tragicomödie eine direkte Persiflage eben dieser Rüpeleien ist. In dem Epitheton critical liegt dann eine besonders feine Satire; das harspaltende disharmonische Gelehrtengezänk hat keine poetische Zeugungskraft, weil es, den poetischen Naturdrang nicht ein Mal ahnend, alles mit leblosen Regeln zwingen zu können glaubt. Der Dichter Theseus wählt daher auch ganz richtig die Karrikatur aller Dichtung, das Handwerkerstück zu seiner Festfeier, weil der reale Gegensatz viel eher an das Ideal erinnert, als die abstracte, steife Regel¹⁾. Der Gegensatz wirkt wie auch der Erfolg zeigt,

1) Die pedantisch gelehrte Richtung berührt Shakespeare schon II. 2, indem er die Titania sagen lässt:

I know

When thou hast stoln away from fairy land,
And in the shape of Corin sat all day,
Playing of pipes of corn u. s. w.

humoristisch, drastisch-komisch; die blosse Regelmässigkeit dagegen lässt das Gemüth kalt und ist daher „not sorting with a nuptial day“. Von alle diesem abgesehn, steht ja aber auch Spenser gar nicht in so directer Beziehung zum Drama, wie sie die mourning Muses, als Anspielung auf eine concrete Dichtung betrachtet, voraussetzen.

Ich muss hiernach annehmen, dass die elzesche, kurz-sche und königsche Chronologie unserer Maske jedes zuverlässigen Fundamentes entbehrt.

Es gibt nun noch eine ganze Reihe von Kritikern und Commentatoren, welche bei der Ermittlung des Geburtsjahres unserer Maske auf jedes äusserliche Kriterium verzichten, und die daher zu einem festen Resultate überhaupt nicht gelangen. Zu ihnen gehört Gervinus, welcher im Anschluss an englische Autoritäten das Stück zwischen 1594 und 1596 setzt¹⁾; Kreyssig, der das Stück zwar als Hochzeitsgedicht behandelt, dennoch aber seine Entstehungszeit nicht bestimmt zu fixiren wagt, und es den Jugendstücken zuzurechnen scheint²⁾; Genée, der allerdings 1594 als Entstehungsjahr betrachtet, jedoch ohne sich über seine Gründe auszusprechen³⁾, und also wohl ebenfalls nur im Anschluss an die meisten englischen Autoritäten; v. Friesen, der die Chronologie des Stückes überhaupt nur relativ bestimmt, indem er es an den Schluss der Jugendperiode und den Anfang der ersten Reifeperiode stellt, aber ohne eine bestimmte Jahreszahl für diesen Termin anzugeben⁴⁾. Ich kann diese Schriftsteller hier übergehen, weil ihre Chronologie entweder zu unzuverlässig ist, oder weil sie eben zu keinem bestimmten Resultate gelangt sind, und es doch unerlässlich ist, grade bei diesem Stücke, dessen relativ chronologische

Auch diese Richtung hatte sich der Volksbühne mitgetheilt. Vrgl. mein Citat pag. 65. Die Anspielung bezieht sich indess, wie die Erwähnung der Phillida — nicht, wie ich in der 1. Aufl. angenommen Phillis — beweist, nicht auf ein Volksstück, sondern auf Lyls Gallathea. Klein II. 535 ff.

1) Shakespeare 4. Aufl. I. 236.

2) Vorlesungen III. 82, 83: „die frühe Abfassung und die Veranlassung des Dramas sind ausser Zweifel“. 3. Aufl. II. 238.

3) Shakespeare Leben und Werke pag. 264.

4) Shakespearestudien II. 268, 269.

Bedeutung v. Friesen so richtig erkannt hat, auch betreffs der absoluten Zeit zu bestimmten Resultaten zu kommen. Und ein solches Streben ist nichts weniger als aussichtslos. Es bleiben noch gewisse specielle Kriterien der Diction und Versification übrig, welche Tycho Mommsen sehr klar und bestimmt hervorgehoben, und an denen selbst v. Friesen und Elze mit — mir unverständlichem — Stillschweigen vorübergegangen; und dann bietet Titanias Schilderung der Witterungsverhältnisse II. 2 einen so sicheren chronologischen Anhalt dar, dass sie mit Recht von den meisten englischen Kritikern als die eigentliche Grundlage für die Chronologie unserer Maske angesehen worden ist. Sehen wir zunächst zu, welche Resultate Tycho Mommsen auf dem Wege einer absolut exacten philologischen Forschung gewonnen.

Ich schicke voraus, dass dieser Gelehrte in seinen Prolegomenis zu seiner Ausgabe von Romeo und Julia zu dem Resultate gelangt ist, dass diese Tragödie die unmittelbare Vorgängerin des Sommernachtstraumes ist, und dass der Sommernachtstraum mit derselben in ein und demselben Jahre gearbeitet sein muss. Ich werde unten, wo ich das Verhältniss beider Stücke zu besprechen habe, auf diesen Punkt zurück kommen. Ich schicke ferner voraus, dass Tycho Mommsen durch seine eingehenden und scharfen Forschungen zu dem Resultate gelangt ist, die alte englische Hypothese von einer doppelten Bearbeitung der Tragödie Romeo und Julia zu verwerfen; nach ihm hat nur eine einzige Bearbeitung dieser Tragödie stattgefunden, welche im Jahre 1595 beendet ist; das Jahr 1595 ist dann auch seiner Ansicht nach das Geburtsjahr so wohl der Tragödie, wie unserer Maske. Die Gründe, auf welche Mommsen seine Zeitbestimmung hinsichtlich der Beendigung des Romeo stützt, hat derselbe a. a. O. pag. 154, 155 dargelegt, indem er sagt:

„So sparsam wie die klingenden Reime in Romeo und in den ältesten Sonetten vorkommen, dürften wir diese Werke einer noch durch Spensers Muster vom Jahre 1590 gebundenen Zeit zuschreiben¹⁾, bevor durch sein

1) Und dennoch sollen die Thrice three Muses gegen Spenser gerichtet sein!

mächtiges Beispiel im Jahre 1596 die Trivialität der weiblichen Reimbindungen gut geheissen war. Auch in anderer Hinsicht leuchtet im Romeo der Einfluss der drei ersten Gesänge der Feenkönigin und der Epithalamia (1595) durch, und wir gewinnen darin eine indirecte Bestätigung dafür, dass der Romeo um das Jahr 1595 abgeschlossen ist. Wohl möglich, dass die stärker gereimten Partien kurz nach 1590 — auf 1591 führt eine Spur 357 f. — gedichtet sind, und dass zwischen der Abfassung derselben und der Abrundung des Ganzen eine Kluft von mehreren Jahren liegt, wie bei Göthes Faust“.

Die drei ersten Gesänge der Feenkönigin erschienen bekanntlich bereits im Jahre 1591; dass aber Spensers Epithalamia noch im Jahre 1595 formalen Einfluss auf den Romeo gewinnen konnte, lässt sich sehr wohl mit der Annahme vereinen, dass der Sommernachtstraum bereits 1594 in Angriff genommen, und bis Ende dieses Jahres selbst beendigt wurde. Ich bin nämlich mit Mommsen selbst, mit König, v. Friesen u. a., aus Gründen, die ich später darlegen werde, entschieden der Ansicht, dass Romeo und Julia der Vorgänger des Sommernachtstraums ist; diese Annahme schliesst aber keinesfalls die Möglichkeit aus, dass gewisse formale Aenderungen mit der Tragödie noch vorgenommen wurden, nachdem der Sommernachtstraum bereits in Angriff genommen war. Ich bin aber auch der Meinung, dass es dem Dichter erst möglich gewesen sein kann, unsere Maske, welche zum grossen Theile eine komische Parodie seiner eigenen Tragödie ist, zu dichten, nachdem er sich Jahre lang in der eingehendsten Weise mit seinem Stoffe beschäftigt hatte¹⁾; und dadurch dessen absoluter Herr geworden war. Deshalb halte ich auch Mommsens Feststellung, dass die frühesten Spuren der Inangriffnahme des Romeo auf das Jahr 1591 hinweisen, für

1) Klingt nicht vielleicht in Theseus Lob: My hounds are . . . slow in pursuite diese Thatsache durch? und — Spensers Willy mit Klein auf Shakespeare bezogen — liegt nicht in dem mitgetheilten Verse aus den Teares of the Muses eine Bestätigung der Thatsache?

die Sommernachtstraum-Chronologie für ausserordentlich wichtig. Es geht mir daraus hervor, dass von einer Abfassung desselben im Jahre 1590 gar keine Rede sein kann; dass es aber auch höchst unwahrscheinlich ist, der Dichter habe vor 1593 begonnen, denselben zu entwerfen. Auf der andern Seite lässt sich aber auch nicht annehmen, dass der Dichter an dem Sommernachtstraume noch gearbeitet, während er 1595 in Folge von Spensers Epithalamia noch die letzte Feile an seine Tragödie legte; denn, wengleich der Sommernachtstraum in seiner Conception zuverlässig eine spätere Schöpfung Shakespeares war, als Romeo und Julia, so ging er doch, wie ich weiter unten nachweisen werde, früher als die Tragödie über die Bühne. Die Feststellung, dass Romeo und Julia im Jahre 1595 definitiv beendet wurde, scheint mir daher die fernere Feststellung einzuschliessen, dass der Sommernachtstraum früher beendet sein muss; und darauf weist auch dasjenige chronologische Kriterium hin, auf welches sich die meisten englischen Kritiker, Malone an der Spitze¹⁾, und von unsern deutschen Kritikern Delius stützen, nämlich Titanias Rede über die Witterungsverhältnisse.

v. Friesen beklagt zwar in einigemassen elegischem Tone, dass man diese Rede zu nichts weiter ausnutze, als zu einer chronologischen Bestimmung²⁾; dieser Vorwurf

1) Genée macht die falsche Angabe, Malone setze die Entstehungszeit des Stückes in das Jahr 1592. Vgl. dagegen Delius Die Tiecksche Shakesp.-Kritik pag. 31 und Elze, William Shakespeare pag. 385.

2) Shakesp.-Studien II. 281, 282:

„Ich begreife nicht, wie man hat finden können, dass diese wunderschöne Stelle zum Ganzen entbehrlich, und nur geeignet sei, zu Anhalten für die Altersbestimmung des Stücks zu dienen“.

v. Friesen nimmt offenbar an, diese Schilderung sei eingefügt, weil sie einen nothwendigen Theil in der Schilderung der Feen- und Elfenwelt selbst bilde. Das ist nun allerdings ein mythologischer Irrthum, und rechtfertigt das Prädicat „wunderschön“ noch lange nicht. Wohl aber bildet die Schilderung einen höchst nothwendigen Bestandtheil der Dichtung; einen Bestandtheil, der mit Oberons Vision im innigsten ideellen Zusammenhange steht, wie der Dichter auch durch die Composition der 2. Sc. d. II. A. deutlich zu erkennen gegeben hat.

trifft mich indess, wie sich zeigen wird, in keiner Weise; und ich möchte die Behauptung wagen, dass es ganz richtig von v. Friesen gehandelt gewesen sein würde, wenn er selbst von Titantias Rede einen chronologischen Gebrauch gemacht hätte, anstatt dass er mit einem gewissen horror aestheticus vor einer solchen That zurückschreckt, und nur auf ein Paar Sonette Shakespeares als chronologischen Anhalt hinweist¹⁾, den er aber auch bald wieder fallen lässt. Jene Rede enthält nämlich eine Naturschilderung, welche — sofern man von dem poetischen Gewande absieht, — eine überraschende Aehnlichkeit hat mit den englischen Witterungsberichten aus dem Sommer 1594, und sie legt daher die dringende Vermuthung nahe, dass des Dichters Phantasie eben durch die Witterungsverhältnisse jenes Sommers beeinflusst sei²⁾, dass folglich im Sommer oder Herbst 1594

1) Sh.-Studien II. 268, gemeint sind Son. V u. LIV.

2) Delius sagte schon in seiner Beleuchtung der tieckschen Shakespeare-Kritik pag. 33 hierüber:

„Die Schilderung II. 2 eines unnatürlichen Herbstes, Winters und Sommers, der Kälte und vielfachen Regen bringt, malt, wie Tieck richtig fühlt, das wirkliche Jahr, in welchem Shakespeare dies Lustspiel dichtete. Unser Dichter liebt es, wie wir aus vielen seiner Dramen sehen, durch Anspielungen auf Zeitereignisse eine Ideenverbindung in seinen Zuschauern hervorzurufen, die nur dann treffen konnte, wenn diese Reminiscenzen noch frisch in den Gemüthern lebten. So wird es äusserst wahrscheinlich, dass in der betreffenden Stelle die ausführliche Schilderung eines verderblichen Missjahres der Titania in den Mund gelegt wurde im Hinblick auf die regnerische Jahreszeit vom Ende 1593 bis in den Sommer 1594, welche in England alle jene Noth und Bekümmerniss verbreitete, die Titantias Rede in einer Reihenfolge anschaulicher, aus dem Volks- und Landleben gegriffener Details vorführt“.

Viel abgeschwächter drückt sich Delius über diese Frage in seiner Einleitung zum Sommernachtstraum aus; jedoch ohne seinen früheren Standpunkt aufzugeben. Er fügt dort aber hinzu:

„Es ist sogar denkbar, dass der Volksglaube, die Missernten, Seuchen, Ueberschwemmungen und was sonst an Unglücksfällen das genannte Jahr auszeichnete, dem Einflusse und der Zwietracht der Elementargeister zuschreiben mochte“.

Wäre dies der Grund, weshalb Sh. auf die Witterungsverhältnisse hier zu sprechen kommt, so wäre nicht abzusehn, wes-

am Sommernachtstraum gearbeitet sein müsse. Man kann nun dreist die Behauptung aufstellen, dass es keinen deutschen Shakespeare-Commentator und Kritiker giebt, dem diese Thatsache nicht hinlänglich bekannt wäre; aber die einen, welche mit Elze unser Stück in das Jahr 1590 versetzen wollen, übergehen sie, wie ich gezeigt habe, mit Stillschweigen, andere behandeln sie mit sachwidriger Oberflächlichkeit. Das Grösste leistet in dieser Beziehung Genée, der seinem Shakespearecompendium pag. 266 folgenden klassischen Satz einverleibt:

„Einigen Anhalt für die Zeitbestimmung giebt uns auch wohl die Stelle Titantias (bei ihrer ersten Begegnung mit Oberon), in welcher sie von der Verrückung der Jahreszeiten, von den Regenströmen und dem unzeitigen Frost, der die Sommerknospen trifft u. s. w., wie von einer abnormen Naturerscheinung spricht, indem man nämlich ganz ähnliche Berichte über den Sommer 1594 gefunden hat, und Titantias Schilderung, ohne solche bestimmte Beziehung keine Nothwendigkeit weiter für die dramatische Situation wäre; im Gegentheil, in dem ganzen weiteren Inhalt der Waldkomödie¹⁾ kommt die laue Sommernacht zu ihrem vollsten Rechte“.

halb dieselben just als chronologisches Material verwerthet werden könnten; Sh. könnte dann immerhin den Sommer von 1594 zu seiner Schilderung als Vorbild genommen haben, ohne dass damit eine Beziehung auf diesen Sommer gegeben gewesen wäre. Ueberhaupt macht Delius auch in seiner früheren Schrift schon den Fehler, dass er einen zwingenden Grund zu einer solchen Beziehung nicht angiebt, und dadurch die logische Möglichkeit offen lässt, Shakespeare könne hier, wie anderwärts Dinge schildern, die er vor Jahren erlebt. Delius hätte m. E. Tiecken gegenüber nachweisen müssen, dass die Ideenverbindung, welche Shakespeare durch seine Schilderung herzustellen sucht, eine solche ist, die eine Beziehung zur unmittelbaren Gegenwart herstellt. Was Delius in dieser Beziehung versäumt hat, glaube ich jetzt nachgeholt, und dadurch seine Argumentation in einem wesentlichen Punkte vervollständigt zu haben.

1) Unter der Waldkomödie versteht Genée offenbar den Elfenpuk im Walde. Die ganze Maske ist ihm — damit er doch auch etwas Apartes hat — eine Zauberkomödie. Nicht vielleicht gar eine Taschenspielerkomödie?

Also die laue Sommernacht „kommt zu ihrem Rechte“? Was heisst das? Genée fand in den Commentaren, die seinem gediegenen Werke zu Grunde liegen, diese Anspielung erwähnt, folglich durfte sie auch bei ihm nicht vermisst werden. Aber der grosse Kritiker musste seine Selbständigkeit behaupten, und so wies er denn in ästhetischer Absicht die Anspielung zurück. Die Gediegenheit der genéeschen Gründe habe ich schon im vorigen Abschnitt beleuchtet, und kann daher denselben hier stillschweigend den Rücken kehren; um so mehr, da das Beispiel von Gervinus beweist, wie ausserordentlich wirksam Shakespeares Schilderung unsere Phantasie in Genées Sinne beeinflusst. Denn Gervinus hat trotz Titianas Schilderung den lebhaften Eindruck aus der Lectüre des Sommernachtstraums empfangen, dass just der Theil der Handlung, auf welchen sich Genées Bemerkung bezieht in den Hundstagen spielt¹⁾. Es kommt nicht darauf an, haltlose Phrasen mit sachverständiger Miene über diesen Punkt zu machen, sondern, da neuerdings sich Autoritäten wie Elze, v. Friesen u. s. w. berechtigt glauben, die Frage ganz mit Stillschweigen zu übergehen, heisst es, sie noch ein Mal gründlich zu untersuchen. Zu diesem Behufe ist aber vor allen Dingen nothwendig, jene Witterungsberichte selbst ihrem Wortlaute nach kennen zu lernen. Ich lasse hier einen solchen folgen nach John Stow, *The annales of England, from the first inhabitation until 1601*. London 1601, 4. Hier fehlt zum Jahre 1590 alle und jede Bemerkung über die Witterungsverhältnisse; ein klarer Beweis, dass nichts zu bemerken war. Dagegen wird berichtet pag. 1274 und 1275 zum Jahre 1594: „In this moneth of March was many great stormes of winde, which overturned trees, steeples, barns, houses etc., namely in Worcestershire, in Beandley forest many Dakes (= dikes) were overturned. In Hoxton

1) Shakespeare 4. Aufl. I. 237: „Zuerst die heisse Jahreszeit, die 1. Mainacht (!), die Spukzeit dunkler Mächte, die die Gehirne erhitzt; denn auch sonst nennt Sh. gelegentlich Narrheit eine Sommertagstollheit, ein Hundstagsfieber“ u. s. w.

Wie Gervinus damit die 1. Mainacht in Einklang bringt, ist seine Sache.

wood of the said shire, more than 1500 Dakes were overthrown in one day, namely on the thursday before Palmesunday. In Staffordshire the steeple in Stafford towne was rent in pieces along through the midst, and throwen upon the church, wherewith the said roof is broken, 1000 livres will not make it good. Houses and barnes were overthrown in most places of those shires. In Canke wood more than 3000 trees were overthrown, many steeples more or less above 50 in Staffordshire were perished, or blown down. The 11 of April, a rain continued very soze more than 24 hours long and withall, such a wind from the north, as pearced the walls of houses, were they never so strong“. Hier haben wir sowohl Titanias piping winds, wie auch die pelting rivers, die overborne their continents, und nur die contagious fogs fehlen, welche die Winde von der See aufgesogen haben; indess lässt sich mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass auch diese 1594 nicht gefehlt haben. Doch hören wir Stow weiter; er erzählt ferner pag. 1277 und 1278: *„In the moneth of May, namely on the second day, came down great water flouds, by reason of sodaine showers of haile and rain that had fallen, which bare down houses, yron milles, the provision of coales prepared for the said milles, it bare awaie catel etc. in Sussex and Surrey to the great losse of manie. This yere in the moneth of May, fell many great showers of raine, but in the moneths of June and July, much more: for it commonly rained every day or night, till St. Jamesday“* (25. Juli) „and two dates after together most extreably, all which, notwithstanding in the moneth of August these followed a faire harvest, but in the moneth of September fell great raines, which raised high waters, such as stated the carriages and bare down bridges, at Cambridge, Ware, and elsewhere in many places.“ Die Verkehrung der Jahreszeiten, von welcher Titania ebenfalls spricht, weist sich schon der ganzen Construction ihrer Rede nach als ein Zusatz des Dichters aus, dessen Bedeutung ich auch schon erklärt habe. Dieser Punkt wird aber auch nur nebenbei erwähnt, während das Regenwetter und seine verderblichen Folgen mit grösster Breite ausgemalt werden. Eben dies Regenwetter vergleicht der Dich-

ter auch mit dem ethischen Klima der englischen Bühne, das gradezu ein Bedürfniss nach Sistirung der Massenproduction hervorruft, damit das Erdreich sich wieder erholen und dann beackert werden kann, um bessere Früchte zu tragen. Das ist der Sinn von Titanias Worten: *The human mortals want their winter here*. Die jetzigen Massenproducte stellen keinen hellen Sommer her, der sich doch stets über Titanias Reich ausdehnt, wie sie dem Bottom sagt, und sie lassen es auch nicht zum klaren Winter kommen. Daher die massenhaften rheumatischen Krankheiten an denen die sterblichen Menschen und das Vieh sterben, wie Titanias Freundin an der Geburt des Wechselbalges gestorben ist. Titania bedient sich daher auch nicht, wie Tschischwitz glaubt, des Ausdrucks *human mortals*, im Gegensatz zu *fairy mortals*, sondern der Ton liegt auf *mortals*; sie will andeuten, dass die Menschen sterblich sind, und dass solche Witterung sie zum sterben bringt. Der Zielpunkt von Oberons Action ist nun eben dies schädliche Wetter zu beseitigen, den Menschen wieder zu einem normalen Klima zu verhelfen, und das erreicht er durch Aushändigung des Wechselbalges. Es ergibt sich daraus, dass jener Vergleich eine sehr hervorragende Stelle in der ganzen Dichtung einnimmt, und dass es Shakespeare nicht auf eine so fruchtlose Spielerei angekommen sein kann, wie uns Genée glauben machen will. Wie kommt aber der Dichter zu solchen Vergleichen? Offenbar nur durch bestimmte physische Eindrücke; und deshalb bin ich der Meinung, dass Titanias Rede ein so wichtiges chronologisches Moment enthält. So unbehaglich, wie sich Shakespeare in Folge des ungünstigen Wetters während des Sommers 1594 befunden haben muss, ebenso unbehaglich fühlte er sich auch in dem ethischen Klima jener Theaterstücke, und das — so vermüthe ich — zwang ihm unwillkührlich jene Parallele auf. Dieselbe musste ihm um so willkommener sein, weil sie die mannichfachen Hinweisungen auf sein Vaterland, die in der *Vestal throned by the West*, dem *little western flower*, dem *western valley*, dem *Hercules* und der Insel Kreta, den *Neptune's yellow sands* u. s. w. u. s. w. liegen, noch durch eine gradezu in die Augen springende Anspielung verstärkte; eine Anspielung überdies, die zugleich durch eine grossartige

„Ideenverbindung“¹⁾ darlegte, welchen Sinn in unserem Drama die Sommerzeit und des Theseus Sommerfeier hat, die sich ja unmittelbar an die Versöhnung Titanias mit Oberon anschliesst. Oberon verkündet auch, dem alt-englischen Brauche bei der Maifeier²⁾ getreu, die Einkehr des echten Sommers durch den Schall seines Hornes.

Unter diesen Umständen halte ich mich überzeugt, dass der Sommernachtstraum seine definitive Gestaltung Ende des Jahres 1594 erhalten, wenschon es nicht unwahrschein-

1) Will man für diese „Ideenverbindung“ so etwas wie eine Art Formel haben, so ist es die folgende. Die alten Volksfeste, von denen Titania den Morrinstanz und die quaint mazes erwähnt, von denen aber sonst noch im Sommernachtstraum der Schützenfeste (Bottom: hold or cut bowstrings) und der Maifeier gedacht wird, fanden sämmtlich im Freien statt. Ein stürmischer und regnerischer Sommer musste also diese gesunden nationalen Belustigungen hindern (the fold stands empty). Auf der andern Seite wurde aber die Einfachheit und Gesundheit des nationalen Geschmacks untergraben durch halb phantastische halb pöbelhafte „Volksdramen“ (crows are fatted with the murrain flock). Folge davon war, dass dem Volke, oder wenigstens einer grossen Volksmasse die Freude an den alten einfachen nationalen Volksfesten vergällt wurde. Beides: Sturm und Regenwetter, sowie seichte Theaterstücke wirkten also in gewisser ästhetischer Richtung gleichmässig hindernd; die Naturelemente freilich nur momentan; aus den schlechten Theaterstücken aber drohte sich eine chronische Nationalpsychose zu entwickeln. Shakespeare, sicherlich aufgewachsen als reinstes Naturkind, hatte auch als Schauspieler und Dichter diesen naiven Standpunkt zu wahren verstanden (Theseus Sommerfeier und Jagdliebe, Pendant zur Maifeier der Verliebten und zu Bottoms Schützenfest Vrgl. pag. 129 Note 2); in Folge dieser seiner innersten Naturbeschaffenheit war aber auch just sein Gemüth der natürlichste Ort, an welchem diese Ideenassociation entstand.

2) Vrgl. Jac. Grimm, Mythologie 3. Ausgab. II. 738. Ob Oberons Horn schon im Huon de Bordeaux eine Rolle spielt, weis ich nicht zu sagen; die Art, wie Sh. Oberons Horn verwendet ist offenbar dem Dumber entlehnt. Diese Verknüpfung des alten Volksfestes der Maifeier mit des Theseus Hochzeitsfeier hat übrigens auch noch den tief gemüthvollen Sinn, dass die Bühne nicht mehr den heiteren Volksfesten Abbruch thun soll, wie sie es doch eine Zeit lang nach Titanias Witterungsschilderung gethan.

lich ist, dass der Dichter bereits 1593 die erste Hand daran gelegt.

Die Feststellung der Entstehungszeit des Sommernachtstraumes hat an sich hohen Werth, weil, wie bemerkt, und wie in der Folge noch weiter auszuführen, dieses Stück die Grenzmarke bildet zwischen Shakespeares Jugendperiode und der ersten Periode seiner Reife. Minder wichtig ist aber auch nicht die Feststellung, welche Dramen dem Sommernachtstraume voraus gehen, denn dadurch allein kann eine sichere Grundlage gewonnen werden für die Ermittlung der stylistischen und ethischen Kriterien von Shakespeares dramatischen Jugendarbeiten. Sieht man sich aber um auf dem Markte der Kritik, so findet man hier nicht weniger Meinungsverschiedenheiten als bei der ersteren Frage. Ich kann es jedoch nicht als meine Aufgabe betrachten, auch hier in eine Detailkritik aller einzelnen Ansichten einzugehen, weil für meine Untersuchung die Frage nach der absoluten Entstehungszeit des Sommernachtstraumes eine viel hervorragendere Wichtigkeit hat, wie die Frage welche dramatischen Vorgänger derselbe gehabt; ich werde mich daher damit begnügen, die beiden divergirenden Ansichten von König und von Friesen mit einander zu vergleichen. Der Letztere, welcher gleich mir den Sommernachtstraum auf jene Scheidegrenze setzt, verweist in Shakespeares Jugendperiode, und betrachtet also als Vorläufer des Sommernachtstraums: Titus Andronicus, womit seiner Ansicht nach Shakespeare seine Laufbahn als Theaterdichter begonnen, Heinrich VI., Thl. I und II, Richard III. ¹⁾, die Komödie der Irrungen, die beiden Veroneser, Verlorene Liebesmühe, und — den unmittelbaren Vorgänger des Sommernachtstraums — Romeo und Julia.

Abweichend von der hergebrachten schon früher aber von Drake (II. 260) aufgestellten Ansicht, sieht nun König

1) Dabei nimmt aber v. Friesen eine doppelte Bearbeitung dieser Historie an. Auch Mommsen erklärt an einer Stelle seiner Prolegomena zu Romeo und Julia, die ich augenblicklich nicht gleich aufzufinden weis, diese Historie für eine Jugendarbeit, jedoch ohne sich darüber auszusprechen, ob sie eine doppelte Bearbeitung erfahren.

auch im *Pericles* eine Jugendarbeit Shakespeares, die nur in den reiferen Jahren des Dichters im IV. Akte eine Umarbeitung erfahren habe. Der *Pericles* soll nach König Shakespeares erstes Drama sein. Ohne mich auf Königs Gründe einzulassen, bemerke ich, dass Oberons Erzählung von den Verführungen des Theseus durch Titania, sowie der Schluss der 1. Sc. des IV. Aktes des Sommernachtstraums mindestens insofern gegen Königs Ansicht zu sprechen scheinen, als dadurch Titus Andronicus als Shakespeares ältestes Stück bezeichnet wird; ein Umstand, beiläufig bemerkt, der ms. Es. auch die von v. Friesen, Elze und anderen Shakespeare-Kritikern aufgestellte Vermuthung zu widerlegen scheint, dass Shakespeare noch ältere Stücke wie den *Andronicus* gedichtet, aber später vernichtet habe¹⁾. Auf den *Pericles* lässt König Heinrich VI., Thl. I, und dann erst Titus An-

1) Man müsste mindestens annehmen, dass diese älteren Arbeiten nicht in London zur Aufführung gekommen, und dass Shakespeare schon zur Zeit der Dichtung des Sommernachtstraums die Vernichtung vorgenommen habe. So viel aber ist sicher, dass weder Oberons Beschuldigungen betreffs der Verführung des Theseus durch Titanien, noch auch die Situation am Ende der 1. Scene des IV. Actes unserer Maske, noch auch Hippolytas Beschreibung von den Jagdvergnügen, das ihr Hercules und Cadmus vor Zeiten bereitet, auf irgend eine Stelle im *Pericles* passen. Wohl aber gilt dies von der 2. und 3. Scene des II. Actes von Titus Andronicus. Die 2. Scene dort führt die Bühnenweisung: *A forest. Horns and cry of hounds heard*, zur Ueberschrift, und während Theseus im IV. Acte des Sommernachtstraums mit Rücksicht auf die Situation, in der er die beiden athenischen Liebespaare antrifft, (sowie mit Rücksicht auf die liebevolle Unterhaltung Lysanders mit Hermien) (pag. 150 Note 1) ansruft:

Good morrow, friends. Saint Valentine is past;

Begin these wood-birds but to couple now?

findet in der 3. Scene des II. Actes von Titus Andronicus gradezu die Nothzüchtigung der Lavinia durch die beiden Söhne der Tamora statt. *Pericles* ist zweifellos ein Bühnenstück gewesen; ich kann daher unter den obwaltenden Verhältnissen nicht annehmen, dass er von Shakespeare selbst herrührt, mindestens nicht, dass es Shakespeares erstes Drama gewesen, weil sonst vermuthlich der Dichter dem *Pericles* im Sommernachtstraume diejenige Stelle eingeräumt haben würde, die jetzt Titus Andronicus einnimmt, sofern ich nicht in voller Täuschung befangen bin.

dronicus folgen. Da der Sommernachtstraum die Historie überhaupt nicht berührt, so lasse ich es dahin gestellt sein, ob diese letztere Rangordnung richtig ist; ausdrücklich aber gebe ich zu, dass auch dem Sommernachtstraum gegenüber die Möglichkeit offen bleibt, dass der Tragödie Titus Andronicus eine Historie vorausgegangen ist. Nach Titus Andronicus setzt König die Zählung einer Widerspenstigen. Auch v. Friesen und Elze halten dies Stück für echt, v. Friesen aber behauptet eine spätere Entstehung desselben. Ich muss sowohl die Echtheit, wie auch die Entstehungszeit des Stückes dahin gestellt sein lassen, weil ich bisher ausser Stande gewesen, dasselbe so gründlich zu studiren, wie es ein solches Urtheil erheischen würde. Das aber muss ich sagen, dass das Stück, sofern ich es als shakespearesches gelten lassen muss, seinem Inhalte nach, auf mich nicht den Eindruck eines Productes der Reifeperiode macht, und dass v. Friesens Deductionen in keiner Weise geeignet sind, mir diesen Eindruck zu benehmen. Im Uebrigen weichen König und v. Friesen nur noch insofern von einander ab, als der erstere den II. Theil Heinrichs VI., sowie Richard III. nach dem Sommernachtstraum entstanden sein lässt. Die Frage hat für mich wenig Interesse, da meine Untersuchungen die Historien nicht berühren; da indess beide Stücke zweifellos echte Jugendstücke Shakespeares sind, so schliesse ich mich der Chronologie v. Friesens, als der mir zuverlässiger scheinenden Autorität an. Hiernach gewinnen wir das Resultat, dass in Shakespeares Jugendperiode gehören:

a) die hier nicht in Betracht kommenden Historien Heinrich VI., Thl. I und II, und Richard III.;

b) die eigentlichen Dramen:

- 1) Die Tragödie Titus Andronicus, womit Shakespeare seine Laufbahn als Tragiker, und wahrscheinlich sogar als Dramatiker überhaupt eröffnete.
- 2) Eine Reihe von Komödien, die sammt und sonders starke Anklänge an die Burleske haben:

Die Zählung einer Widerspenstigen,
Die Komödie der Irrungen,
Die beiden Veroneser.

- 3) Ein ganz eigenthümliches, kritisches Stück, wel-

ches sehr nahe an die Form der Maske anstösst: Verlorne Liebesmühe, und endlich

4) Die zweite Tragödie Shakespeares: Romeo und Julia.

Die beiden letzteren stehen in sehr naher Beziehung zum Sommernachtstraume. Verlorene Liebesmühe ist wie der Sommernachtstraum ein satirisches Stück, und zwar hat seine Satire eine ganz ähnliche Richtung wie diejenige des Sommernachtstraums, denn sie geht auf den euphuistisch gezierten, mit pedantischer Gelehrsamkeit verquickten Styl des Hofdramas¹⁾. König setzt die Entstehung des Stückes in das Jahr 1589, vermuthlich dürfte es indess mit dem Sommernachtstraum in eine spätere Zeit hinaufrücken; doch lässt sich hierüber um so weniger streiten, als das Stück nach Gildermeisters Zeugniß, nicht mehr in seiner unveränderten ursprünglichen Gestalt vorliegt, sondern überarbeitet ist.

Ein viel engerer Zusammenhang besteht zwischen der Tragödie Romeo und Julia und dem Sommernachtstraume. Tycho Mommsen a. a. O. pag. 152, 153 urtheilt darüber wie folgt:

„Kein Drama . . . steht dem Kunststyl des Romeo näher, als der Sommernachtstraum. Es ist derselbe Wechsel zwischen Reimvers, Blankvers und Prosa, dieselbe Behandlung des Versausganges, die gleiche süsse Melodie der Diction und des Periodenbaues; ja es ist dasselbe Grundthema, von der Zauberkraft der Liebe, welches in Romeo mit furchtbarem Ernste durchgeführt, hier als neckisches Spiel behandelt wird. Auch führen uns alle historischen Spuren auf dasselbe Jahr der Abfassung (1595), und ich möchte glauben, der Dichter habe das Lustspiel wie zu seiner Erholung gleich nach Vollendung des Romeo gedichtet. Ja es lassen sich im Einzelnen manche Stellen nachweisen, welche zeigen, dass der Dichter gewissermassen aus demselben Kreise der Gedanken und Gefühle heraus das Feendrama hinwarf, auch in ironischer Weise, wie die Klagen um den todt gefundenen Pyramus an den Jammer Capulets und der Amme um Julien erinnern“.

1) Vrgl. dartüber Gildemeisters Einleitung zu seiner Uebersetzung dieses Stückes in der hallbergerschen Ausgabe.

Dass Mommsen hier wirklich das Motiv, welches Shakespeare bei der Schöpfung des Sommernachtstraumes geleitet, richtig aufgedeckt hat, glaube ich nun allerdings nicht. Wenn es überhaupt eine dichterische Thätigkeit giebt, welche zur „Erholung“ gereicht, eine Thatsache, die ich ganz entschieden in Zweifel ziehe, der Sommernachtstraum ist diese Dichtung sicherlich nicht. Wie umfassend die Thätigkeit der Phantasie gewesen, die an diesem Stücke gearbeitet, ein wie intensiv denkender Verstand diese schaffende Phantasie bei ihrer Arbeit geleitet hat, das kann nur derjenige ahnen, der es versucht hat durch die äussere Hülle des Phantasieschleiers hindurch dem Dichter bis in das Geheimniss seines Gedankens zu folgen; bei so anspannender Thätigkeit des Nervensystems ist aber an eine Erholung nicht zu denken. Ja, wenn Shakespeare sich damit begnügt hätte, seine Tragödie im Sommernachtstraume zu parodiren, dann könnte vielleicht die Rede davon sein, dass diese Dichtung ihm zur Erholung gedient habe; wie aber die Sachen liegen, ist die Parodie von Romeo und Julia nur ein kleiner Theil von einer höchst umfassenden Combination sowohl von Gedanken wie von phantasievollen Vorstellungen geworden, die sich als durchaus selbständiges, eigenartiges Ganze neben die Tragödie stellt.

Dennoch aber bestehen zwischen beiden die stärksten Wechselbeziehungen, und zwar auch solche, welche von dem Kunststyle beider Dramen völlig unabhängig sind. Schon in der ersten Auflage meiner Studie habe ich darauf hingewiesen, dass die Tragödie Romeo und Julia es gewesen, bei welcher Shakespeare das Licht der wahren Kunst aufgegangen sei. Ich muss diese Ansicht hier durchaus festhalten, und glaube, sie erhält durch das, was Tycho Mommsen über die Entstehungszeit der Tragödie fest gestellt hat, eine sehr bedeutende Bestärkung. Romeo und Julia — darüber sind ja alle namhaften Kritiker einig, und der competenteste von allen, Tycho Mommsen¹⁾ selbst bestätigt

1) „Eine besondere Eigenthümlichkeit der Jugendstücke Shakespeares, (am stärksten in L. L. L. bemerkbar), ist es, dass die Schärfe der Replik durch einzelne Reimantworten erhöht wird; so 154. 182. 430. 469 (?). 476. 480. 594. 609. 735. 7444.

es — trägt in Form und Inhalt den Stempel der Jugendarbeit. Der Dichter also hat zweifellos sein Project in der jugendlichen Dichterstimmung noch begonnen. Jahre lang aber zog sich seine Arbeit hin, und es lässt sich annehmen, dass er sich während dieser Zeit mehr und mehr in seinen Stoff, und damit in das Wesen der Tragödie vertiefte, wiewohl manche äussere Störungen an der Verzögerung seiner Arbeit mit schuld sein mögen. Auf diese Weise aber musste er mehr und mehr darüber zum klaren Bewusstsein gelangen, wo eigentlich der Fehler seiner Jugendarbeiten, insbesondere des Titus Andronicus, und ähnlicher Dichtungen anderer steckte; er musste einsehen, dass in jener phantastische Affectation mit wahren Gefühl, unbedingtes Nachgeben gegen sinnliche Eindrücke mit Gefühlsstärke, mit einem Worte die niedere Begierdenwelt, theils mit theils ohne phantastischen Flitter, mit den starken Bedürfnissen der menschlichen Seele verwechselt war, und dass die wahre Dichtung, das echte Drama nur die Hebung und Förderung der letzteren zum Ziele nehmen dürfe. Auf diese Weise — so ist meine Vorstellung — wuchs der Sommernachtstraum im Herzen und in der Seele des Dichters neben Romeo und Julia auf, so dass er den Grundplan zu ersterem in sich fertig vorfand, nachdem er die Tragödie bis zur letzten Feile vollendet hatte. Es galt dann nur noch Stoff zur Gestaltung des Sommernachtstraumes sammeln, und da waren dem Dichter von vornherein die Wege schon gewiesen. Das phantastische romantische Land musste seine Gestalten herleihen, denn es galt der phantastischen Sinnlichkeit den Spiegel vorzuhalten. So bildet denn die Tragödie Romeo und Julia trotz aller jugendlichen Allüren das von aller Phantasterei gereinigte, echt humanistische Gegenbild gegen die phantastisch geckenhaften Verzerrungen der sinnlichen Liebe im Sommernachtstraum, und so tritt die Tragödie Romeo und Julia als echt humanistische Gestalt dem rohen Pöbeltraum von einer Tragödie im Sommernachtstraum entgegen.

Besteht dies Verhältniss wirklich zwischen der Tragödie

und unserer Maske — und mir scheint, seinen Bestand zu leugnen ist baare Unmöglichkeit — ist dies Verhältniss namentlich mit bewusster Absichtlichkeit hergestellt, wie es doch bei der Zwillingnatur beider Dichtungen gar nicht anders sein kann; so ist auch klar, dass trotz der früheren Geburt des Romeo, dennoch der Sommernachtstraum zuerst in die Welt eingeführt, d. h. aufgeführt werden musste; denn der letztere stellte die rettende That dar, die der Romeo in des Dichters Gemüth vollbracht, er musste also dessen Vorbote sein.

Und dass er dies wirklich gewesen, dafür liegen positive Indicien vor. Zunächst der Epilog, wie ich bereits in der ersten Auflage meiner Studie hervorgehoben habe. v. Friesen behauptet ohne allen näheren Anhalt, lediglich aus Liebe zu der von seinem Freunde Tieck aufgebrauchten Hypothese, der Epilog sei erst später, nachdem der Sommernachtstraum der öffentlichen Bühne übergeben worden, hinzugedichtet ¹⁾. Die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Hypothese kann hier auf sich beruhen bleiben, denn es handelt sich nicht um den ganzen Epilog, sondern nur um einen Schlusssatz, dessen Sinn durch v. Friesens Behauptung in keiner Weise berührt wird. Derselbe lautet:

And, as I'm an honest Puck,
If we have unearned luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long:
Else the Puck a liar call.

Dass hier ein neues Stück versprochen wird, ist un-leugbar; und zwar wird ein solches Stück versprochen, welches das wieder gut macht, was der Sommernachtstraum schlimm gemacht hat. Was ist das? Die hohen Herren von der Aesthetik, die sofort an zu jauchzen fangen über die „reizende“, „liebliche“, „himmlische“, oder gar „olympische“ Elfen- und Feenwelt, sobald sie nur den Namen Sommer-nachtstraum hören, werden es ihrer selbst wegen schon nicht unternehmen können, zu behaupten, Shakespeare habe seinem Robin diese Worte in den Mund habe, seine Feenwelt könnte das

Selekt, weil er besorgt
Publikum gelangweilt

1) Shakesp.-Studien II. 270, 271.

haben, so nahe auch grade eine solche Antwort läge. Wenn Robin aber nicht für sich und seine Genossen aus dem Elfenlande um Nachsicht bittet, so kann sich diese Bitte nur auf die Streiche beziehen, die die Elfen, und vornehmlich er, den Menschen gespielt. Was sind denn aber das für schlimme Streiche? Nun er hat den phantastischen jungen Herren und Damen so sehr gezeigt, dass, worin und weshalb sie Phantasten sind, dass sie sich an ihrer Phantasterei die Schienbeine einrennen könnten; und er hat den Herren Bottom und Genossen in aller Oeffentlichkeit den Process über ihre Eselei gemacht. Diese Offenbarungen, welche manchem nicht recht behagt haben mögen, sollen über kurz oder lang durch ein anderes Stück vergütet werden. Wie aber das? Dadurch, dass nachträglich ein Stück geliefert wird, in welchem die alten Fehler gut geheissen werden, die alte Strasse weiter befahren wird; oder dadurch, dass in dem neuen Stücke die alten Fehler vermieden werden, ohne dass das Publikum dabei zu kurz kommt? Doch wohl nur das Letztere, und Robins Ausdruck: *We will make amends ere long*, d. h. es soll nicht lange dauern, dann wollen wir Geister dafür sorgen, dass ein Ersatz — scil. für das, was heute verspottet ist — eintritt, ist einer solchen Deutung unbestreitbar günstig.

Dass Shakespeare an und für sich berechtigt gewesen sein würde, seinen Romeo den älteren erotischen Stücken gegenüber als einen Fortschritt in dem Sinne zu bezeichnen, in welchem ich Robins Worte auffasse, bedarf keines weiteren Beweises. Welches shakespearesche Stück soll denn aber Robin im Sinne haben, wenn nicht den Romeo? Ein anderes neues Stück von Shakespeare, und nur von einem solchen kann Robin reden, war damals noch nicht fertig. Nun behauptet freilich v. Friesen¹⁾, Shakespeare habe es

1) Shakesp.-Studien III. 353: „Der Fall, dass Sh. in einem Epiloge etwas mehr verspricht, als er nachher gehalten hat, ist uns schon am Schlusse des II. Theils von Heinr. IV. vorgekommen, wo es nach dem Epiloge scheint, als sei im nächsten Stücke von dem feisten Ritter mehr zu erwarten, als thatsächlich geschehen ist“. Wie riskirt v. Friesen Shakespeares Epiloge auslegt, habe ich bereits an Pandars Epilog zu Troilus und Cressida gezeigt, wo v. Friesen aus der Thatsache, dass

mit seinen epilogischen Verheissungen neuer Stücke so genau nicht genommen; und ist das richtig, so haben wir auch kein Recht uns auf diesen Epilog zu berufen, geschweige denselben als eine Ankündigung des Romeo aufzufassen. Indess nicht allein, dass v. Friesens Behauptung der Begründung ermangelt, wie ich in der vorigen Note ausgeführt habe, so liegen auch noch ganz besondere Umstände vor, die es durchaus rechtfertigen, den Epilog auf den Romeo zu beziehen. In der 4. Scene des I. Aktes dieser Tragödie giebt Mercutio bekanntlich eine lange und ausführliche Beschreibung von der Gestalt und dem nächtlichen Thun der Feenkönigin Mab, in welcher derselben die

Pandar die Errichtung seines Testaments after some two months ankündigt, den Schluss zieht, als werde damit die Fortsetzung des Stückes angekündigt, obwohl Shakespeare sonst in diesem Punkte eine durchaus deutliche Sprache führt, und obwohl die stärksten ästhetischen Gründe gegen eine solche Auslegung grade des pandarschen Epilogs sprechen. Was kündigt denn nun aber der in Rede stehende Epilog zum II. Theile von Heinrich IV. an? Die entscheidende Stelle lautet:

If you be not too much cloyed with fat meat, our humble author will continue the story, with sir John in it, and make you merry with fair Katharine of France: where, for anything I know, (i. e. for Neapolitan bone-ache) Falstaff shall die of a sweat u. s. w.

Hat Shakespeare nicht buchstäblich sein Wort gehalten? Wird nicht gleich in der 1. Scene des II. Akts von Heinrich V. angezeigt, dass Falstaff im sterben liegt? und erzählt nicht bereits in der 3. Scene daselbst Frau Hurtig die Art, wie der gute Sir John „for a sweat“ gestorben ist? Wird andererseits nicht auch III. 4 Henry V. grade das Französische der Königin Katharina benutzt, um die Engländer damit zu belustigen? Ich dünkte denn doch diese genaue Uebereinstimmung des Inhalts von Heinrich V. mit dem Epiloge, welcher das Stück ankündigt, sei so stark, dass man gradezu annehmen muss, Shakespeare habe diese Historie damals bereits beendet gehabt. Ein Fall aber, wo Shakespeare im Epiloge ausdrücklich eine Novität angekündigt hat, wie es Robin im Sommernachtstraum thut, und wo er dennoch sein Wort nicht gehalten hätte, ist schlechterdings nicht nachweisbar. Von allen entgegenstehenden moralischen Bedenken ganz abgesehn, halte ich es auch, bei Shakespeares practischer Geschäftsführung, für durchaus unwahrscheinlich, dass er sich zu falschen ~~derartigen~~ Ankündigungen herbei gelassen haben würde.

Rollen unserer Titania vor ihrer Heilung und des Robin zugleich beigelegt sind. König¹⁾ vermuthet nun ms. Es. sehr richtig, dass grade diese Stelle früher gedichtet sei, als der Sommernachtstraum; er stellt aber auch die Ansicht auf, die Schilderung habe mit dem Stoffe der Tragödie sonst wenig zu thun, und wir hätten sie wohl nur dem poetischen Interesse zu danken, welches der Dichter schon damals an der Elfenmythologie genommen. Bei genauerem Betracht dürfte sich indess diese letztere Annahme als unrichtig herausstellen. Die Schilderung geht unmittelbar dem Eintritte Romeos, Mercutios und Benvolios in Capulets Saal und dem ersten entscheidenden Zusammentreffen Romeos mit Julien voraus, welches bekanntlich mit fast magnetischer Kraft ein Liebesverhältniss zwischen beiden erzeugt. Ich vermute daraus, dass dem älteren Plane des Dichters gemäss auch dieses Liebesverhältniss mit seinem plötzlichen magischen Entstehen und seiner weiteren magisch hinreisenden Gewalt, wie eine Art Elfenzauber hat dargestellt werden sollen. Im weiterem Verlaufe der Arbeit hat Shakespeare aber diesen Plan fallen lassen, und Romeos Liebe zu Julien sowie Juliens zu Romeo grade im Gegensatz zu jener sinnlichen Zauberliebe gesetzt. Er hat zu diesem Behufe zunächst den Romeo selbst auf Mercutios Beschreibung erwidern lassen:

Peace, peace! Mercutio, peace!

Thou talkst of nothing;

dann aber hat er dem Mercutio folgende Worte in den Mund gelegt, deren ideller Zusammenhang mit dem Sommernachtstraume unbestreitbar ist:

True, I talk of dreams,

Which are the children of an idle brain,

Begot of nothing but vain fantasy u. s. w.

Diese Sorte von Liebe ist indess flüchtig und vergänglich; die volle Leidenschaft der Liebe zeigt sich nur in der thatkräftigen Natur, welche diesem bloss sinnlichen Versinken bei allen Ansprüchen ihrer Sinnlichkeit abhold ist. Diese wirkliche Leidenschaft der Liebe, deren Gesetz Schiller in dem Worte zusammenfasst: der Zug des Her-

1) Shakesp.-Jahrb. X, pag. 213.

zens ist des Schicksals Stimme, soll in Romeo und Julia dargestellt werden; und bevor der Dichter seine hinreissende Schilderung beginnt, contrastirt er diese bewältigende Leidenschaft mit der flachen, abspringenden, lediglich aus sinnlicher Laune entspringenden Liebeständelei unserer beiden athenischen Liebespaare. Mit unverkennbarer Absichtlichkeit lässt er daher auch den Romeo Mercutios Schilderung als ein ihm unverständliches Nichts zurückweisen, wie Romeo denn auch keinem sinnlichen Triebe gehorcht, als er Capulets Fest besucht. Das volle Verständniss der Stelle, in welcher sich Mercutios Schilderung der Frau Mab findet ist also nur dem möglich, welcher den Sommernachtstraum bereits kennt; ja die hervorgehobenen Worte Mercutios sind ganz so gehalten, als sollten sie erst ihre volle Wirkung durch den Sommernachtstraum erhalten. Unter diesen Umständen ist es mir auch nicht zweifelhaft, dass die Auf- führung unserer Maske der Aufführung der Tragödie vor- aufgegangen ist, und dass die letztere durch die erstere in ihrer Wirkung noch hat verstärkt werden sollen. Hieraus aber ziehe ich den Schluss, dass Robins Epilog wirklich die Tragödie Romeo und Julia im Auge hat, wie ich dies von Anfang an behauptet habe.

B. Die zeitgenössische Beziehung.

Der Sommernachtstraum hat unter uns Deutschen lange Zeit für ein Gelegenheitsgedicht im strengsten Sinne gegol- ten, das heisst für ein solches Gedicht, dessen Conception nicht bloss eine bestimmte Gelegenheit eingegeben, sondern auf die festliche Feier eines bestimmten Ereignisses berech- net ist. Später sind indessen Stimmen laut geworden, wel- che sich dieser Ansicht widersetzt haben. So wohl zuerst Ulrici. In der ersten Auflage seines Shakespeare-Commens- tars verhält sich dieser Gelehrte allerdings ignorirend gegen die Frage, ob unsere Maske eine Gelegenheitsdichtung, ja ob sie überhaupt nur eine Maske sei; schon dort aber fasst er seine Definition des sogen. Grundgedankens derselben in seiner bekannten abstrahirenden Manier so weit und all- gemein, dass für die Annahme, sie sei ein Gelegenheitsge- dicht kein Fundament mehr bleibt.

Er bezeichnet nämlich

dort das — für mich wenigstens — völlig ungreifbare Phantom der dichterischen Vorkörperung der „komischen Weltanschauung“ als den eigentlichen Grundgedanken des Sommernachtstraums. Da mir Ulricis Shakespeare-Commentationen durch jenen Hang zu kategorischer Abstraction, welche die Dichtung zu einer poetischen Darstellung rein philosophischer Ideen macht, verleidet sind, so habe ich die späteren Auflagen seines Commentars nicht kennen gelernt, und kann daher über die weitere Entwicklung seiner Auffassung des Sommernachtstraums aus eigener Kenntniss nicht berichten. Darf ich indess aus seiner Anhänglichkeit an seine erste Auffassung von Troilus und Cressida einen analogen Schluss ziehen, so muss ich annehmen, dass er dieselbe nicht wesentlich modificirt hat. Wie dem aber auch sei, so viel ist gewiss, — ich ersehe es aus v. Friesens u. a. Referaten — dass Ulrici in jüngster Zeit, in seinem Shakespearecommentar, grade der Idee, der Sommernachtstraum sei ein Gelegenheitsgedicht, und ganz speciell ein Hochzeitsgedicht, opponirend entgegen getreten ist, und eine Auffassung desselben vertheidigt hat, welche sich an eine derartige Casuistik nicht bindet. Es kann Ulricin von seinem abstracten Standpunkte aus in der That nicht schwer geworden sein, eine solche Stellung einzunehmen, und in seiner Weise zu vertheidigen; es hat sich ihm jedoch eine zweite bedeutende Autorität in seinen Bestrebungen angeschlossen, nämlich der Herausgeber des Shakespeare-Lexicons, Alexander Schmidt, welcher in seiner Einleitung zur revidirten schlegelschen Uebersetzung unserer Maske, ebenfalls die Möglichkeit einer völlig von aller Casuistik befreiten Auffassung des Sommernachtstraums nachzuweisen gesucht hat. Leider ist mir Schmidts Abhandlung mit sammt der ganzen revidirten Uebersetzung fremd geblieben; doch lässt sich wohl annehmen, dass der Philologe Schmidt mit dem Philologen Tycho Mommsen gute Fühlung behalten hat; und die kurze Andeutung, welche Mommsen über die Entstehung des Sommernachtstraums giebt, lässt deutlich erkennen, dass auch er denselben für ein Gelegenheitsdrama nicht ansieht, sondern vorherrschend unter den Gesichtspunkt der Parodie des Romeo zieht. Dass starke parodistische Gesichtspunkte in der That vorhanden sind, habe ich

bereits gezeigt; ebenso aber auch, dass sie zu keinem erschöpfenden Resultate bei der Betrachtung unserer Maske führen.

Einen ganz potenziert freien Standpunkt nimmt endlich unserer Maske gegenüber Genée ein; so frei, dass wir mit ihm auch hier wieder in der öden Wüste des Nihilismus anlangen. Die Frage, ob der Sommernachtstraum ein Gelegenheitsgedicht ist, hat für Genée nur chronologischen Werth; da er aber einsieht, dass aus den Propositionen Elzes, Kurzens, Tiecks u. s. w. in Bezug auf die Hochzeiten, zu denen unsere Maske gedichtet sein soll, kein chronologisches Kapital zu schlagen, so nimmt für ihn das Gedicht den Charakter der ätherischen Zauberkomödie, wenn es darauf ankommt, auch der „lieblichen Phantasmagorie“ an und damit Punktum.

„Wie man für Romeo und Julia“, sagt dieser Gelehrte a. a. O. pag. 267, 268, „will man von der Macht dieser Tragödie sich durchdringen lassen, durchaus sein Herz den Eindrücken der Schönheit und Jugend öffnen muss, so wird man zum Verständniss dieser Märchenkomödie nur gelangen, wenn man ohne alle Skrupel der Phantasie des Dichters folgt, jener Phantasia, die nicht nach dem Warum fragt, sondern ihr berechtigtes Dasein hat, in dem blauen Aether, im goldenen Sonnenschein, oder im milden Mondeslicht“.

Jeder der in der Phrasendressur nicht zu weit zurück ist, wird mit gleicher Fertigkeit über den Sommernachtstraum schreiben können, sofern er nur oberflächlich ein Paar Akte davon gelesen; er wird es bestimmt können; aber auch nur er. Denn wer sich von dem Phrasendusel über blauen Aether, heiteren Sonnenschein und mildes Mondlicht befreit, und darüber hinaus in den wirklichen Sinn der Dichtung eingedrungen ist, dem wird es nicht mehr möglich sein, in so scheinbar poetischer Begeisterung an der äusseren Hülle vorüber zu schweben, selbst wenn ihm „die süsse kleine Titania, diese wie aus Blüthenduft und Mondeslicht gewebte, verkörperte Poesie“¹⁾ von Herrn Genée dafür zur Belohnung geschenkt würde. Was kann man

1) Genée a. a. O. pag. 271.

aber auch von einem Manne erwarten, der so wenig in den Zusammenhang des Sommernachtstraums eingedrungen ist, von dessen Symbolik so ganz und gar keine Ahnung hat, dass er „in der Geschichte der zwei athenischen Liebespaare den eigentlichen Stamm, die Grundlinie der Komödie“ erkennt¹⁾, und dann davon faselt, dass „der Humor“ dieser Gesellschaft „durch das Mitspielen der Elfenwelt gewissermassen transparent erscheine“, und was dergleichen Wässerigkeiten mehr sind, hinter denen sich die baare blanke Geistesarmuth versteckt, die nur deshalb so auf Stelzen einher schreitet, um grösser zu erscheinen; die nur aus dem Grunde sich nicht in ein schlichtes Gewand kleiden darf, weil ihr grundhässlicher Körper durch bunte Flitter aufgeputzt werden muss.

Wie dürftig es mit der „Märchenkomödie“, — um von der „Zauberkomödie“ gar nicht zu reden — bestellt ist, habe ich bereits im vorigen Abschnitte nachgewiesen; entkleidet man aber Genées Erörterungen ihres dürftigen Phrasenfitters, so erhält man den fruchtbaren Gedanken: „Märchenkomödie ist Märchenkomödie, und wer dabei anfängt zu denken, hat keine Märchenkomödie mehr“. Der Verlust würde zu ertragen sein. Um aber Genéen noch insbesondere über sein unendliches Entzücken über die Märchen- oder Zauber-Komödie zu sprechen, zunächst ein Mal die Frage: wie kommt es denn, dass Shakespeares heutige Landsleute grade durch das, was Genée Märchen- oder Zauber-Komödie nennt, so überaus wenig hingerissen sind, dass sie eben deshalb das Stück den frühesten Jugendarbeiten Shakespeares zugezählt haben? Sollten diese Leute sich vielleicht die beneidenswerthe Gabe der Natur, sich selbst über das Angenehme oder Unangenehme der Empfindung Rechenschaft zu geben, mehr gewahrt haben, als unser ästhetischer Genée? Sollten sie in Folge dessen vielleicht Manns genug gewesen sein, es grade heraus zu sagen, dass die „Märchenkomödie“ sie kalt lässt, während der ästhetische Genée, in dem klaren Bewusstsein, dass er unsern deutschen Aesthetikern gegenüber eine solche Behauptung nicht wagen dürfe, es sich angelegen sein lässt, auch die Märchenkomödie „himmlisch“ zu finden? Ich möchte es fast glauben;

1) pag. 270.

denn das, was Genée zur Erklärung seines Vergnügens an dieser Komödie vorbringt, ist gar zu abwege, als dass es ein wirkliches, und nicht besten Falls ein eingeredetes, Gefühl verriethe. Wer kann uns hier mit „blauem Aether“ kommen, wer uns vom hellen Sonnenschein und milden Mondlicht schwatzen? Alle diese Dinge müssen im Drama in den Hintergrund treten, und ich glaube nicht, dass irgend ein dramatischer Dichter von Belang, sich die idyllische¹⁾ Seite der Natur zum Gegenstande der Schilderung und Darstellung gewählt hat. Just das ist der Punkt, an dem schon der Dramatiker, geschweige denn der Theaterdichter scheitern muss, weil ihm seine Darstellungsmittel versagen. Es ist kein Zufall, dass von jeher das Drama die Darstellung von Handlungen, Leidenschaften und Seelenstimmungen des Menschen zu seinem Gegenstande wählte, und überhaupt allen Schilderungen, zumeist aber idyllischen Schilderungen, aus dem Wege gegangen ist. Die kurze idyllische Episode im V. Akte des Kaufmanns von Venedig wird man mir hier nicht entgegen halten wollen. Ich würde sonst erwiedern, dass dieselbe eben nur eine kurze nicht den Gesamtcharakter jenes Dramas bestimmende Episode ist. Ueberdies aber wird jeder, der den Kaufmann von Venedig hat aufführen sehen, bemerkt haben, dass das Idyllische dieser Scene, das wir beim lesen so lebhaft empfinden, durch die Aufführung abgeschwächt wird. Wie es aber einem Bühnendichter von der Umsicht Shakespeares einfallen sollte, den Versuch zu wagen, seine Zuschauer durch zwei lange Akte in die Regionen des blauen Aethers u. s. w. zu versetzen und darin zu erhalten, dafür fehlt mir das Vorstellungsvermögen. Ich ziehe daraus den Schluss, dass Genée bei dem Sommer-

1) Klein II. 566 bezeichnet den Sommernachtstraum allerdings ausdrücklich als dramat. Waldidyll. Wie aber die Zusammenstellung desselben mit Wie es euch gefällt und ähnlichen Stücken errathen lässt, nur in dem Sinne der Verherrlichung des kräftigenden Naturlebens, nicht im Sinne idyllisch. Naturschilderei. Beides ist ein erheblicher Unterschied; denn im ersten Falle bleibt der echt dramatische Stoff der Beeinflussung der menschlichen Thaten durch die kräftigenden Einflüsse der Natur; im zweiten dagegen ist der Dichter auf das lyrische Gebiet des blossen Naturempfindens beschränkt. Nur das Letztere aber hat uns. Es. ein Anrecht auf den Namen Idyll.

nachtstraum grade so viel empfindet, wie die obigen Engländer, obwohl er sich lächerlicher Weise den Beruf zugeschrieben, von diesem oberflächlichen Standpunkte aus meine eigene Auffassung des Sommernachtstraums wie eine Art Attentat gegen die Dichtung in einer Tonart anzufechten, als ob er Meister des Stoffs, und nicht vielmehr ein ungeschickter Lehrbube wäre, den man nicht ohne Gefahr selbstständig arbeiten und urtheilen lassen darf.

Auch Bodenstedt gehört unter die Kritiker, welche den Sommernachtstraum ohne Rücksicht auf seine Eigenschaft als Gelegenheitsgedicht beurtheilen, doch hat er darüber einigermassen gesündere Ansichten, als Genée. Ich komme weiter unten auf ihn zurück.

Welche Konsequenzen Tieck aus seiner Hypothese, unsere Maske sei ursprünglich zur Feier der Hochzeit des Grafen Southampton geschrieben, für die formale und stoffliche Erklärung des Dramas gezogen, weis ich nicht; das aber weis ich, dass man Tiecken die stärksten chronologischen Bedenken schon frühzeitig entgegengestellt hat¹⁾. Nichts desto weniger hat die tiecksche Hypothese noch bis in die jüngsten Tage nachgewirkt. Selbst Gervinus, obgleich er wohl einsah, dass Southamptons Hochzeit unmöglich die richtige Gelegenheit sein könne, zu welcher unser Drama gedichtet sei, hielt doch im Allgemeinen an der Hochzeitshypothese fest und erklärte aus derselben wenigstens seine formale Seite²⁾. Der Frage gegenüber, zu welcher bestimmten Hochzeit der Sommernachtstraum gedichtet sei, hat sich Gervinus übrigens völlig gleichgiltig verhalten, und auch seine stoffliche Auffassung desselben ist durch Tiecks Hypothese nicht beeinflusst. Nach ihm stellt der Dichter nichts weiter dar, als das launenhafte Spiel der durch sinnliche Liebeslust erregten Phantasie, der sogen. Liebe im Müssiggange. Dies Spiel treiben nicht weniger

1) Vrgl. Delius. Die Tiecksche Shakespeare-Kritik. Bonn 1846, pag. 31 ff.

2) Shakesp. 4. Aufl. I. 236: „Die Zeit der Entstehung des Stückes, das wie Heinrich VIII. und der Sturm zu Ehren der Vermählung irgend eines hohen Paares geschrieben sein mag, setzt man um 1594–1596. Das Stück ist eine Maske“ u. s. w.

die Elfenfürsten, die ihrer ganzen Natur nach auf begehrliebe, dem Niedlichen nachtrachtende Sinnlichkeit und Heiterkeit gestellt, und daher ihrem natürlichen Berufe gemäss die Neckgeister sinnlich Verliebter sind, wie die beiden athenischen Liebespaare; die Handwerker-Tragicomödie aber bildet die Parodie desselben Spiels. Theseus und Hippolyta dagegen, als die über die niedere Sinnlichkeit erhabenen, stellen den poetischen Contrast zu jener sinnlichen Liebeswelt dar. Der Leser sieht, wie viele höchst bedeutende Fragen hierbei unerledigt blieben, die Gervinus höchstens gelegentlich streift, um sie dann wieder gründlich zu verdunkeln. So z. B. Oberons Verhältniss zu Cupido. Anstatt beide gegensätzlich zu nehmen, identificirt sie Gervinus gradezu, und schliesst uns damit das Thor des Elfenpalastes vor der Nase zu.

Der Nachfolger von Gervinus, Kreyssig, hat sich an die tiecksche Hochzeitshypothese weit entschiedener angeschlossen, als Gervinus selbst, wie ich bereits bei einer früheren Gelegenheit im vorigen Abschnitte hervorgehoben habe. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, Tiecks Hypothese hat es Kreyssigen angethan wie ein Zauber¹⁾. Obgleich Kreyssig sich der unwidersprechlichen chronologischen Bedenken, welche jener Hypothese entgegen stehn, klar bewusst ist, kann er nicht davon lassen. Der Elfen- und Feenstaat stellt, wie ich bereits bemerkte, nach Kreyssig den Olymp der jugendlichen englischen gentry jener Zeit dar. Theseus hinter welchem ich früher, und — aus Gründen, die später darzulegen sind, — auch jetzt noch, den Dichter selbst vermuthete, soll die Maske des hohen Gönners, dessen Hochzeit gefeiert wird, also doch wohl die Maske des Grafen Southampton sein²⁾; das Handwerker-

1) Vorlesungen III. 82; 3. Aufl. II. 238: „Nun wird das Stück in dem Verzeichniss von Meres aus dem Jahre 1598 erwähnt. In demselben Jahre feierte Southampton, Shakespeares Herzensfreund und fürstlicher freigebiger Gönner, seine Hochzeit. Es fehlt also nicht an Wahrscheinlichkeitsgründen für die an sich so freundliche und wohlthuende Annahme Tiecks, nach der dies wahre Ideal eines Gelegenheitsgedichtes als unvergängliches Denkmal hochherziger Freundschaft zu doppelter Freude und Verehrung einladen müsste.“

2) a. a. O. pag. 99; 3. Aufl. II. 249.

stück gehört deshalb zum Ganzen, weil nach der damaligen Sitte das niedere Volk in gleicher Weise die Feste der Grossen zu verherrlichen pflegte; auch der Hofnarr durfte bei solchen Festen nicht fehlen, daher die Figur des Puck Robin neben Oberon u. s. w. Man sieht deutlich, Kreyszig macht den entgegengesetzten Fehler wie Genée. Während der letztere seine grossartige Phantasie und die mächtigen Anregungen, welche sie durch den Sommernachtstraum erhält, in keiner Weise einschränken und durch besondere Rücksichten gefangen nehmen lassen will, macht Kreyssig den entgegengesetzten Fehler und fercht seine Phantasie sorgfältig in die Grenzen alt hergebrachter Vorstellungen ein. Er sieht in dem Gedichte, dessen melodiose Sprache und Reichthum an zarten, blumigen Bildern ihm fort und fort Gelegenheit zu preisender Verwunderung bietet, im Grunde doch nichts weiter, als einen Pudel, das getreue Conterfey einer wirklichen Edelmannshochzeit, verziert nur durch einige Renaissanceschnörkel, und — was dazu gehört wie die Luft zum Athmen — einer elfischen und fei-schen Zuthat, die seine tänzelnde Ausdrucksweise zu einem Elfenolymp¹⁾ verballhornisirt.

Von Tiecks Freunde, v. Friesen, war es zu erwarten, dass derselbe die tiecksche Hypothese nicht vollkommen preisgeben würde; nichts desto weniger hat derselbe aber dieser Hypothese gegenüber eine viel selbständigere Stellung behauptet, wie Kreyssig. An die southamptonsche Hochzeit ist nach v. Friesen nicht zu denken, wie denn überhaupt eine bestimmte Hochzeit, zu welcher das Stück gedichtet, nach ihm, nicht zu ermitteln steht²⁾. Er fühlt sich indess gleichwohl gezwungen, bei der Hochzeitshypothese stehn zu bleiben, aus zwei Gründen. Zunächst sagt er (Shakesp.-Studien II. 270):

„Nach der ganzen Anlage kommt es darauf an, dass die Hindernisse, welche der Verbindung zweier Liebespaare“ (scil. der beiden athenischen) „entgegen stehen, zur allseitigen Befriedigung auf die wundersamste Weise besei-

1) Nach Tiecks eigener Ansicht ist, beiläufig bemerkt, dieser „Olymp“ das eigentliche Hochzeitsgedicht und alles übrige erst i. J. 1600 hinzugedichtet!

2) Shakesp.-Studien II, 270—274.

tigt werden. Und wengleich der zauberhafte Einfluss der Feenwelt auf die Verbindung des vornehmsten dritten Paares, das allerdings für den Hauptgegenstand der Feier gelten zu sollen scheint, keine unmittelbare Wirkung ausübt, so ist doch die Theilnahme von Oberon und Titania an der Vermählung des Herzogs Theseus mit der Amazonenkönigin Hippolyta, bei der Begegnung des königlichen Feenpaares im Walde bei Athen, auf unzweifelhafte Weise ausgesprochen“.

Sehen wir zunächst hier von dem noch ganz ab, was v. Friesen über Oberons und Titanias Interesse an des Theseus und der Hippolyta Hochzeit sagt; ich werde bei Widerlegung des zweiten Grundes, den v. Friesen für die Hochzeitshypothese geltend macht, genauer darauf eingehn. Ist es aber wirklich möglich, Oberons und Robins Spuk mit den beiden Liebespaaren als ein genügendes Indicium dafür anzusehn, dass unser Stück ein Hochzeitsgedicht sei? Ich denke nicht. Zunächst halte ich es schon für eine thatsächliche Unrichtigkeit, wenn v. Friesen behauptet, das Ziel dieses Spukes sei darauf gerichtet, „die Hindernisse, welche der Verbindung der Liebespaare entgegen stehn, auf die wunderbarste Weise zu beseitigen“. Oberons Ziel, und auf dieses allein kommt es an, tritt am deutlichsten hervor in der moralischen Heilung Titanias. Dieselbe Krankheit aber, an welcher Titania leidet, plagt auch die beiden Liebespaare, und auch ihre Heilung bezweckt Oberon, und auch ihre Heilung erreicht Oberon, und zwar, wie ich im vorigen Abschnitte zur Evidenz bewiesen, in letzter Instanz mittelbar durch die Heilung Titanias. Dieser doppelte Heilungsprocess stellt sich aber in unserem Stücke als wesentliche Voraussetzung von Theseus eigener Vermählung dar. In der ersten Scene des ganzen Stückes bittet Hippolyta den Theseus seine Hochzeit noch um vier kurze Tage zu verschieben; sie beruft sich dabei auf den ungünstigen Einfluss des jetzigen Mondes. Im II., III. und sogar noch im IV. Akte führt uns nun der Dichter die üblen Einflüsse dieses Mondes sowohl im Allgemeinen, wie auch namentlich auf Titanien, vor Augen; wir sehen, dass allerdings dieser Mond und diese Titania im Theseus wüste Träume erzeugen würden, wenn er sein Brautlager schon

jetzt halten würde. Diese Titania ist also noch nicht fähig, das Hochzeitsbett des Theseus zu segnen; sie muss erst in die dazu gehörige moralische Verfassung gesetzt werden. Oberons Bestreben aber ist darauf gerichtet, dass Titania Hippolytas Bett und Schooss wirklich und wahrhaftig segnen soll; deshalb heilt er sie in der kurzen Frist, die sich Hippolyta noch ausbedungen; und dass Titania wirklich geheilt ist, zeigt sie nun sofort an den beiden Liebespaaren, indem sie deren Phantasie durch edlere Träume reinigt (of all these *fine the sense*), und damit ihnen die Herrschaft der Vernunft über ihre sinnliche Erregung wieder verleiht. Nun sind die Liebespaare allerdings reif für den Ehestand; aber nicht Oberon, sondern Theseus ist es, welcher sie durch sein Machtgebot, dem sich auch Aegeus beugt, dem Ehestande zuführt.

Nicht um die Ueberwindung äusserer Hindernisse handelt es sich also bei dem Elfenspuk, sondern um die innere Reife der Seele; und somit lässt sich, wenn man jenen Liebespuk nicht wie v. Friesen isolirt, sondern im Zusammenhange des Ganzen betrachtet, gewiss nicht behaupten, dass derselbe auf ein wirkliches Hochzeitsgedicht hinweise. Wenigstens dann nicht, wenn der Elfensegnen nicht ebenfalls auf ein Hochzeitsgedicht hinweist. Das aber behauptet v. Friesen ebenfalls; diese Ansicht bildet das zweite und Hauptfundament der Hochzeitshypothese in seinen Augen; indess hier macht v. Friesen ms. Es. abermals den Fehler die Thatfachen isolirt anstatt im Zusammenhange zu betrachten, und deshalb erscheint seine Ansicht auch hier bei näherem Betracht unhaltbar. Ich will jedoch die desfallsigen Ausführungen bis zu dem Momente versparen, wo ich mit dem Referate über die elze-kursche Ansicht fertig bin.

Ich kann mich darin sehr kurz fassen. Elzes Hypothese ist nur eine Variante der tieckschen Hypothese; sie setzt alle von Tieck für die Qualität des Sommernachtstraums vorgebrachten allgemeinen Gründe voraus, und unterscheidet sich von derselben nur dadurch, dass sie das gefeierte Brautpaar nicht aus Umständen, welche ganz ausserhalb des Gedichtes liegen, sondern aus diesem selbst nämlich aus demjenigen Theile desselben, welchen man seit Hal-

pin¹⁾ Oberons Vision zu nennen pflegt, zu ermitteln bestrebt ist. Oberons Vision d. h. seine Erzählung von der Entstehung der Blume Lieb im Müsiggange, soll nämlich nach Elze und Kurz die practische Tendenz verfolgen die Königin Elisabeth (the fair Vestal) für das heimlich geschlossene Ehebündniss des Essex mit Sidneys Wittwe, gnädig zu stimmen. Ich habe schon im vorigen Abschnitte erklärt, dass ich auf Elzes Beweisführung nicht näher eingehn will; und ich lasse es daher bei dieser kurzen Andeutung um so mehr bewenden, weil nicht allein die erheblichsten geschichtlichen Bedenken gegen Elzes Hypothese sprechen; ein Gesichtspunkt, welcher bisher ausschliesslich gegen dieselbe geltend gemacht ist; sondern weil ihr auch der Praejudicialinwand entgegensteht, dass der Sommernachtstraum überhaupt unmöglich ein Hochzeitsgedicht sein kann.

Mancher meiner Leser mag schon sich verwundert haben, dass ich den Haupt- und Glanzpunkt der Symbolik des Sommernachtstraums unbesprochen lasse, während ich mich doch sonst so eingehend grade mit diesem Factor des Stückes befasse; der Grund davon ist indess einfach: hier ist die Stelle wo dieser Punkt mit Nothwendigkeit zur Sprache gebracht werden muss, deshalb konnte ich nicht anderwärts davon reden, wenn ich nicht in den Fehler „breiter Wiederholung“ verfallen wollte. Denn heut zu Tage würde das gewiss ein Fehler sein, da sich unser Publikum sicherlich dagegen wehren würde, wenn ihm irgend ein aberwitziger Recensionsfabrikant aufschwätzen wollte, es liebe dergleichen Schlaftrunke; solche schalkhafte Neckereien der gesunden Vernunft lassen sich nur machen, wenn man abgestorbenen Zeiten und todten Männern gegenüber steht. Doch nun zur Sache.

v. Friesen (a. a. O. pag. 270) sagt mit mehr Zuversicht als Vorsicht:

„Ueber jeden Zweifel ist es erhaben, dass die Scenen am Schlusse des Stückes und der Elfen-

1) Halpin. Oberon's vision in the *Midsummer-Night's Dream*, illustrated by a comparison with *Lylie's Endymion*. (for the Shakespeare-Society) 1843. Der Leser findet die entscheidende Stelle in Delius Einleitung zu unserer *Masken* wörtlich mitgetheilt.

segnen über die neuvermählten Paare nur dann seinen vollständigen Sinn hat, wenn er wirklich auf eine Vermählungsfeier“ (muss heißen: auf eine wirkliche Vermählungsfeier) „bezogen werden kann“.

Gleich apodictisch sage ich: es unterliegt keinem Zweifel, dass dieser Elfensegen keinen Sinn hat, sobald man ihn wörtlich, d. h. als den Segen einer wirklichen Vermählung, nimmt. Von vorne herein konstatiere ich dabei, dass es ein Fehler v. Friesens ist, alle drei Brautpaare in Bezug auf den Elfensegen gleich zu stellen. Oberon sagt ausdrücklich:

To the *best* bride-bed will we;
Which by us shall blessed be.

Den Hochzeitsbettsegnen also empfangen nur Theseus und Titania, auch wird deren Nachkommenschaft ganz besonders eingeseget, indem Oberon fortfährt:

And the issue *there*¹⁾ create²⁾
Ever shall be fortunate.

Nun erst wendet sich Oberon noch zu den beiden andern Paaren, indem er ganz allgemein sagt:

So shall all the couples three
Ever true in loving be u. s. w.

Der Bettsegnen ist aber, wie sich zeigen wird, das Entscheidende, und es geht daraus hervor, dass der Elfensegen in seiner Allgemeinheit überhaupt der blossen Form wegen auf die beiden anderen Brautpaare mit ausgedehnt ist. Das erweckt ms. Es. gleich an der Schwelle der Untersuchung ein ungünstiges Präjudiz für die friesensche Zweifellosigkeit.

Bei dem Elfensegen ist Shakespeare auf das sorgfältigste der Volkssitte gefolgt, und zwar hat er dabei den in England damals allgemein gebräuchlichen priesterlichen Bettsegnen zum Muster genommen, welcher Umstand mich eben veranlasst zu behaupten, dass bei der Symbolik jener Ceremonie just der Bettsegnen das Entscheidende ist. Douce (Illustrations of Shakespeare u. s. w. II. edition. London 1839 pag. 123) berichtet darüber:

1) d. h. in the *best* bride-bed.

2) Zu verstehn: *that they* (scil. Theos. u. Hipp.) *there* create.

„It was used at all mariages. This was the form copied from the Manual for the use of Salisbury: „Nocte vero sequente, cum sponsus et sponsa ad lectum pervenerint, accedat sacerdos et benedicat thalamum, dicens: Benedic, Domine, thalamum istum et omnes habitantes in eo, ut in tua pace consistant, et in tua voluntate permanent, et in amore tuo vivant, et senescant et multiplicentur in longitudine dierum. Per Dominum. — Item benedictio super lectum: Benedic, Domine, hoc cubiculum; recipe, qui non dormis nec dormitas. Qui custodis Israel, custodi famulos tuos in hoc lecto quiescentes ab omnibus fantasmaticis demonum illusionibus: custodi eos vigilantes, ut praeceptis tuis meditentur dormientes, ut te per soporem sentiant, ut hic et ubique defensionis tuae muniantur auxilio. Per Dominum. — Deinde fiat benedictio super eos in lecto tantum cum oremus: Benedicat Deus corpora vestra et animas vestras, et det super vos benedictionem, sicut benedixit Abraham, Isaac et Jacob. Amen. — Hisperactis aspergat eos aqua benedicta, et sic discedat et dimittat eos in pace“.

Was ist denn nun aber der eigentliche Kernpunkt dieser benedictio sacerdotalis? Nichts weiter, als die Erflehung des göttlichen Schutzes für die Brautleute in dem Augenblicke wo sie ihr Beilager halten, damit in diesem entscheidenden Augenblicke nicht böse Kobolde ihren Schlummer berücken, und ihrer Nachkommenschaft durch böse Träume schaden. Es liegt folglich diesem Bettsegen genau derselbe Volksaberglaube zu Grunde, aus welchem die Elfenmythologie entstanden ist, und welchen Shakespeare seiner ganzen Dichtung namentlich aber dem Elfenspuk mit der Liebe im Müsiggange im II., III. und IV. Akte zu Grunde gelegt hat. Anstatt nun aber hier den Bettsegen dem Priester zu übertragen, was sehr wohl angänglich gewesen sein würde, wie ähnliche Scenen im Romeo, in Viel Lärmen um Nichts u. s. w. beweisen, macht Shakespeare die beiden Elfenfürsten zu den guten Hausgeistern des Theseus¹⁾, und lässt sie, gegen deren schlimme Einflüsse der priesterliche Bettsegen in der Wirklichkeit gerichtet

1) Vrgl. Jac. Grimm, Mythologie. 3. Aug. I. 476 ff.

war, selbst einträchtiglich diesen Segen ertheilen. Diese Abweichung von der Wirklichkeit ist um so auffälliger, weil die Hauptbetheiligte bei dem Segen, die Feenkönigin Titania, die Bringerin und Gestalterin der Träume, erst seit kurzem, man kann fast sagen seit vierundzwanzig Stunden, durch Oberon von einer schweren Krankheit geheilt ist, welche sie gradezu unfähig machte, harmonische und geistig gesunde Träume zu verleihen. Warum hat denn der Dichter diese Krankheit Titanias dem Bettseggen vorauf gehn lassen? Etwa um das hohe Brautpaar zu versichern, nun ist sie gesund, nun könnt ihr ihrem Segen trauen? Ich dünkte, es hiesse nur unnöthige Zweifel an Titanias Segen spendender Kraft wach rufen, wenn sie selbst erst unmittelbar vor der Segenspendung als mit wüsten Träumen behaftet dargestellt wurde; der einfachere und natürlichere Weg, deucht mich, wäre gewesen, sie von vorne herein als frische gesunde Fee darzustellen, und sie dann ihre segnende Hand öffnen zu lassen. Ferner aber: warum hat der Dichter Titanias Krankheit just die überaus hässliche Form der Verliebtheit in ein eselköpfiges Unthier annehmen lassen? Hermann Kurz hat diesen Umstand allegorisch im strengsten Sinne des Wortes deuten wollen, um trotz Bottoms Eselskopf die Möglichkeit seiner Hochzeitshypothese zu retten, er hat gemeint Bottoms eselköpfiges Liebesverhältniss mit Titania sei eine Verspottung von Leicesters Liebesverhältniss zur Elisabeth; es liege also in dieser Episode ein blosser Hochzeitsscherz, darauf berechnet den Grafen Essex auf Kosten Leicesters zu belustigen. Ganz abgesehen davon, dass des Essex Verhältniss zu Leicester gar nicht zu einer derartig dreisten und derben Verhöhnung durch einen Dritten angethan war; abgesehen auch davon dass die Erklärung die Dinge auf den Kopf stellt, da nicht Bottom in Titania, sondern umgekehrt diese in Bottom vernarrt ist, so reisst auch diese wahrhaft fabelhafte Erklärung das ganze Stück nutzlos in Stücke; denn Titanias Liebesverhältniss zu Bottom ist unter allen Umständen eine unschickliche, schwere Kränkung des Brautpaares, sobald man jenen Segen als wirklichen echten Hochzeitseggen nimmt. Ein ganz anderes weit heitereres, wirklich ätherisches Gesicht gewinnt aber die Sache, sobald man die Vermählung des

Theseus mit der Hippolyta in demjenigen symbolischen Sinne nimmt, zu welchem meine Erklärung im vorigen Abschnitte von selbst führt: der Dichter, welcher seine Jugendlaufbahn vollendet hat, reicht einer neuen keuschen Muse seine Hand, um mit ihr ein Geschlecht dramatischer Heroen zu zeugen, und der Genius der Phantasie selbst ist es, welcher diesen Bund segnet. Auch er ist, gleich dem jungen Dichter, eine Zeit lang in sinnlicher Täuschung befangen gewesen und hat seine riesenhafte Gestaltungskraft zu wesenloser Phantastik verkümmert; aber der freie Geist Oberons hat ihn endlich den Banden der Verblendung entrisen, so dass seine Seelenkraft sich aufs neue zu gewaltigem Tanze erhebt und fähig ist, dem jugendlichen Dichterpaaire die schönsten, ergreifendsten und grossartigsten Träume der Dichtung zu senden. Neben dem Dichter aber stehen noch zwei junge Brautpaare, die Repräsentanten seiner ersten erotischen Gestalten; er nimmt sie mit zu sich hinüber in das wahre Feenland der Dichtung; sie müssen sich seiner Vermählung anschliessen, und auch sie erhalten ihren Theil des titanischen Hochzeitssegens ¹⁾.

Von hieraus wird es dann auch klar, weshalb Titanias Irrung dem Bettseggen voraufgehn musste, weshalb ihr Liebeswahnsinn zu Bottom das übertriebene Gegenstück zu den Liebesabenteuern der beiden athenischen Paare bilden musste. Titanias Krankheiten werden in diesen Verzerrungen und Phantastereien symbolisirt; erst wenn sie von ihnen befreit ist, ist sie fähig den Dichterseggen zu ertheilen; erst dann beginnt es wirklich Sommer in ihrem Reiche zu werden, so dass jene wässerige, unbestimmte und unerquickliche Witterung, über welche sie selbst so lebhaft

1) Die Fehler der Jugendwerke sind allerdings nicht zu verbessern; niemand aber kann seine Jugend verleugnen; sie bildet die Grundlage unseres Mannesalters. Diese Continuation, vorher schon angedeutet in dem spartanischen Kind der Hunde, wird hier nochmals versinnbildlicht. Zugleich aber schliesst Sh. dadurch noch strenger den Mob von jeder Berührung mit sich aus; denn die Fehler seiner Jugendwerke bestehn vornehmlich darin, dass auch er seine von Hause aus naturfrische und kräftige Phantasie gemissbraucht, die sinnliche Reizbarkeit unserer Natur zu verherrlichen, ohne die natürlichen Grundgesetze unserer geistigen Seite genügend zu berücksichtigen.

Klage führt, ihr ersehntes Ende erreicht. Daraus ergibt sich zugleich, dass Sommerfeier, Hochzeit und Elfensegen in strengstem ideellen Zusammenhange mit einander stehen, was unmöglich wäre, wenn das Stück ein blosses Hochzeitsgedicht wäre; daraus ergibt sich ferner dass der Tagesanbruch und die Flucht der bösen Geister einen durchaus wesentlichen Bestandtheil in der Symbolik des Stückes bildet, eine Thatsache, die ebenfalls unmöglich wäre, wenn der Dichter nur auf die Verherrlichung eines Hochzeitsfestes sein Auge gerichtet hätte.

Es fragt sich nun nur noch, wie war es möglich, dass Shakespeare zu einer solchen Conception gelangen konnte, d. h. welche historischen Thatsachen liegen vor, die es erklären, dass des Dichters Genie auf diejenigen Gefühle, Gedanken und Vorstellungen geführt wurde, welche ihn nothwendig beseelt haben müssen, wenn meine Auffassung des Sommernachtstraumes die richtige ist? Und dann: wie war es möglich, dass das englische Theaterpublikum sich durch ein so complicirtes Gewebe feinsten Symbolik, wie dasjenige des Sommernachtstraumes nach meiner Auffassung ist, hindurch finden konnte, so dass es den Dichter verstand?

Erörtern wir die erste Frage zuerst.

Es ist mir Seitens Wilhem Königs¹⁾ vorgeworfen, meine Ansicht über den Sommernachtstraum sei ein Gebäude der kühnsten Hypothesen, und dabei zugleich behauptet, nur eine ganz genaue Erforschung der Geschichte des englischen Dramas vor und zu Shakespeares Zeit, sowie der einschlägigen Literatur über Shakespeare und seine Zeitgenossen, sei im Stande, dieselbe genügend zu begründen. Was die hypothetische Natur meiner Resultate betrifft, so will ich Königen nicht den Vorwurf zurückgeben, dass seine eigene Ansicht über den Sommernachtstraum und auch über die Shakespeare-Chronologie in manchen Punkten wohl auf bedenklichere Hypothesen gestützt sind, wie die meinige; es würde damit für meinen Zweck nichts erreicht werden. Ich will vielmehr einfach und gradezu die Wahrheit und

1) In der — im X. Bande des Sh.-Jahrb. befindlichen — Recension meines Widerwortes gegen Genée.

Berechtigung von Königs Vorwurf bestreiten. Das Fundament meiner Ansicht über den Sommernachtstraum ist die innere Uebereinstimmung aller Theile desselben in dem Sinne und in der Richtung, die ich entdeckt und aufgedeckt habe. Eine solche Uebereinstimmung bei einem menschlichen Werke ist, meiner festen Ueberzeugung nach, nicht anders zu erklären, als aus einem bestimmten Plane; und ich muss daher annehmen, dass derjenige, welchem es gelingt, die ideelle Harmonie einer Dichtung zu entdecken, wie ich es bei dem Sommernachtstraume gethan zu haben glaube, auch wirklich den Plan des Dichters entdeckt hat. Ich ziehe hieraus den Schluss, dass ich berechtigt bin, meine Ansicht über den Sommernachtstraum für wohl begründet und wahr zu halten, wenn ich auch nicht so glücklich sein sollte, jedes einzelne Detail Punkt für Punkt aus der Geschichte des englischen Dramas nachweisen zu können. Auf detaillirte Nachweisungen verzichtet deshalb meine nachfolgende Untersuchung vollständig, sie wird sich einfach darauf beschränken, im grossen Ganzen die Gebrechen der englischen Bühne zu constatiren, welche der Sommernachtstraum aufdeckt, und deren Heilung, so wie ich das Ding ansehe, er verheisst. Ich werde mich in dieser Thätigkeit auch nicht beirren lassen, weil ich hier nicht aus eigener Kenntniss reden kann; denn sollte es sich finden, dass Gelehrte, welche in der glücklichen Lage waren, die langwierigen Studien der Geschichte des englischen Dramas machen zu können, welche König bei mir mit Recht vermisst, ohne jeden Berührungspunkt zwischen meinen und ihren Forschungen zu demselben Resultate gelangt sind, wie ich, so würde ich darin den unumstösslichen Beweis finden, dass die gerügten Gebrechen wirklich vorhanden gewesen, und dass also für Shakespearen die stärkste Anregung gegeben war, um ein Drama wie den Sommernachtstraum — in meinem Sinne — zu dichten. Wozu ich mich aber auch bei diesem Nachweise über das ganze Gebiet der einschlägigen Literatur verbreiten soll, vermag ich nicht einzusehn; und ich möchte fast vermuthen, dass König sich nur deshalb bemüht, mir diesen Riesenblock in den Weg zu wälzen, um auf eine einfache Weise meinen Weg ein für alle Mal zu versperren.

Wie steht es denn nun aber mit jenem einfacheren Beweise? Jeder, welcher meine Analyse des Sommernachtstraums mit Aufmerksamkeit verfolgt hat, wird mir zugeben, dass ich den Nachweis geführt, oder wenigstens zu führen gesucht habe, dass die verschiedenen Uebel, an welchen das englische Drama krankt, als Zusammenhangslosigkeit des Inhaltes, Unwahrscheinlichkeit, Vermengung der dramatischen Gattungen und Verwischung ihrer gegenseitigen Scheidegrenzen u. s. w. u. s. w., sämtlich zwei Hauptübeln entspringen, nämlich der dem Hofstyl entlehnten leeren Phantastik und der Unterordnung der dramatischen und mimischen Kunst unter die Ansprüche des profanum vulgus, von den Engländern kurzweg Mob¹⁾ genannt. Diesen Sinn hat die Parallelisirung der im euphuistischen Hofstyl gehaltenen Liebeskomödie der jungen Athener und Athenerinnen neben der Handwerker-Tragikomödie, und diesen Sinn hat Titanias Liebe zu dem Wechselbalge auf der einen, und zu Bottom auf der anderen Seite. In jüngster Zeit ist allerdings von Bodenstedt in seiner Einleitung zu Schlegels Uebersetzung unserer Maske die Ansicht aufgestellt, Bottom sei nicht so wohl der Repräsentant eines besonderen Standes der menschlichen Gesellschaft, als vielmehr einer gewissen menschlichen Geistesrichtung, welche in allen Berufsklassen und allen gesellschaftlichen Ständen anzutreffen sei, und deren Signatur darin bestehe, dass sie bei gänzlicher Phantasielosigkeit doch an der Einbildung litten, grosse Kunstkenner zu sein, und überhaupt entschieden künstlerische Begabung zu besitzen. In ähnlichem Sinne hat sich auch Charles Grant ausgesprochen²⁾. Diese Ansicht hat noch nicht einmal Berechtigung, wenn man den historischen Boden verlässt, auf welchem der Sommernachtstraum erwachsen, und sich lediglich an den allgemein menschlichen (idealen) Inhalt desselben hält. Bottom paart nicht bloss Eingebildetheit, sondern vor allem Gemeinheit mit seiner Phantasielosigkeit, und grade die letztere ist der Hemmschuh an seinem Kunstwagen. Rein historisch aber ist, dass dieser Bottom ein Prototyp der niedersten Volksklasse unter den damaligen Theaterbe-

1) Von to mob = lärmern.

2) In dem unten weiter zu besprechenden Essay über Shakespeare.

suchen ist, und dass eben diese Volksklasse der Bühne gegenüber mit derselben Anmassung auftrat wie Bottom der Titania und ihren kleinen Feen gegenüber. Wie hätte auch wohl ein bodenstedtscher Bottom Shakespearen reizen können, den zusammenhangslosen Fratzen seiner Phantasie das harmonische, bis in die kleinsten Theile hinein lebendig bewegliche Gemälde seiner eigenen titanischen Phantasie gegenüber zu setzen? Was wäre an einem solchen generellen Bottom zu überwältigen gewesen? Und dass es hier einen Vernichtungskampf gilt, beweist der ganz ausserordentliche Kraftaufwand, welchen die Phantasie des Dichters macht. Was hätte auch Shakespearen vermögen können ein solches Wesen mit dem Namen Bottom zu kennzeichnen? Denn eine Kennzeichnung ist dieser von Schlegel höchst unglücklich durch Zettel übersetzte Name ganz gewiss; man denke nur an die Synonymität von bottom und ground, pit (Elze, Shakesp. pag. 252), und man wird erkennen, dass bottom hier dasselbe bedeutet, wie der groundling des Hamlet (vrgl. pag. 126 Not. 1). Was hätte Shakespearen ferner bewegen können, den Genossen Bottoms ganz ähnliche wegwerfend klägliche Namen beizulegen, und überdies in seinem Index dramatis personarum ausdrücklich noch bei Bottom selbst und bei jedem seiner Genossen anzugeben, welch niederes Handwerk sie betreiben ¹⁾, obgleich in dem Stücke selbst nur die

1) Der Index Personarum; so weit er die Handwerker betrifft, lautet:

„Quince (Quitte) ein Zimmermann; Snug (Gemüthlich), Tischler; Flute (Flöte), Bälgenflicker; Snout (Schnauze), Kesselflicker; Starvelling (Hungerleider), Schneider; Bottom, Weber“. Analog heisst es in der Zählung einer Widerspenstigen: „Christopher Sly (Schlau) a tinker“ (Kesselflicker, Klempner). Dass aber Christoph Schlau ein echter Angehöriger derer von Mob ist, ist unter keinen Umständen zu bestreiten; nehmen doch sogar namhafte Gelehrte an, dass Shakespeare diesen würdigen lord of Mob nur deshalb in die Zählung der Widerspenstigen eingefügt, und in seine jetzige elegante Façon gebracht habe, um sich an gewissen warwickshirer Familienfeinden zu rächen. Welche Bedeutung hat aber der tinker hinter Sly, wenn nicht ebenfalls die, dass dadurch sein sociales Niveau bestimmt werden soll? Der in niederen und gemeinen Gesichtspunkten befangene Mob ist nicht für das Spiel der Phantasie vorbereitet; auf Mob wirkt es lediglich ver-

Thatsache, dass sie überhaupt Handwerker sind, in Frage kommt? Shakespeare hat dadurch ganz offenbar seinen Engländern die Vorstellung erwecken wollen, dass diese Künstler Mitglieder der gens Mob sind. Aus keinem anderen Grunde als diesem hat uns auch Shakespeare dadurch über die wahre Natur des Herrn Bottom aufgeklärt, dass er ihm einen Eselkopf aufgesetzt hat; denn der Esel ist in Shakespeares Sinne Mobs Wappenthier¹⁾. Eine Stelle

wirrend und dadurch entsittlichend. Diese unbestreitbare humanistische Lehre liegt im Sommernachtstraum. Historisch betrachtet, liegt darin aber auch das Urtheil, dass der englische Mob sich noch auf dieser niederen Stufe befindet, und dass deshalb die Kunst als solche von ihm absehn muss. Deshalb lässt auch Shakespeare den Bottom auf Titantias Bemerkung: *Thou art as wise, as thou art beautiful*, erwidern: *Not so, neither, but if I had wit enough to get out of this wood, I have enough to serve my own turn* (meinen richtigen Weg, soil. zu Schützenfesten u. s. w. zu gehn).

1) Liest man freilich die Auseinandersetzungen Rudolf Genées über diesen Punkt, so sollte man meinen, es sei Shakespeares Absicht gewesen, durch Bottoms Transfiguration eine Combination der Fastnachten mit dem Sommerfeste herbeizuführen. Genée trägt nämlich (a. a. O. pag. 270) seinen Lesern u. a. folgende ästhetische Weisheit vor:

„Wenn wir in der Geschichte der zwei athenischen Liebespaare den eigentlichen Stamm, die Grundlinie der Handlung in dieser Komödie erkennen müssen, deren Humor nur durch das Mitspielen der Elfenwelt gewissermassen transparent erscheint, so sehn wir in den beiden Seitenhandlungen, einerseits der Elfen und andererseits der Handwerker, wie hier der Humor in der Berührung beider Theile und in der durch diese Berührung erst recht stark hervortretenden Gegensätzlichkeit der luftigsten Elfenpoesie zu dem stärksten Realismus, kulminirt. Die Spitze dieser Satire liegt hier auf Seiten der Elfen, in der Bezauberung der armen Titania, die für ihre Liebe zu dem Mohrenkinde so arg bestraft wird, dass sie in ihrer Liebe zu den Sterblichen in Zettels Eselsgestalt das höchste Ideal zu erkennen meint“.

Das nenne ich noch scharf denken! Der Gegensatz der luftigsten Elfenpoesie zu dem bottomschen Realismus also ist eine Satire, und zwar kehrt sich die Spitze dieser Satire grade gegen diese „luftigste“ Poesie; denn so wird ja doch wohl der plumpe Ausdruck: „die Spitze dieser Satire liegt auf Seiten der Elfen“ zu verstehn sein. In Genées Sinne kann dies aber unmög-

aus Coriolanus, die ich in der Note beifüge ¹⁾ giebt hierüber vollen Aufschluss.

lich anders verstanden werden als: Shakespeare ironisirt und satirisirt die kindliche Elfenmythologie und seine eigene darauf gegründete Eلفendichtung, indem er ihr „den stärksten Realismus“ entgegensetzt. Und wie macht er das? Er bringt die Herrscherin des Feenlandes durch ein Liebesverhältniss mit einem stumpfsinnigen Esel zusammen, der völlig unfähig ist, eine Vorstellung von dem eigentlichen Wesen dieses Wesens zu gewinnen, der ihre Feen und Elfen mit fast thierischem Blödsinn anschaut, und meint, sie seien nur dazu geschaffen, um einem Esel Futter zu holen, und wenn er Langeweile hat, ihm auf dem Kopfe zu krauen. Mich deucht, Genée hätte sich nicht zu sehr anzustrengen brauchen, wenn er den Lastwagen seiner Gedanken noch ein Paar Schritte vorwärts getrieben hätte. Er wäre doch dann wenigstens bei dem Punkte angelangt, sagen zu können: die Spitze dieser Satire besteht darin, dass sie handgreiflich macht, dass zwei Wesen, die so wenig Verständniss für einander haben, wie Bottom und Titania, absolut nicht für einander passen, wie es ja auch das in der Einleitung mitgetheilte irische Volkslied in schlichter Einfachheit ausspricht; und dass folglich ein Liebesverhältniss zwischen beiden eine naturwidrige, widerliche Fratze ist. Genée würde dann auch dazu gelangt sein, die poetische Gerechtigkeit zu erkennen, welche darin liegt, dass Bottom zum Träger des griesen Eselhauptes gemacht ist, während seine geistlose Darstellung diesen Punkt völlig verschiebt, indem sie dies Eselhaupt zu einer Strafe Titanias macht. Genée würde dann auch in der Lage gewesen sein, die folgende duseelige Bemerkung seinen Lesern zu ersparen:

„Und auch Zettel, der mit seinen unzureichenden Dädalusfüßeln am kühnsten zu den Idealen der Kunst strebt, ist auch derjenige unter den Handwerkern, mit dem der Koboldshumor am muthwilligsten sein Spiel treibt, — ohne dass es jedoch dem braven Gesellen schadet, denn die Elfen sind ein gutartiges Völkchen“.

Indem ich mich hiermit von dem Aesthetiker Genée verabschiede, rathe ich ihm, das Gedächtniss an den Sommernachtstraum und den Icarusmythus in seines Herzens Schrein sorgfältig zu verwahren.

1) Ich meine die Stelle, wo Menenius Agrippa (II. 1,64) zu den beiden tribuni *plebis* Brutus und Sicilius die merkwürdigen Worte spricht:

I can't say, your worships have delivered the matter well, when I find *the ass* in compound with the major part of your syllables, (wenn ich finde, dass *den* entscheidenden Wor-

Es darf sonach ms. Es. für gewiss angesehen werden, dass Shakespeare in der euphuistischen aber inhaltsleeren Phantastik und in der Herrschaft Mobs über die englische Bühne den Urgrund ihrer Verirrung gesehn, und denselben in der angedeuteten symbolischen Weise zur Anschauung gebracht hat. Und lässt es sich etwa leugnen, dass die englische Bühne damals wirklich an diesen Uebeln gelitten?

Wer eine recht lebhaftere Vorstellung davon haben will, in welcher hervorragenden Weise Mob zu Shakespeares Zeit sich als Herrn des englischen Nationaltheaters fühlte, den verweise ich auf Hermann Kurzs Aufsatz: Shakespeare der Schauspieler ¹⁾. Auch aus Charles Grants Essay über

ten eurer Rede — the major part of y. s. — der Esel, d. h. die plebs, beistimmt, — is in c. with.)

Dass hier der Esel gradezu für plebs, d. h. Mob steht, ist unbestreitbar; und ich denke, das ist deutlich. Ferner aber vermute ich, wie ich bereits pag. 114 und 115 der 1. Auflage der Studie ausgesprochen habe, dass Shakespeare dem schlichten Bottom, diesem Manne des unerschütterlichen Behagens und Selbstgefallens, nur deshalb eine so „well digested“ Erzählung seines Traumes in den Mund gelegt hat, weil sich schon damals in ihm die Ueberzeugung festgesetzt hatte, der edle Mob sei „capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise“.

1) Shakesp.-Jahrb. VI. Dort heisst es u. a. pag. 341:

„Von den Scenen, die es an Sonn- und Feiertagen im Schauspielhause gab, möge unten ein Beispiel stehen. Die beiden dort genannten Schauspieler, die trotz ihrer Beliebtheit den tobenden Mob nicht stillen konnten, gehörten zur Truppe des Pfalzgrafen (nachherigen Böhmenkönigs), welche einst die Admiralstruppe gewesen war, die nächste nach der Truppe Shakespeares“.

In der Note, auf welche hier verwiesen ist heisst es dann:

„Men come not to study at a play-house, but love such expressions and passages, which with ease insinuate themselves in their capacities. *Lingua*, that learned comedy of the contention betwixt the five senses for superiority, is not to be prostituted for the common stage, but is onely proper for an Academy; to them bring *Jack Drum's Entertainment*, Grene's *Tu quoque*, *The Devil of Edmonton*, and the like; or if it be on holy dayes, when saylers, water-men, shoemakers, butchers, and apprentices, are at leisure, then it is good policy to amaze those violent spirits with some tearing Tragedy full of fights and skirmishes: as the *Guelphs and Guiblins*, *Greeks and Trojans*, or *The three London Apprentices*; which commonly ends

Marlowe¹⁾ lässt sich Mobs Einfluss deutlich erkennen, nur idealisirt Grant den Mob viel zu sehr. Er sagt nämlich a. a. O. pag. 331:

„Die Literatur des Volks ist entweder derb humoristisch oder tief tragisch. Sie behandelt das einfache Leben; die

in 6 acts, the spectators frequently mounting the stage, and making a more bloody catastrophe amongst themselves, than the players did. I have known upon one of these festivals, but especially at Shrove-tide, where the players have been appointed, notwithstanding their bills to the contrary, to act what the major part of the company had a mind to, sometimes *Tamerraine*, sometimes *Jugurth*, sometimes *The Jew of Malta*; and sometimes parts of all these, and at last none of the three taking, they were forced to undress and put off their tragic habits, and conclude the day with *The merry Milk-maides*. And unlesse this were done, and the popular humour satisfied, as sometimes it so fortun'd, that the players were refractory; the benches, the tiles, the laths, the stones, oranges, apples, nuts, flew about most liberally, and, as there were mechanicks of all professions, who fell every one to his own trade, and dissolved a house in an instant, and made a ruin of a stately fabrick. It was not then the most mimick nor fighting man, Fowler, nor Andrew Cane, could pacifie: Prologues nor Epilogues would prevaile: the devil and the fool were quite out of favour. *Nothing but noise and tumult fills the house, untill a cogg take 'um*“, (= bis ein Kahn sie — um, them — aufnimmt) „and then to the bawdy houses and reforme them; and instantly to the Bank's Side, where the poor bears must conclude the riot, and fight twenty dogs at a time beside the butchers, which sometimes fell into the service; this performed, and the horse and jack-an-apes for a jigge, they had sport enough for that day for nothing“. So, nach Todd, Edmund Gayton in seinen *Festivous Notes on Don Quixote*. Das Buch trägt zwar das Datum 1654; aber zu dieser Zeit waren ja längst alle Theater geschlossen. Gayton war 1609 gestorben, und mag die Scene, die er schildert, in sehr früher Jugendzeit gesehn haben“. Vgl. auch Lichtenberg, *Briefe a. England*, Br. III. Verm. Schr. Götting. 1801, Bd. III, 331 ff.

Man wird hieraus ein neues kräftiges Argument dafür entlehnen können, dass Shakespeare bei seinen Handwerkern im Sommernachtstraum wie in der Zähmung der Widerspenstigen nur deshalb das Metier jedes einzelnen angiebt, um sie ganz sicher als Mitglieder derjenigen Gesellschaftsklasse zu kennzeichnen, die hier geschildert ist.

1) Die englischen Dramatiker. *Preuss. Jahrb.* Bd. XXIV. Hft. 4.

elementaren Leidenschaften der Menschheit. Ihre Schönheiten sind Kraft, Einfachheit, Naturwahrheit; ihre Fehler sind Schroffheit, Barbarei, Ungleichheit und eine gewisse Grobheit in Ausdruck und Form. Mit einem Worte: eine volksthümliche Literatur bildet den vollkommenen Gegensatz zu der verfeinerten Poesie zu Elisabeths Zeit; und eben solch eine Literatur ist in den ältesten englischen Balladen zu finden. Aus ihr stammt der Geist des englischen Dramas, oder besser, es wird von einem gleichen Geiste wie sie beseelt; denn es hat den gleichen Ursprung und entspricht demselben Geschmack“.

Es kann ja nicht geleugnet werden, dass keine wahre Poesie das „volksthümliche“ Element entbehren kann; aber es scheint mir ein wesentlicher Irrthum, dies Element einzig und allein in den untersten Volksschichten, bei Herrn Mob zu suchen; und die Grösse dieses Irrthums nimmt in erheblichem Masse zu, wenn zwischen den beiden äussersten Extremen der Gesellschaft der eigentliche Mittelstand fehlt, oder wenigstens aus Mangel an Kunstinteresse nicht in Betracht kommt¹⁾, und wenn dann noch die unterste Volks-

1) Ich halte es gradezu für unmöglich, diese Thatsache für England zur Zeit Shakespeares zu leugnen. Die desfallsige Argumentation Rümelins (Shakespearestudien. 2. Auflage Stuttgart 1874, pag. 41 ff.) ist unwiderleglich, und so sehr sich auch Elze bemüht, den Gegenbeweis zu führen (Will. Shakesp. pag. 249 ff.), es gelingt ihm nicht, und kann ihm nicht gelingen. Die einfache Thatsache, dass Shakespeare selbst einen Mittelstand nicht kennt, oder für ganz unbeachtenswerth hält, stellt es ms. Es. positiv fest, dass es — vom Künstlerstandpunkte und auch *re vera* — damals einen Mittelstand so gut wie gar nicht in England gab. Daraus, erkläre ich mir auch zum guten Theil, dass Shakespeare sich ein Wappen verleihen liess, obwohl der Gesichtspunkt dabei mitgewirkt haben dürfte, in sich seine Kunst über das niedrigste Niveau erhöht zu sehn. Erst seit Jacob I., in Folge der calvinistischen Bewegungen, ist ein Mittelstand in England als socialer und politischer Factor entstanden. So entschieden ich nun aber auch mit Rümelin darin einverstanden bin, dass das Fehlen des Mittelstandes von wesentlichem Einfluss auf die Entwicklung des englischen Dramas gewesen ist; so entschieden bin ich auch der Meinung, dass es eine total falsche Schlussfolgerung von ihm ist, der

klasse so zahlreich vertreten ist, dass sie eine förmlich gesetzgeberische Gewalt auszuüben im Stande ist. So aber lagen die Dinge zur Zeit von Shakespeares erstem Auftreten für die englische, besonders die londoner Bühne in der That. Unter solchen Verhältnissen aber kann sich in den untersten Schichten des Volkes unmöglich ein wahrer Kunstsinne entwickeln; dieselben werden vielmehr bestrebt sein, die Kunst zu sich herabzuziehn, anstatt sich von ihr heben zu lassen. Der londoner Pöbel aber musste sich hierzu um so mehr vermögend fühlen, je mehr an den öffentlichen Schausstellungen des Hofes eine gleich egoistische Tendenz hervortrat, indem dort die Kunst vielfältig zur blossen Dienerin des in die Hülle prunkenden Pompes eingekleideten Sinnenreizes herabgedrückt wurde. Eine Menge, welche unter solchen negativen und positiven Einflüssen erzogen wird, ist wie Hamlet sagt: capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise. An einer Stelle eines späteren Essays¹⁾ würdigt übrigens Grant die ästhetische Begabung Mobs ms. Es. viel richtiger, und würde dort, glaube ich, an das richtige Ziel gelangt sein, wenn er die beiden Gesellschaftsklassen, aus denen die Theaterbesucher bestanden, ebenso genau geschieden hätte, wie es Rümelin gethan. Er sagt nämlich dort pag. 295, 296:

„Das verhältnissmässig Gehaltene der shakespeareischen Dramen kann theilweis dem Einfluss seines Publikums zugeschrieben werden. Die Menge, die das Globetheater füllte, muss aus Leuten von tüchtigem geistigem Gehalte

shakespeareischen Bühne den Charakter einer Nationalbühne abzusprechen zu wollen, weil der Mittelstand nicht genug Theil an derselben genommen habe. Man muss Elzen sicherlich darin zustimmen, dass die englische Bühne sich als Nationalbühne im strengsten Sinne des Wortes entwickelt hat. Wie entschieden sie Shakespeare selbst — sicherlich der competenteste Richter in dieser Sache — als solche betrachtete, lehrt der Sommer-nachtstraum. Die Zielpunkte, die Shakesp. der Bühne im Hamlet steckt, und die durchaus nicht Shs. eigene Erfindung sind, konnten derselben nur dann gesteckt werden, wenn sie als nationales Institut betrachtet wurde.

1) Shakespeare und die Dichter seiner Zeit. Preuss. Jahrb. Bd. XXXV. Hft. 3.

bestanden haben, sonst hätte Shakespeare nicht ihr Lieblingsdichter werden können; aber es ist auch kaum anzunehmen, dass es durchgehends Menschen von hoher Bildung und feinem Geschmacke waren. Solche Zuschauer sind gegen Barbareien tolerant; sie haben oft Vorliebe für schauerliche, aufregende Scenen und gesteigerte Situationen; aber sie sind gleichgiltig gegen die literarische Mode der Zeit, und haben instinktiven Widerwillen gegen künstliche und phantastische Ausdrucksformen“.

Das Kunstideal dieses letzteren Theiles von Shakespeares Auditorium ist in der Tagikomödie *Pyramus und Thisbe* verkörpert; er selbst sieht sich in Bottom und seinen Genossen wieder; auf ihn gehen Hamlets Aeussereien, die zugleich beweisen, dass Shakespeare so sanft über die Kunstansprüche und Kunstrichtung dieser Leute keineswegs urtheilte, wie Grant, der freilich auch nicht nöthig hat, gegen die Präntensionen derselben anzukämpfen.

Wir haben übrigens durchaus nicht nöthig, uns so im Allgemeinen zu halten, wenn es uns darum zu thun ist, eine klare Vorstellung von Mobs Bühnenherrschaft zu gewinnen. Marlowes Entwicklungsgang, den Grant in seinem ersten Essay skizzirt, also der Entwicklungsgang grade desjenigen von Shakespeares Vorgängern, welchen heute die Kritik nicht bloss als den bedeutendsten, sondern als ein an sich höchst bedeutendes Dichtergenie anerkennt, und der überdies unfraglich sehr starken Einfluss auf Shakespeare ausgeübt hat; dieses Mannes Entwicklungsgang, sage ich, ist ein deutlich redendes Beispiel dafür. Marlowes Auditorium bildete vorzugsweis der Mob, wie Grant selbst constatirt, nur dass er diese „Volksmenge“, wie gesagt, — viel zu ideal betrachtet. Grant wirft nun die Bemerkung hin, ein solches Auditorium sei für die Schulung des Dramatikers sehr vortheilhaft; ohne mit ihm über diesen Satz streiten zu wollen, ist es doch zweifellos, dass Marlowe, nachdem er die Periode der Schulung hinter sich hatte, wider besseres Wissen und Wollen von seinem Auditorium an den aller erheblichsten Reformen des Dramas, wie z. B. an der Herstellung der reinen Kunstgattung durch Aussonderung der Burleske aus solchen Dramen, deren übriger Inhalt dazu nicht stimmte, gradezu gehindert wor-

den ist. Mehr noch. Es ist von Elze sorgfältig nachgewiesen¹⁾, dass Shakespeare z. B. beim Kaufmann von Venedig Marlowes Jew of Malta sehr stark benutzt hat, und dass namentlich Shakespeares Shylock eine Umgestaltung von Marlowes Barabas ist. Leider hat sich Elze auf diesen Nachweis beschränkt, ohne die Gesichtspunkte festzustellen, von denen Shakespeare sich bei der Umgestaltung des Barabas in seinen Shylock hat leiten lassen. Ich glaube mich jedoch nicht zu täuschen, wenn ich behaupte, Shakespeares Hauptgesichtspunkt ist dabei gewesen, Marlowes unnatürliche Uebertreibungen, die lediglich der Rücksicht auf den Mob seines Auditorii zuzuschreiben sind, auf das Mass der Vernunft zu reduciren. Es ist bekannt, dass Rümelin, dessen bedeutender poetischer Instinkt nicht zu verkennen ist, die Behauptung aufgestellt hat, Shylock sei keine tragische Figur, sondern eine Art Knecht Ruprecht²⁾. Hat Rümelin hierin recht, was hier füglich unerörtert bleiben kann, so stellt Shylock eine poetische Geschmacklosigkeit ersten Grades dar. Wer aber würde die Schuld tragen? Ich denke lediglich eine durch Marlowes Barabas vermittelte Einwirkung des Mob. Inwieweit Robert Greene, der nächst bedeutende Vorgänger Shakespeares, und ebenso wie Marlowe ein anerkannt hervorragendes Dichtertalent, unter den Einflüssen des Mob gelitten, kann ich, bei meiner gänzlichen Unbekanntschaft mit Greenes und Marlowes Werken, nicht sagen; sein Lebenswandel jedoch, lässt eine bedeutende mobistische Infection vermuthen; und so mögen wir denn aus diesen beiden Beispielen einen Schluss daraus ziehn, wie richtig Shakespeare urtheilt, wenn er sagt:

the green corn

Hath rotted ere his youth attained a beard;
denn wenn es selbst so bedeutenden Talenten nicht gelang, sich unbedingt über Wasser zu halten, wenn — wie es bei Marlowe wenigstens klar zu Tage zu liegen scheint — sie ihrem Talent zum Trotz vom Mob ihren Kunststyl verderben lassen mussten, so lässt sich wohl vermuthen, dass

1) Zum Kaufmann von Venedig. Shakesp.-Jahrb. VI. 129 ff.
2) Shakesp.-Studien. 2. Aufl. pag. 160.

andere weniger starke Geister erst recht unter den z. Thl. jedenfalls höchst ungünstigen Zeitverhältnissen aus der rechten Bahn gelenkt wurden. Lässt es sich doch nicht leugnen, dass Shakespeare selbst anfänglich ebenfalls durch die contagious fogs des Vulgärstyls angesteckt worden ist. Titus Andronicus¹⁾ liefert an sich schon den Beweis dafür; und wenn König recht hat, auch den Pericles für echt zu erklären, so haben wir zwei classische Zeugen dafür.

Dass sich dem rohen Vulgärgeschmacke ein überfeinerer und überreizter höfischer Geschmack gegenüber stellte, liesse sich a priori schon vermuthen, wenn wir auch nicht die Werke eines Lily²⁾ besäßen; denn es ist ein Naturgesetz, dass die Contraste unvermittelt einander gegenüber treten, und durch ihren gegenseitigen Contact den richtigen Mittelweg erzeugen, den endlich das harmonisch gestimmte, zur *σωφροσύνη* strebende Genie entdeckt und betritt.

Zur Zeit von Shakespeares erstem Auftreten hatte übrigens der Hofstyl, Conceptenstyl genannt, sich schon vollständig in das Drama der englischen Nationalbühne neben dem Vulgärstyl eingenistet; eine Schilderung, welche Haring in einem seiner Vorträge über die Blüthezeit des englischen Dramas³⁾ von verschiedenen hervorragenden Dramen des Thomas Nash, Cyril Tourneur, George Chapman und Robert Greene giebt, lässt dies deutlich erkennen. Nachdem nämlich Haring seinen Zuhörern verschiedene, im Conceptenstyle gehaltene Proben aus jenen Dramen mitgetheilt hat, fasst er (pag. 34) sein Gesamturtheil dahin zusammen:

„Diese Stellen aus Dichtern zweiten und dritten Ranges mögen hinreichen, um Ihnen die poetische Ausdrucksweise jener Zeit und die Ueppigkeit, mit welcher dieselbe aus dem damals noch neu gepflügten geistigen Boden der englischen Nation hervorspross, einigermaßen anschaulich machen. Alle Gegenstände leben dem Dichter; es ist

1) So auch Grant in dem zweiten Essay.

2) Joh. Scherr, Gesch. d. engl. Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1874, pag. 50 ff. Vor allem aber Klein II. 479 ff.

3) Haring. Die Blüthezeit des englischen Dramas. Hamburg 1875, pag. 30 ff.

ihm natürlich, sie sich empfindend, beseelt vorzustellen; ungesucht bieten sich ihm die treffendsten Vergleiche, denn es ist eben die Eigenart seiner Zeit und der Menschen, unter denen er lebt, sich das Geistige und Natürliche zusammen zu denken, mit dem einen zugleich auch das andere. Wollten Sie jedoch aus den mitgetheilten Proben auf die Beschaffenheit der Stücke . . . im Ganzen schliessen, so würden Sie sich eine irriqe Vorstellung von denselben machen. Denn im Ganzen befriedigen sie uns keineswegs; vielmehr leiden sie an grossen Mängeln: die Weise wie der Knoten geschürzt und aufgelöst wird, ist oft unnatürlich und lückenhaft die dargestellten Handlungen unwahrscheinlich, viele Scenen widerwärtig durch ihre grobe Zweideutigkeit und Unanständigkeit der Sprache und Situationen, oder abstossend durch den unsinnigen Schwulst des Ausdrucks und die Schauerhaftigkeit des Inhalts“.

Shakespeares älteste Dramen lassen ebenfalls die Mischung von Conceptenstyl und Vulgärstyl erkennen ¹⁾, wie er hier geschildert ist. Wir dürfen uns also keineswegs vorstellen, wie ich es in der ersten Auflage meiner Studie gethan, als wolle Shakespeare durch die Absonderung der karrikirten Tragikomödie von der Liebeskomödie im II., III. und IV. Akte des Sommernachtstraumes zu verstehen geben, es gebe auf der englischen Bühne zwei Gattungen von Dramen, von denen die eine jener Karrikatur, die andere der Liebeskomödie gleiche, sondern der Dichter, welcher ja die Bestandtheile des englischen Dramas ganz genau kannte, hat in den verschiedenen Stylarten gewissermassen selbständige Dramen gedichtet, und zwar aus sehr triftigen Gründen, wie ich bereits gezeigt und sofort noch aus einem weiteren Gesichtspunkte nachweisen werde.

Dass die englische Kritik schon vor Shakespeares Auftreten energische Anstrengungen gemacht hat, die Schäden namentlich des dramatischen Vulgärstyls zu heilen, steht fest; Shakespeare selbst spielt ja auch in dem Hochzeitsprogramme deutlich genug auf die Gesichtspunkte an, welche dabei aufge-

1) Von Tit. Andron. will ich dabei ganz absehn; eben so stark tritt der Vulgärstyl in den beiden Veronesern hervor.

stellt wurden. Er verhält sich indess, wie ich ebenfalls gezeigt habe, den Verbesserungsvorschlägen gegenüber zum Theil höchst skeptisch, und regt damit von selbst in uns die Frage an, welche Gedanken er für seine Person über diesen Punkt habe. Oder sollte Shakespeare nur instinktiv bei der Reform der englischen Bühne vorgegangen sein? So unglaublich dies auch bei der eminenten Klarheit ist, mit welcher Shakespeare überall seine Ziele ins Auge fasst; so unvermeidlich es für Shakespearen auch war, in seinen Gedanken sich volle Klarheit über die Frage der Reformbedürftigkeit und Reformfähigkeit der englischen Bühne zu verschaffen; dennoch hat Grant, vermuthlich in Anlehnung an die auch von v. Friesen und Elze so lebhaft vertheidigte Ansicht, dass das ganze Schaffen des Dichters vorherrschend nicht sowohl Reflexion, als vielmehr eine Art plötzlicher, unbewusster Inspiration ist, in der That angedeutet, dass es wohl möglich sei, Shakespeare habe als Bühnereformator mehr instinktiv gehandelt. Aber Grants Anschauungen über Shakespeares reformatorische Bestrebungen scheinen mir auch sonst nicht recht zutreffend; er sagt nämlich in seinem letzten Essay pag. 302, 303:

„Wir können hier nicht Schritt vor Schritt den Anstrengungen nachforschen, die Shakespeare macht um die Anmuth, Zartheit, Schönheit und Musik der höfischen Poesie seiner Zeit mit der wilden Leidenschaft, dem schroffen aber gesunden Humor der Volksbühne, die Ueberfeinerung der Hochgebildeten mit der rauhen Kraft und Wahrheit derer, die nur von der Natur gelernt hatten, zu vereinen ¹⁾. Auch kann man das nicht ein Mal mit

1) Es kann gar keine Rede davon sein, dass Shakespearen die Aufgabe zugefallen wäre, den euphuistischen Hofstyl mit dem platten Vulgärstyl zu verbinden. Seit Lily war bereits der Euphuismus in das Volksdrama eingedrungen. Shakespeares Aufgabe, die er auch sehr klar erkannt hat, bestand darin, dies Mixtum Compositum gründlich durchzuseien, um es auf diese Weise nicht bloss zu reinigen, sondern auch zu einer wirklich organischen Verbindung zu erheben. Ausserdem, und vor allem aber, hat Shakespeare sein Augenmerk auch auf den Inhalt des Dramas, auf die darzustellenden Stoffe gerichtet, und hier eine gründliche ethische Purganz eintreten lassen; Shakespeares ganze Re-

nur annähernder kritischer Treue, ehe nicht die Reihenfolge, in der er seine Stücke schrieb, endgiltig festgestellt ist. Dass dies aber, bewusst oder unbewusst, Shakespeares Lebensaufgabe war, beweist der ganze Charakter seiner Stücke, wenn man sie mit den Werken seiner Vorgänger oder früheren Zeitgenossen vergleicht“.

Grant stellt sich hier augenscheinlich auf den rein ästhetischen Standpunkt; er sieht die Sache so an, als ob Shakespeare durch einen gewissen ästhetischen Eclecticismus die Reform der englischen Bühne bewirkt habe. Wäre diese Auffassung richtig, so würde es in der That zweifelhaft bleiben müssen, wie weit Shakespeare in seiner reformatorischen Thätigkeit von klar bewusster Erkenntniss geleitet ist; denn alsdann würde er hauptsächlich der Feinheit seines Geschmackes sein Emporsteigen über das Niveau auf welches Marlowe bereits die Bühne gebracht hatte, verdan-

form geht, so weit ich in der Sache sehen kann, lediglich von der stofflichen und nicht von der formalen Seite aus; die Form ist ihm überall das durch den Stoff Bedingte, wie sie überhaupt jedem ehrlichen Charakter erscheinen muss, der Wesen und Form zu unterscheiden weis.

Hervorzuheben ist hier übrigens auch Kleins Urtheil. Derselbe sagt (Gesch. d. engl. Dramas. Bd. II. Leipzig 1876, pag. 405 und 406):

„Greene und Genossen arbeiten noch im angelsächsischen, didactisch moralischen, bürgerlichen Styl. Mit Marlowe beginnt, unserer Ansicht nach, im englischen Drama die normannisch aristocratische Kunstform, die im Shakespeare-Drama die höchste Vollendung erreicht“.

Ich kann nicht beurtheilen, in wie weit es zulässig ist, das Aristocratische in England normannisch, das Bürgerliche angelsächsisch zu nennen, und muss es für im höchsten Grade gewagt halten, eine solche Unterscheidung innerhalb einer geschlossenen Nationalität zu machen; hievon abgesehen aber, lässt es sich gewiss keinen Augenblick verkennen, dass Shakespeare ganz entschieden eine aristocratische Richtung in der Kunst verfolgt. Der Sommernachtstraum deutet diese Richtung auch mit vollster Selbstbewusstheit an; er lässt aber auch erkennen, dass Shakespeare diese Richtung hauptsächlich deshalb einschlägt, weil er in der Aristocratie die eigentliche Seele, das Lebensprincip der Nation erblickt, und weil er seine poetische Kraft nur aus dem innersten Lebensmark der Nation schöpft.

ken; und in Geschmackssachen spielt in der That der Instinkt eine Hauptrolle. Ganz entgegengesetzt aber erscheint die Sache mir. Marlowe scheint schon erkannt zu haben, dass das englische Bühnenwesen im Grunde genommen an gewissen ethischen Fehlern leide; sein Faustus, so weit ich ihn kenne, lässt erkennen, dass auch er bereits auf dem Wege war, der englischen Bühne einen tieferen Gedanken Gehalt zuzuführen, und sie dadurch aus der theilweisen Verflachung der Phantastik und aus der niederen Sphäre des Vulgärstyls emporzuheben. Leider machte jedoch bereits 1593 ein Handgemenge, in welches er in einer Schenke gerieth, und bei welchem er einen Stich in das Auge erhielt, seinem Leben ein Ende, so dass es ihm nicht vergönnt war, die Bühnenreform bis ans Ende durchzuführen. Shakespeare wurde in diesem Werke, sofern ich mich über Marlowes Intentionen nicht täusche, dessen Nachfolger; denn das ist sicher, Shakespeare hat es mit voller Klarheit erkannt, dass die beiden Hauptgebrechen der öffentlichen Bühne Englands phantastische Seichtheit und pöbelhafte Rohheit waren, beides, wie schon Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie¹⁾ ausgeführt hat, nur verschiedene Erscheinungsweisen

1) Hamb. Dramat. II. 59. (1. Lachmannsche Aufl. Bd. VII, pag. 266):

„Nichts ist züchtiger und anständiger, als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebensoweit von ihr entfernt, als Schwulst und Bombast von dem Erhabenen. Das nehmliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahr nimmt, wird sie auch hier bemerkbar. Der schwülstigste Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich; und keine Gattung giebt mehrere Gelegenheit in beide zu verfallen, als die Tragödie“.

Dieser ingeniose Ausspruch klingt, als wäre er just vom Sommernachtstraume abstrahirt; denn die Natur und das Naturleben entwöhnt in dieser Maske die Kunst von Wust und Grobheit und führt sie erhabener Keuschheit zu.

An einer anderen Stelle der Hamb. Dramat. (I. 30; Lachmann pag. 134) heisst es:

„Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen.“

ein und desselben ethischen Fehlers der Oberflächlichkeit und Unwahrheit. Hier hat Shakespeare die Hebel angesetzt. Vor allem galt es, Mobs Einfluss auf die Bühne ganz zu brechen. Titantias Träume mussten wüst und wild, ihre Tänze eine sinnlose Raserei sein; so lange das unzüchtige Verhältniss zu dem eselköpfigen Bottom bestand, so lange sie ihre Feen und Elfen zum Dienste für diesen hausbackenen Bramarbas hergab. Eben deshalb lässt Shakespeare den Mond weinen in dem Augenblicke, wo sie Bottom durch ihre Feen in ihr Schlafgemach führen lässt, um sich mit ihm den Freuden der Liebe zu überlassen; eben deshalb sagt Titania in demselben Augenblicke:

The moon looks with a watery eye;
 And when she weeps, weeps every little flower,
 Lamenting some enforced chastity;

Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht anders geschehen könnte; das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke waget, die dem Genie allein vorgesparrt bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als dass sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, dass wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden, das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt; ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder“.

Auch dieser Ausspruch berührt unser Thema im innersten Herzen, und er lässt ebenso wie der vorhergehende, zugleich ohne weitere Auseinandersetzung erkennen, wie gründlich fehlt Grants Urtheil über die natürliche Kunstbefähigung des Mob geht.

aus demselben Grunde mussten auch die Handwerker ohne Sang und Klang aus dem Elfenhaine hinausgejagt werden; aus demselben Grunde endlich kommt auf Theseus Hochzeit die Tragikomödie Pyramus und Thisbe noch vollständig zur Aufführung, um hier gegenüber dem glänzenden Phantasiebilde des Dichters selbst in Trümmern zusammenzustürzen. Man wird nun auch einsehn, dass ich recht hatte, als ich oben sagte, der Dichter habe mit Absicht den Vulgärstyl in der Tragikomödie getrennt neben den Conceptenstyl der Liebeskomödie gestellt; denn hier in der Bottomry ist keine Besserung möglich, hier heisst es nur Vernichtung, während der feinere Conceptenstyl sich von selbst verbessert, sobald er nur mit einem gediegenen, humanistischen Inhalt angefüllt wird. Während daher Bottom, nachdem ihm Robin den Pass visirt und durch ein energisches Quo warranto den Nachweis seines Künstlerpatentes gefordert hat, sammt seinen Tröpfen von Genossen als einfacher Esel, wie er gekommen, nach Hause geschickt wird, wandert der Wechselbalg in das Feenland, um an Oberons Hofe eine standesmäßige Erziehung zu erhalten, und ziehen die beiden Liebespaare, erfüllt und geleitet von einem neuen Geiste, mit Theseus heim, um an der Vermählung Theil zu nehmen.

Shakespeare der Bühnenreformer ist also nicht ein ästhetischer Eclectiker, sondern ein moralischer Purgator. Unverkennbar hat es dabei Shakespeare auf die Scheidung der Tragödie von der Komödie in aristotelischem Sinn wesentlich mit abgesehn; aber in richtiger Würdigung der Verhältnisse strebt er nicht zu den antiken Formen zurück, sondern behält die national englischen bei, weil er deren Verbesserungsfähigkeit genau so klar erkannt hat, wie ihre Verbesserungsbedürftigkeit.

Es kann hiernach nicht zweifelhaft sein, dass mich meine ganze Auffassung des Sommernachtstraums zwingt, hinter der Maske des Theseus den Dichter selbst zu vermuthen, wie ich dies auch bereits in der 1. Auflage meiner Studie ausgesprochen habe. Insofern muss ich es mir also gefallen lassen, wenn König¹⁾ mir nachsagt, ich hätte gewissermassen aus dem Sommernachtstraum „eine Apotheose

1) Shakesp.-Jahrb. X. 213, 214.

der eigenen dramatischen Wirksamkeit Shakespeares selbst“ gemacht. Ich bitte jedoch dabei nicht zu vergessen, dass das Hauptthema unserer Maske nicht sowohl die Feier der Ankunft eines Bühnenreformators, sondern die Heilung der Titania ist, und dass nur deutlich fühlbar gemacht wird, es sei nunmehr die Zeit gekommen, wo die Elfenfürsten eine günstigere Witterung auf der englischen Bühne herstellen können, wo die Zeit der wirren Phantasie und pöbelhaften Ergötzlichkeit dem harmonischen Spiele des ordnenden Geistes und der gesetzmässig schaffenden Phantasie weichen muss. Wenn übrigens König in seiner Recension meines Widerwortes gegen Genée¹⁾ meint, gegen meine Ansicht sei auch einzuwenden,

„dass es mit dem Wesen des Dichters, seiner ganzen dichterischen Laufbahn, und deren unmittelbaren Zusammenhange mit der Bühne selbst, gradezu unvereinbar sei, dass er seine Dichtung in einem allegorischen Drama auf Kosten seiner Vorgänger verherrlicht hätte; denn durch den Sommernachtstraum selbst oder andere Erstlinge des Dichters oder den Hinweis auf noch zu liefernde bessere Stücke, habe das Publikum doch unmöglich entschädigt werden können, wenn für den Augenblick das Theaterrepertoir im Grossen und Ganzen als verwerflich dargestellt worden“,

so macht er sich unbedachter Weise einer Trivialität schuldig, mit der er besser zu Hause geblieben wäre. Zunächst ist es thatsächlich eine handgreifliche Verschiedenheit, ob ein Dichter oder Kritiker gewisse falsche Richtungen der Literatur oder Poesie principiell bekämpft, oder ob er die ganze Bibliographie, oder wie König sich ausdrückt „das Theaterrepertoir“ nach Recensentenart durchnimmt, und als „verwerflich“ darstellt. Ersteres hat für denkende Köpfe unter allen Umständen etwas Fesselndes, besonders wenn derjenige von dem die Kritik ausgeht, in der Darstellung so sehr Meister ist, wie etwa unser Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie und Shakespeare in unserer Maske; das punktweise Recensiren eines Theaterrepertoires dagegen dürfte unter allen Umständen etwas recht Ermüdendes haben. Fer-

1) a. a. O. pag. 373—375.

ner: der bloss principielle Kampf lässt zunächst jedes einzelne Stück unberührt, und verdirbt nicht die Freude, welche das Publikum an dem Einzelnen empfunden, in der Vergangenheit, noch raubt er den Genuss für die Zukunft, besonders, wenn das Einzelne so wenig eingehend behandelt wird, wie in unserem Stücke. Ferner: nicht bloss die Engländer, sondern alle Culturvölker Europas liebten zu Shakespeares Zeit die satirische Kritik. Deutsche und französische Beispiele brauche ich hier nicht anzuführen; aus Spanien liegt der Don Quixote vor, und an italienischen Beispielen wird auch kein Mangel sein. Den Sommernachtstraum also für ein satirisches Stück erklären, das seine Pointe gegen die — unleugbaren und männiglich bekannten — Ausschreitungen der Bühne kehrt, heisst ihn für ein Stück erklären, das so recht im damaligen Geschmacke gehalten ist. Endlich und vor allem: die Uebelstände, gegen welche Shakespeares Satire kämpft, waren, ich wiederhole es, längst drückend gefühlt; man hatte schon Jahrzehnte lang über deren Abhilfe gestritten; an sich schon musste es daher dem gebildeten englischen Publikum ein grosser Genuss sein, eine Komödie aufführen zu sehn, die im reichsten, strahlendsten Gewande der Phantasie die Friedensstiftung zwischen Phantasie und Natur mit ihren Segen und Frucht bringenden Folgen feiert. Es war dies ein Vorwurf, in den sich eine shakespeare'sche Dichterseele wohl hinein träumen konnte, besonders wenn ein so wirksamer äusserer Antrieb hinzukam, wie er bei Shakespeare sicherlich hinzugekommen ist; eine Frage, welche der Schluss meiner Abhandlung beantworten wird.

Shakespeare klagt aber nicht bloss über die Ausschreitungen der Bühne, sondern, er beschuldigt auch gewisse „Krähen“ sich von dem Aase der Viehseuchen-Heerde (murrain flock) zu mästen, und ehe der Morgen graut, lässt er die bösen Geister in ihre wurmerfüllten Betten eilen, damit der lichte Tag nicht ihre Schande in ihrer ganzen Blösse aufdecke. Ganz sichtlich bringt also der Dichter die Uebelstände, an welchen die Bühne krankt in directen Zusammenhang mit dem bösen Willen gewisser Schriftsteller, welche die Bühne zu ihrem Vortheil missbrauchen, und dadurch erniedrigen. Wie steht es denn mit diesem

Vorwürfe? Es lässt sich nicht leugnen, die englischen Theaterdichter der vorshakespeareschen Zeit führten durchgehends ein wüstes, ungesittetes und unsittliches Leben, das sie in stetem Contact mit der niedersten Hefe des Volkes erhielt. Ein hervorragendes Beispiel ist in dieser Beziehung Robert Greene, während Marlowe auch hier Shakespearen viel näher zu stehn scheint. Greene war zeitweilig ein echter Landstreicher und endete 1592 sein Leben in bitterster Noth. War es unter solchen Verhältnissen möglich, dass er sein Talent voll und frei entwickelte? Zwangen ihn nicht seine Verhältnisse, nöthigen Falls sein Talent zur Liebedienerei gegen Mob zu missbrauchen, nur um sich den nöthigen Lebensunterhalt zu verschaffen? Was war aber unter solchen Umständen natürlicher, als dass er ungleichmässig, sowohl in formeller wie stofflicher Beziehung arbeitete, namentlich auch solche Stoffe bearbeitete, die unter dem Niveau der Dichterkunst standen¹⁾? Die Schilderung Harings von den Dramen Greenes, Chapmanns, Nashs und Tourneurs macht doch ganz entschieden den Eindruck, dass die ethischen Fehler der Dichter selbst ihre ästhetischen erzeugt haben. Sogar zu Shakespeares Blüthezeit war diese Gattung von Theaterdichtern noch keineswegs ausgestorben. So z. B. macht Grant in seinem 2. Essay (pag. 297) die Bemerkung, dass „während andere Dramatiker aus Shakespeares Zeit, namentlich Dekker, kein Aufhören finden in ihren Klagen über die Elegants, die auf der Bühne sassen, sich Shakespeares Spott immer gegen die Gründlinge, den ärmsten und am wenigsten feinen Theil des Auditoriums wende“. Dies „immer“ ist, wie meine Analyse von Troilus und Cressida beweist, nicht vollberechtigt; charakteristisch aber für Dekker und ähnliche dii minores ist, dass sie sich grade den Mob bei gute zu erhalten suchten. Dichter, welche für den Mob schrieben, konnten natürlich auch viel schreiben; und so ist denn auch Titanias Klage über die Wassermengen, welche der verdriessliche Mond vom Himmel

1) Ich kann hier nicht aus eigener Kenntniss urtheilen; a priori steht jedoch sicherlich zu vermuthen, dass die Frage bejaht werden muss. — Klein II. 452 bejaht sie auch wirklich, wie er auch pag. 505 ebendas. die Gemeingefährlichkeit des verdorbenen Dramas anerkennt.

herabfliessen lässt, und welche das Uebertreten eines jeden winzigen Baches zur Folge haben, erklärlich genug. Die literarische Massenproduction, auf welche, meiner festen Ueberzeugung nach, Titania in dieser allegorischen Bemerkung anspielt, steht völlig ausser Zweifel. Gervinus, von dem wohl vorauszusetzen, dass er sein Urtheil durch Autopsie gebildet, bezeugt sie ausdrücklich. An einer höchst beachtenswerthen Stelle, welche ich schon in meinem Widerworte angeführt habe, nämlich Shakespeare 4. Auf. I. 103 ff., sagt er wörtlich:

„Man durchlese die Werke der Munday, Marston und Webster, der Ford und Field, der Massinger und Heywood, der Jonson¹⁾ und Middelton, der Beaumont und Fletcher; . . . eine ungemeine Kraft und Stoffliebe liegt in ihren Stücken vor, die oft mit dreifachen Handlungen gesättigt ist, für seelenkundige und bühnenkundige Dramatiker eine unerschöpfliche Fundgrube darbieten; überall aber müsste das Kunstwerk erst aus dem Handwerk herausgebildet werden. Man blickt in grosse auf grosse Nachfrage hin organisirte Industrie voll massenhafter, sorgloser, hastiger, nach dem Stück bezahlter, nach den Wünschen des Hauses zugerichteter Fabrikarbeit, gelegentlich geleitet von einem buchhändlerischen Arbeitgeber wie Ant. Munday, der selbst wohl ein Dutzend Stücke mit zwei anderen Poeten gefertigt hat. Hier zeugt alles in den beschäftigten Geistern von Fleisch und Blut, von Leben und Bewegung, von üppiger Schafflust, von fertiger Gewandtheit, einen grellen Geschmack mit grellen Wirkungen zu befriedigen; aber die bildende Hand eines Meisters ist nirgends zu erkennen, der seine Werke nach den Forderungen eines höchsten Kunstideals erschuf. Missbrauchte Freiheit und Kraft, verunstaltete Form, verzerrte Wahrheit, verzwegte Grösse, dies sind überall die Grundzüge dieser Dichter²⁾. In

1) Dies Urtheil habe ich nicht zu vertreten. Königs Einwendungen gegen die Zuverlässigkeit von Gervinus mögen hier theilweis zutreffen. Uebrigens kommt auch Jonson hier gar nicht in Betracht; er ist erst 1596 nach England gekommen und als Dramatiker aufgetreten.

2) Mag in Bezug auf Jonson nicht zutreffen; was aber hier gleich gilt.

schroffstem Gegensatz gegen das französische Theater, aller Regeln spottend, aller Kritik erledigt, wirren sie ohne allen ordnenden Geist gemeinhin einen wilden Haufen schlecht verbundener Ereignisse des gegensätzlichsten Charakters in einem aufregenden Wirrwarr von Bouffonerie und Gräueln zusammen, und lassen wohl eine Handlung voll scheusslicher Verworfenheit in ein Lustspiel, und eine versöhnlich sich lösende Verwicklung in ein Trauerspiel auslaufen¹⁾; sie suchen die Erhabenheit in der Ueberspannung; die Kraft im Excesse; das Tragische im Schauerlichen; sie spannen das Schauderhafteste bis zum Abgeschmackten; sie lockern die Ereignisse in Abenteuer; sie verkehren die Motive zu Launen; sie schrauben die Charaktere in Caricaturen. In einer Menge der neben und nach Shakespeare entstandenen Dramen wird man in eine verpestete Sphäre der mittleren und untersten londoner Stände versetzt, wo die Sitten heidnischer waren, sagt Massinger, als unter den Heiden, die Laster, führt Ben Jonson aus, verfeinerter als in der Hölle²⁾. Die Gesellschaft, in der man sich hier bewegt, so heisst es in einer ernsten Moralität aus dieser Zeit (Lingua 1607)³⁾, (Vrgl. pag. 212 Note 1) „sind leidenschaftliche Verliebte, elende Väter, verschwenderische Söhne, unersättliche Kurtisanen, schamlose Kupplerinnen, stumpfsinnige Narren, verlogene Diener und kühne Sykophanten. Diese Figuren und Gegenstände waren den Dichtern noch nicht scheusslich genug; sie werfen sich daneben vorzugsweise auf die italienische Gesellschaft, wie sie die Geschichte und Novellistik des Jahrhunderts zeichnet; eine Welt von Fäulniss, die mit gewaltsameren gesteigerten Lastern in nackter Schamlosigkeit und Verstocktheit einen frechen Prunk treibt“³⁾.

1) Also: Vermengung der Arten und mangelhafter Begriff von denselben.

2) Also ganz richtig: murrain flock.

3) Also hat Shakespeare nun doch wohl dringende und gerechte Veranlassung, gewisse catilinarische Existenzen seinem unschuldigen Oberon als die „bösen Geister“ gegenüber zu stellen? und es ist wohl nicht nothwendig zum Ziele dieser Erkenntniss eine so ungeheuer weite Reise zu machen, wie sie König mir so freundlich vorschlägt?

Ich glaube meinen Nachweis, dass meiner Auffassung des Sommernachtstraums die gewichtigsten geschichtlichen Thatsachen zur Seite stehen, schliessen zu können. Das Resultat der langwierigen Untersuchung aber ist, dass der Sommernachtstraum als Grenzmarke zwischen Shakespeares Jugendperiode und der ersten Periode der Reife zu betrachten ist. Erst nach dem Sommernachtstraum, der ja doch auch so vernehmlich an die Jugendirrungen des Dichters erinnert, beginnt die formale Reform von Shakespeares eigenem dramatischen Style. Der Conceptenstyl muss mehr und mehr der eigenthümlich shakespeareschen Diction weichen, deren Grundgesetz kein anderes ist, als dass zu viel Schmuck und zu viel Weichheit der Rede dem Ernste des Inhalts Eintrag thut, und daher einer gedrungeneren, tiefsinnigeren Diction Platz machen muss.

Ich wende mich nun zu der letzten Frage, die ich zu beantworten habe, zu der Frage nämlich, welche Gelegenheit den Sommernachtstraum erzeugt hat? welches Ereigniss der Dichter in derselben feiert? Die Beantwortung dieser Frage wird uns auch zugleich darüber Aufschluss geben, wie es Shakespearen möglich geworden ist, eine so complicirte Dichtung wie den Sommernachtstraum auf die öffentliche Bühne zu bringen, ohne Gefahr zu laufen, selbst von demjenigen Theile des Publikums nicht verstanden zu werden, für welchen die Dichtung bestimmt war. Ich sage ausdrücklich „Ereigniss“, denn auch ich gehe von der Ansicht aus, dass der Sommernachtstraum ein Gelegenheitsgedicht im strengsten Sinne des Wortes ist. Und es liegt in der That ein Ereigniss vor, welches eine völlig befriedigende Antwort auf unsere Frage zu geben im Stande ist. In meiner Studie hatte ich dieselbe leider übersehen; aber schon in meinem Widerworte gegen Genée schrieb ich, ohne übrigens das Glück zu haben, die Aufmerksamkeit irgend eines meiner Recensenten „keen and critical“ auf diesen Punkt zu lenken¹⁾, darüber Folgendes:

1) Unbegreiflich ist mir, dass auch König über diesen Punkt so mäuschenstill ist. Ich dünkte denn doch der elze'schen Hypo-

„Des Theseus Hochzeitsfeier, welche den Beschluss des ganzen Stückes macht, schliesst mit der Weihe von Theseus Hochzeitsbett und Hochzeitshausa durch Oberon und Titania. Ich habe den Act in meiner Studie genügend besprochen, und beschränke mich deshalb hier auf die Bemerkung, dass ich in ihr die Weihe der Bühne, die Verkündigung einer neuen, hoch fliegenden, dennoch aber die Gesetze der Natur in schlichter Einfachheit respectirenden Muse erblicke. Ich denke mir nun, dass grade dieser Schlussact bei der ersten Aufführung einen hinreissenden und überwältigenden Eindruck gemacht hat. Dieser letzte Moment stimmt genau überein mit dem Ausgangspunkte; er schliesst den Zauberkreis aber nicht ohne eine Perspective auf künftige Früchte aus des Dichters Zaubergarten, Früchte, welche erst die Erfüllung sein sollen der hier gegebenen Verheissung. Das ganze Stück ist auf diesen letzten Schlusseffect hin gearbeitet, und darin liegt meines Erachtens der Grund, weshalb namhafte Kritiker wie Gervinus und Kreyssig¹⁾ das ganze Stück für ein Hochzeitsgedicht gehalten haben. Man hat bisher indess eine Thatsache nicht in Anschlag gebracht, welche vielleicht einen viel passenderen Schlüssel zu der ganzen Composition, namentlich zu der Weihe des Hauses liefert, das ist die Eröffnung des Globe im Jahre 1594 oder 1595. Ist nicht vielleicht der

these könnte sich die meinige allenfalls noch an die Seite stellen, so dass König schon als deren Vertheidiger vielleicht nicht ganz unrecht gethan hätte, seinen Blick auch hierher zu wenden. Wenn aber König sich erlauben wollte, mir denjenigen grund-trivialen Einwand zu machen, den ich oben widerlegt habe, so war es für ihn eine Ehrenpflicht der Noblesse auch meiner nunmehr vorzutragenden Hypothese zu gedenken, und nicht mit Stillschweigen darüber hinzugehn; denn, dieselbe als begründet angenommen, so schlägt sie für sich allein schon jenen überaus schwachen Einwand nieder. Eine solche Kampfweise ist durchaus nicht königlich, ja nicht ein Mal klug, denn sie verdächtigt die Ehrlichkeit der Ueberzeugung desjenigen, der sie anwendet, und ist überdies der beständigen Gefahr ausgesetzt, entlarft zu werden.

1) In Bezug auf Troilus u. Cressida und den Sommernachtstraum muss ich diese Anerkennung von Kreyssigs kritischem Talente nachträglich ganz entschieden zurücknehmen.

Sommernachtstraum das Eröffnungsstück? Der Globe war Sommertheater; hier haben wir Frühlingsfeier und Sommertheater und einen Sommernachtstraum“.

Die richtige Jahreszahl für die Eröffnung des Globe ist 1595¹⁾. Die Jahreszahl stimmt also genau zu der von

www.libtool.com.cn

1) Bei der eminenten Wichtigkeit dieser Jahreszahl für meine Studie, kann man sich vorstellen, wie angelegen ich es mir habe sein lassen, den urkundlichen Beweis für dieselbe zu erforschen. Leider bin ich nicht im Besitze des erforderlichen Materials, und habe daher die Jahreszahl nach den übereinstimmenden Angaben von Kreyszig und Genée annehmen müssen, während Gervinus das Jahr 1594 als Eröffnungsjahr des Globe bezeichnet. Nachträglich habe ich auch aus Elzes Werk ersehen, dass 1595 die richtige Jahreszahl ist. Das Verhalten Elzes dieser Thatsache gegenüber verdient aber etwas genauer ans Licht gezogen zu werden; denn es liefert einen charakteristischen Beitrag zum Beweise der bekannten Thatsache, wie ausserordentlich schwierig es unter Umständen ist, literarische Streitigkeiten durchzuführen, sobald dem Gegner ein Material zu Gebote steht, welches der Angegriffene weder besitzt, noch durch Combination und Divination ersetzen kann. Elze sagt (Will. Shakespeare) zunächst pag. 249:

„Von einigen Gelehrten wird auch für das Globustheater ein hohes Alter in Anspruch genommen, indem es unmittelbar nach 1570 entstanden sein soll. Das wird aus einem Eintrag im Taufregister von St. Saviour's gefolgt, wonach i. J. 1573 dem Schauspieler John Taylor daselbst ein Sohn getauft wurde. Da nun das Globustheater in diesem Kirchspiel belegen war, und die Schauspieler in unmittelbarer Nähe ihres Theaters zu wohnen pflegten“ (Man beachte diese Behauptung!) „so könnte daraus hervorgehen, dass das Globustheater zu dieser Zeit bereits existirte“ (musterhaft kritisch!), „eine Folgerung, die jedoch nichts weniger, als zwingend ist; möglich wäre es insofern, als durch die“ (an einer früheren Stelle von Elze bereits besprochene) „Nachricht, dass die Materialien des 1598–1599 abgetragenen Theatre“ (ein altes Theater) „zum Bau des Globe verwandt wurden, die Frage, ob dies der ursprüngliche Bau war, nicht entschieden wird“.

Elze verschweigt hier die Thatsache, dass im Jahre 1594 am Globe gebaut ist, und stellt die Sache so dar, als hätten wir in Bezug auf die Eröffnung desselben höchstens zwischen 1573, vielleicht sogar noch früher, und etwa 1600 zu wählen. Natürlich ist dann meiner Hypothese aller Boden entzogen. Merkwürdiger Weise findet sich aber pag. 271, 272 a. a. O.

mir oben absichtlich ohne alle Rücksicht auf die Eröffnung des Globe ermittelten Entstehungszeit des Sommernachtstraums. Das Globetheater war Eigenthum derjenigen Schauspielergesellschaft, zu welcher auch Shakespeare gehörte. Dass eine londoner Schauspielergesellschaft insbesondere eine so hervorragende, die sich der Direction Richard Burbadges rühmen konnte, ein neues Theater nicht ohne solenne Inauguration eröffnet haben wird, ist eine Annahme und Vorstellung, die sich selbst einer matten Phantasie zumuthen lässt. Nicht weniger bis zur Selbstverständlichkeit glaublich ist, dass den Haupttheil der Inauguration eine eigens zu diesem Zwecke gedichtete dramatische Maske bildete; denn die Maske war diejenige dramatische Form, deren man sich bei solchen Gelegenheiten bediente. Vollkommen selbstverständlich erscheint ferner, dass ein Theaterdichter der Globegesellschaft selbst die Inaugurationsmaske dichtete. Wem

folgende Stelle, welche mit der obigen Mittheilung und namentlich mit deren Schluss absolut unvereinbar ist:

„Henslowe's Tagebuch . . . berichtet unter dem 3. Mai 1593, dass die Truppe der Königin sich aufgelöst habe und in die Provinzen gegangen sei; wahrscheinlich geschah es der damals herrschenden Pest wegen, welche die Schließung der Theater und die Zerstreuung auch anderer Truppen herbeiführte. Genug nach ihrer Rückkehr trat die Truppe umgetauft und umgestaltet auf. Als im folgenden Jahre das Globustheater gebaut wurde, spielte sie abwechselnd mit der Admiralstruppe in Newington Butts“.

Meiner Rechnung nach folgt auf das Jahr 1593 das Jahr 1594. Es ergibt sich somit aus dieser Mittheilung die Thatsache, dass der Globe, welcher wie alle anderen londoner Theater ein reiner Holzbau war, im Jahre 1594 erbaut ist, so dass er im Jahre 1595 eröffnet werden konnte. Welche Bewandniss es mit der Benutzung der alten Materialien des Theatre zum Globe in den Jahren 1598 und 1599 hat, vermag ich natürlich nicht zu sagen, da Elze vermieden hat, nähere Angaben über diesen Punkt zu machen. Vor allen Dingen kommt es darauf an, ob es sich um wirkliche Baumaterialien, und nicht vielmehr um Theaterutensilien handelt. Letzteres ist mir — angesichts des Baues von 1594 — a priori durchaus wahrscheinlich; doch lässt sich auch sehr wohl denken, dass der Globe schon vor seiner gänzlichen baulichen Vollendung eröffnet ist. Der Doppelbesitz von Newington Butts war unmöglich lange durchzuführen.

konnte aber die Ehre, diese Dichtung zu schaffen zufallen ausser unserem Shakespeare, dem Johannes Factotum der Globegesellschaft? Man hat allerdings ganz sicher die Vorstellung zurückzuweisen, als wäre Shakespeare zu der Zeit als er den Sommernachtstraum dichtete, bereits ein anerkannter poeta laureatus gewesen wäre; die Klage, welche er in Titantias Rede ausspricht:

The ox hath therefore stretched his yoke in vain,
The ploughman lost his sweat,

beweist genügend das Gegentheil; aber dieselbe Klage, und in noch viel unwidersprechlicherer Weise des Theseus Rede von der Wirkungskraft der dichterischen Phantasie, beweisen auch, dass Shakespeare bereits zu dem Vollbewusstsein seiner riesigen poetischen Begabung durchgedrungen war; und seinen Fachgenossen ¹⁾, namentlich seinem Freunde Richard Burbadge, kann es unmöglich entgangen sein, dass just Shakespeare der richtige Mann war, um das Inaugurationsstück zu dichten. Dies ist allerdings Hypothese; aber, wie mich deucht, eine Hypothese, die sich dem ruhigen Betrachter gradezu von selbst aufdrängt; und sicherlich eine Hypothese, die sich jeder Hochzeitshypothese an die Seite stellen kann, namentlich sobald man sich überzeugt hat, dass der Sommernachtstraum unmöglich ein Hochzeitsgedicht sein kann. Wo ist nun das shakespeareesche Inaugurationsstück geblieben? Sollten wir es nicht im Sommernachtstraum besitzen, der doch in allen seinen Theilen eine so intime Beziehung zur damaligen englischen Bühne

1) Rob. Greene nennt Shakespearen bereits einen „Johannes Factotum“. Drake, Shakespeare and his times, berichtet II. 257:

„Greene had been the intimate associate of Marlowe, Lodge, and Peele, and he concludes his Groatsworth of Witte with an address to these bards, the object of which is, to dissuade them from any further reliance on the stage for support, and to warn them against the ingratitude and selfishness of players. „Trust them not“, he exclaims; „for there is an upstart crowe, beautified with our feathers, that with his tyger's heart wrapt in a player's hide, supposes he is as well able to bombaste out a blankverse as the best of you. And being an absolute Johannes Fac-totum, is in his own conceit the only Shakescene in a country“.

verräth? In meinem Widerworte habe ich auf diese Frage folgende Antwort gegeben:

„Soweit ich die Sache übersehen kann, stehen dieser Muthmassung nur zwei Bedenken entgegen: 1) dass kein Zeitgenosse irgend eine Notiz von diesem Zusammenhange der Dinge giebt. Dies Bedenken wiegt indess nicht schwer, wenn man erwägt, wie sporadisch und unsicher überhaupt die Nachrichten über die Aufführung shakespeareischer Dramen sind, und wenn man ferner bedenkt, dass der Dichter damals der berühmte Mann unmöglich schon sein konnte, der er muthmasslich¹⁾ später geworden ist; 2) aber hat das Stück weder einen Prolog, der diese Tendenz ausspräche, noch enthält der Epilog irgend eine Anspielung darauf, sondern nur die Entschuldigung Robins für den Fall, dass das Schattenspiel nicht gefallen haben sollte, und die Ankündigung einer Novität. Hätte das Stück jemals einen Festprolog oder Festepilog gehabt, so würden wir ihn muthmasslich besitzen, wenigstens wenn er von Shakespeare selbst gewesen²⁾ wäre. Wie aber, wenn solche Anspielungen im Prologe und Epiloge absichtlich vermieden worden; im Prologe, weil der Dichter nicht mit der Thür in das Haus fallen, sondern ganz nur durch sein Stück wirken wollte; und im Epiloge, weil das Stück eben wirkungsvoll genug war? Mich deucht, die letzten Worte, welche Theus spricht:

A fortnight hold we this solemnity

In nightly revels and *new jollity*,

sind einer solchen Vermuthung durchaus nicht ungünstig. Die Erklärung der *new jollity* durch Delius habe ich schon in meiner Studie beanstandet; meine eigene Erklärung muss aber ebenfalls verworfen werden, falls die Worte sich auf das neue Schauspielhaus beziehen. Dann steckt in dem *jollity* ganz der Begriff des französ. *joli*. Wüsste man, dass gewisse Fundamentalgebrechen der damaligen Theater-

1) Es herrscht bekanntlich Streit darüber; Rümelin hat die Thatsache entschieden bestritten. Ich habe mich damals so ausgedrückt, weil Genée unter anderem auch Shakespeares Berühmtheit und Bühnenherrschaft gegen mich in das Feld führte.

2) Druckfehler für: gedichtet.

locale im Globe abgestellt wären¹⁾, so würde ich sogar das new jollity für gradezu meine Muthmassung beweisend ansehen“.

Gewiss ist die new jollity nicht gleichgiltig bei der Erwägung von Theseus Worten; denn unter allen Umständen bleibt bestehen, dass der Globe ein neues Haus war, dessen Ausstattung zunächst einen freundlicheren, netteren Eindruck machen musste, als die Ausstattung des älteren Blackfriars-theater; zudem war ja auch der Globe geräumiger, als dies letztere. Was aber ms. Es. entscheidend für die Beziehung der Weihe des Hauses auf die Inauguration eines Theaters spricht, sobald man nur sich von der Idee befreit hat, dass der Elfensegen ein wahrer Hochzeitssegens ist, sind folgende zwei Umstände. In selbständiger Abweichung von der Ceremonie des priesterlichen Hochzeits- und Bettsegens, lässt Shakespeare zunächst durch den Kobold Robin das Haus von allem Staube, Schmutze und Ungeziefer reinigen, in ganz analoger Weise wie in der 3. Scene des II. Actes Titaniens Feen und Elfen das hässliche Ungeziefer, welches Titaniens Schlummer belästigen könnte, aus deren Nähe zu verscheuchen suchen.

And we fairies, sagt Robin, that do run
By the triple Hecate's team²⁾
From the presence of the sun,
Following darkness *like a dream*,
Now are frolic³⁾; *not a mouse*
Shall disturb this hallowed⁴⁾ house.
I am sent with broom⁵⁾ before,
To sweep the dust behind the door.

Diese Ceremonie kann sich unmöglich auf die Braut-

1) Man weis das Gegentheil.

2) triple team = triga. Hecate ist die nächtliche Diana oder Jagdgöttin. Jac. Grimm, Mythologie 3. Ausgb. II. 902. Das ist offenbar ihre Bedeutung an dieser Stelle. Vrgl. pag. 129, Note 2. Anders in Macbeth.

3) festlich gestimmt. Das Wort frolic wird schon in den angelsächs. Gesetzen in demselben Sinne als Kunstaussdruck gebraucht. Vrgl. z. B. Schmid Ges. d. Angelsachs. 2. Aufl. Alfr. V. 16.

4) Geweiht, eingeweiht, inauguriert.

5) Besen.

paare und Hochzeitsgäste beziehen, sondern sie gilt den Tragikomödianten, und ist sicherlich just auf der Stelle vollzogen worden, die noch eben die Stätte ihrer künstlerischen Thätigkeit war. Das Haus wird also symbolisch von allem Schmutze des eselköpfigen Mob gereinigt. Nun folgt der eigentliche Elfensegen. Oberon erscheint mit Titania und ihrem königlichen Elfen- und Feengefolge, und sie ertheilen zunächst dem Hause ihren Segen, nehmen von demselben gewissermassen als die guten Hausgeister Besitz. Dabei aber spricht Oberon folgende merkwürdige Worte:

*Through the house give glimmering light,
By the dead and drowsy fire¹⁾;
Every elf, and fairy sprite,
Hop as light as bird from brier²⁾;
And this ditty³⁾ after me
Sing, and dance it trippingly.*

Wie ich schon in der Einleitung hervorgehoben habe, enthält der einen wesentlichen Bestandtheil in der Symbolik unserer Maske ausmachende Titel: *Midsummer-night's Dream* gewissermassen die Einladung zur Feier des Sommerfestes mit der Globegesellschaft. Diese Festfeier begehen jetzt die Elfen und Feen. Wie aber Shakespeare das Wort Sommer in unserem Stücke überhaupt tropisch im Sinne von: Dichtungsfreudezeit nimmt, so auch hier die Sommerfeier; sie ist die Feier des poetischen Sommers in den Räumen des Globe. Nun verbinde man aber hiermit die Säuberung des Hauses durch Robin, und man wird keinen Augenblick mehr zweifeln können, dass das Stück in der That zur Einweihung des Globe gedichtet sein muss; der „festival summerday“, der hier gefeiert wird, ist nicht der wirkliche Johannistag, sondern die Inauguration des Globe. Und

1) Offenbar knüpft Shakespeare hier an die Volkssitte der bonfires, die ich in der Einleitung nachgewiesen habe, an.

2) Auch hier schimmern die nationalen Gebräuche bei der *Midsummereweifeier* deutlich durch; die Elfen und Feen tanzen, wie die fröhliche Jugend an jenem Festabend zu tanzen pflegte.

3) Lied. Die Elfen und Feen stimmen also das *Midsummer-carol* an.

diese Thatsache wird endlich zur völligen Gewissheit durch die erste Nummer des Festprogrammes: *The battle with the Centaurs*, zu welcher ja Theseus die Bemerkung macht: *That have I told my love in glory of my kinsman Hercules*. Diese Bemerkung hat eine ganz bestimmte direkte Beziehung zu dem [Globe], die sofort hervortritt, wenn man berücksichtigt, dass der Globe von einem Hercules seinen Namen hat, welcher die Erdkugel wie ein Atlas auf seinen Schultern trug. Ob dieser Hercules sich im Innern des Theaters befand, oder aussen angebracht war, kommt hier nicht weiter in Betracht; genug dies symbolum der Tendenzen der englischen Nationalbühne war so angebracht, dass es vom Publikum deutlich gesehn werden konnte, und dass Shakespeare z. B. auch Hamlet II. 2, 378 (vgl. Schmidt, Shakespearelexicon s. v. Hercules) den Globe als „Hercules with his load“ allegorisch bezeichnen konnte. Eben dieser Hercules nun ist es, zu dessen Ruhm Theseus der Hippolyta den Kampf mit den Centauren erzählt hat. Und wir alle haben seine Erzählung mit angehört; es ist die Rede worin er der Hippolyta so deutlich auseinandersetzt, dass es sich hier nicht um Geisterspruk handelt, sondern um den Einfluss der dichtenden Phantasie, dass Hippolyta das Ganze sofort als „something of great constancy“ erkennt. In der damaligen Kunstsymbolik ist der Centaur das Sinnbild „der wilden, ungebändigten Triebe des Herzens und der Versuchungen, welche das unbewachte Herz treffen“. (Müller und Mothes, Archäolog. Wörterb. der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters, sowie der Renaissance. Leipzig — noch im Erscheinen begriffen — s. v. Centaur. Vgl. auch Piper, Mythologie I. 393—402). Ohne alles Bedenken dürfen wir also die athenischen Liebespaare und Titanien in ihrer Vernarrtheit, für Centauren nehmen, und des Theseus Worte so verstehen, dass Shakespeare durch unser Stück derjenigen Kunst-richtung, die sich kein höheres Ziel gesetzt, als die Erregung der niederen Sinnlichkeit, eine Entscheidungsschlacht geschlagen, und dass es den Ruhm des Globustheater ausmachen soll, diese in Oberons Vision so scharf charakterisirte Kunstrichtung auch in Zukunft zu bekämpfen.

So gewiss und bestimmt aber auch alle diese Indicien

sowohl einzeln für sich, wie auch namentlich in ihrem Zusammenklange auf diejenige Auffassung des Sommernachtstraums hinweisen, deren Vertheidigung und Begründung diese Studie gewidmet ist, so ist es doch immerhin befremdlich, dass Robins Epilog die Festfeier bei Seite schiebt, indem er unsere Aufmerksamkeit nach einer anderen Richtung hinlenkt.

Dass dieser Epilog späterer Zusatz ist, wie v. Friesen annimmt, welcher mit durchgehends allen Commentatoren und Shakespeare-Kritikern, im schroffsten Gegensatze zu mir, meint, unsere Maske sei damit erst von dem Privattheater für das sie anfänglich bestimmt, auf das öffentliche Theater übergeführt, ziehe ich ganz entschieden in Zweifel. Der Zusammenhang des Romeo mit dem Sommernachtstraum, auf welchen sich meiner Deutung nach Robins Epilog bezieht, muss, falls diese Ansicht überhaupt gegründet ist, grade bei der ersten Aufführung hervorgehoben sein. Offenbar ist aber auch grade derjenige Theil der Maske, welcher den Charakter des Sommernachtstraums als eines zur Feier der Globeeröffnung gedichteten Gelegenheitsstückes zur unumstösslichen Gewissheit machen würde, verloren gegangen oder absichtlich beseitigt. Dieser Theil ist das Festlied, die „ditty“, welche die Elfen und Feen dem Oberon nachsingen sollen, und die jetzt fehlt. Es lässt sich aber auch wohl ohne grosse Kühnheit vermuthen, dass den Schluss der Inaugurationsfeier eine Ansprache an das Publikum gemacht hat¹⁾, welche sich an die Aufführung des Sommernachtstraums anschloss; dieser Ansprache kann der Dichter sehr wohl durch Robins Epilog Raum verschafft haben, indem er durch diese Seitenwendung noch ein Mal dem Schlusse der Inauguration ausbog, und so Platz für die eigentliche Schlussrede machte, die natürlich nur in einer kurzen Ansprache bestanden haben kann.

Nun stelle man sich aber die erste Aufführung des

1) Sonst bildete jedes Mal ein gemeinsames Gebet der Schauspieler für die Königin den Schluss der Vorstellung. Vielleicht ist bei dieser Gelegenheit dem Gebete eine kurze Ansprache vorangegangen.

Sommernachtstraums unter solchen Verhältnissen vor, wie ich sie so eben als möglich geschildert habe, und man wird zugestehn müssen, dass alsdann die Symbolik und Allegorik des Stückes sofort eine so deutliche Sprache reden, dass der Zuschauer unfehlbar die Tendenz des Dichters in der **Hauptsache erkennen** musste¹⁾. Das erste Auftreten Bottoms mit seinen Genossen, die Namen dieser Künstlerheroen an sich schon, musste ihm sagen, in welche Sphäre er versetzt war. Damit aber war auch der Schlüssel zum Verständniss der Titania gegeben; und wer diesen hat, für den ist das Ganze kein Geheimniss mehr. Dass alle Details, namentlich die feinen satirischen Anspielungen sofort gleich allgemein gefasst sein sollten, ist undenkbar; sehr unwahrscheinlich ist mir aber auch, dass bei diesen ein allgemeines Verständniss beabsichtigt ist; die Detailarbeit ist für die einzelnen Wissenden und Kenner, nicht für das Publikum im grossen Ganzen berechnet. Das grosse Publikum soll nur durch die grossen reformatorischen Ideen in ihrer Ganzheit gepackt und fortgerissen werden. Und diese Möglichkeit war dem Dichter allerdings dadurch geboten, dass er das Glück hatte an die Eröffnung des Globe anknüpfen zu können. Ohne jenen grossartigen historischen Zusammenhang aber verliert der Sommernachtstraum sein Interesse, wie auch Troilus und Cressida nur aus seinem zeitgeschichtlichen Zusammenhange heraus verstanden, empfunden und gewürdigt werden kann.

Wer freilich die Commentare unserer Shakespeare-Virtuosen liest, sollte glauben, das Stück an sich müsse einen überwältigenden Eindruck machen; da werden Entzückungs- und Begeisterungs-Purzelbäume geschlagen, dass es eine Art hat. Ich bin es nicht gewohnt, mich durch derartige Declamationen täuschen zu lassen, hinter denen sich regelmässig die absolute Leerheit der Empfindung verbirgt. Wie steht es denn mit der Geschichte des Sommernachtstraums? Gervinus — er allein von allen Kritikern, die ich kenne — hat auch darin wieder seinen eminenten Sinn für die Geschichte der poetischen Literatur bekundet, dass

1) Das Uebrige fand sich bei wiederholter Aufführung, auf die ganz sichtlich sehr starke Rücksicht genommen ist.

er uns auch über diesen wichtigen Punkt Mittheilungen gemacht hat.

„Noch 1631“, erzählt er¹⁾, „scheint der Sommernachtstraum in seiner vollen Gestalt aufgeführt zu sein; man weiß, dass es in diesem Jahre in des Bischofs von Lincoln Haus an einem Sonntage geschah, und dass ein puritanischer Gerichtshof deshalb den Spieler des Zettel verurtheilte, 12 Stunden in der Portierstube des bischöflichen Hauses mit seinem Eselskopfe zu sitzen. Schon im XVII. Jahrhundert aber wurden die lustigen Witze des Webers Zettel (*the merry conceited humours of Bottom the weaver*) als abgetrennte Posse gegeben. Man schreibt die Bearbeitung dem Schauspieler Robert Cox zu, der zu den Zeiten der Bürgerkriege, als die Theater verboten waren, im Lande herumzog und unter der Fahne der Seiltänzeri dem von religiöser Heuchelei gedrückten Volke die Freude kleiner Darstellungen verschaffte, die er selbst unter dem bezeichnenden Namen *drolls* ausarbeitete, in denen die Bühne gleichsam zu den alten schnurrigen Zwischenspielen zurückkehrte. In der Gestalt, die Cox dieser Farce von Zettel gab, ward sie nachher von unserem Andreas Gryphius nach Deutschland verpflanzt²⁾, bei dem der Schulmeister und Pedant, Squenz, die Hauptperson geworden ist“.

Unsere heutigen Aesthetiker werden nun freilich auf Coxs Geschmacklosigkeit mitleidsvoll herabsehen, (bei Andr. Gryphius liegt die Sache schon anders); ich möchte jedoch für gewiss annehmen, dass Cox mehr wahren Geschmack gehabt hat, als sie in ihrer ästhetischen Verzärtelung. Cox suchte sich diejenigen Theile aus dem Sommernachtstraume aus, bei denen er noch auf genügendes Verständniß rechnen konnte, und denen er selbst das genügende Verständ-

1) Shakespeare. 4. Aufl. I. 251.

2) Nach Elze, Will. Shakesp. pag. 385 ist die Sache zweifelhaft, und der Zusammenhang des deutschen, von Gryphius nicht verfassten, sondern lediglich überarbeiteten Peter Squenz mit dem Sommernachtstraum ein räthselhafter. Die Schicksale des Sommernachtstraums findet übrigens der Leser auch in einem besonderen Aufsätze von v. Vinke, Deutsch. Sh.-Jahrb. IX. 337 ff. erörtert. Vrgl. ausserdem auch Elze V. 358 ebendas.

niss entgegenbrachte; und so entstand jene Farce von Bottom dem Weber. Unsere heutigen Aesthetiker dagegen, die von einfach froher Natur grade so wenig wissen, als sie viele Worte darüber machen, — und das ist sehr viel! — sie möchten uns gar zu gern weiss machen, sie seien bis zu Mark und Seele des Sommernachtstraums vorgedrungen, und reichen uns zum Erweise dessen ein Paar Zuckerkrümel, die sie von der obersten Kruste dieses Kunstwerks abgeklaut oder beim Zuckerbäcker gefunden haben.

Valete dulcissimi periti artis aestheticae!

Berichtigungen und Nachträge.

S. 1, Note 1: „die im Globus als Titellagorie aufgestellte Statue“. Nicht innerhalb des Theaters, sondern über dem Eingange stand die Statue. Elze, William Shakespeare pag. 266.

S. 2, Zeile 4: Ebbe-Aethetikern; lies: Aesthetikern.

S. 3. Tendenzlosigkeit der echten Poesie.

Auf zwei Wegen hat man versucht, die Tendenzlosigkeit als Naturale der Poesie zu erweisen: auf logisch deductivem und auf empirisch inductivem. Der erstere ist schon in seinem Ausgangspunkte verfehlt, weil er nicht bedenkt, dass die Tendenz eines bestimmten Kunstwerks sehr wohl dazu beitragen kann, unser ästhetisches Entzücken zu erhöhen, namentlich sobald die Tendenz mit einer bedeutenden nationalen Zeitströmung coincidirt. Schillers Wallenstein, Jungfrau von Orleans, Tell sind mächtige Belege für diese Wahrheit. Der empirische Beweis stützt sich auf das sogen. „unbewusste Schaffen“ des Dichters, was Elze (Will. Shakesp. pag. 314) auch dem Sh. vindicirt, und das selbstverständlich jede reflectirte Tendenz des Kunstwerkes ausschliesst. Ich nenne diese Beweisart eine empirische, und sie ist namentlich bei Elze ganz sicher eine empirische, weil sie jene bekannten, aus dem vermeintlichen „Wesen der Kunst“ geschöpften Allgemeinheiten vermeidend, sich lediglich auf die Erfahrungen stützt, welche einzelne Dichter in Bezug auf die Entstehung ihrer Dichtungen an sich gemacht und von sich bezeugt haben. Elze insbesondere beruft sich für seinen Beweis vor allem auf das Zeugniß Göthes, nebenher auch noch auf das Beispiel Scotts, Grillparzers und Byrons. Ausserdem hebt er auch noch hervor, dass Sh., von gewissen systematischen Neubearbeitungen abgesehen, seine Werke so gut wie ohne alle Correcturen zu Papier gebracht habe.

Schon früher habe ich den Glauben an die Theorie der unbewussten Kunstschöpfung abgelehnt, und ich muss namentlich betreffs Shs. der elzeschen empirischen Beweisführung gegenüber ganz entschieden in dieser ablehnenden Haltung verharren. Es

kann mir selbstredend nicht in den Sinn kommen, auch nur den leisesten Zweifel an der Richtigkeit von Göthes Wort aussprechen zu wollen: „Ich glaube, dass alles, was das Genie als Genie thut, unbewusst geschieht“. Dieser Ausspruch bezieht sich indess einzig und allein auf den eigentlichen Moment der Geburt, auf jenen Augenblick, in welchem bei dem Dichter das orakelnde vaticinium eintritt, das Dante in der pag. 62 allegirten Terzine als *visione* bezeichnet, welches Theseus so drastisch beschreibt, wenn er sagt:

The poet's eye in a fine frenzy rolling

Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven, und das Schillers und Göthes Freunde wiederholentlich an diesen Dichtern beobachtet haben. Man möchte dies den Zustand des Uebergangs unseres Geistes zur Göttlichkeit nennen, einen Zustand, welchen eben nur der Dichter vermöge der durchaus harmonischen Organisation seiner *φύσις* und *ψύχη* erreicht. So unbewusst aber auch in diesem Augenblicke der Geist, gleichsam über seine irdischen Schranken erhoben, zu arbeiten beginnt, so ist es doch völlig zweifellos, dass dieser echten Exaltation stets ein Process intensiven Reflectirens vorausgeht, als dessen letzter, erhabenster Endpunkt sie erscheint. Wie lange dieser Process unter Umständen dauert hat die deutsche Nation wiederholt an Schiller beobachten können; welche anhaltende Reflexion zur Schöpfung eines König Lear erforderlich gewesen ist, lassen schon die bedeutenden psychiatrischen Studien erkennen, welche dazu zu machen waren; andre Dramen Shs. lassen ebenso wie Göthes Faust die eingehendsten naturwissenschaftlichen Studien erkennen. Ich möchte dieses Stadium des Reflectirens und wirklichen Studirens mit der physischen Zeugung vergleichen; dies ist es, was das Gesetz in das künstlerische Organon hineinträgt, jenes Gesetz, welchem wir das stark logische Element verdanken, das Shs. Dramen unstreitig beherrscht, und das sich schon in der Reihenfolge ihrer Scenen, sowie in der Fortführung des Dialogs mit so völlig unleugbarer Bestimmtheit ausspricht. Dieser naturgemässe Zusammenhang zwischen Reflexion und vaticinanter Exaltation aber ist es, welcher die tendenzmässige Kunstschöpfung auch durch das Genie ermöglicht; und es scheint mir daher ein Grundfehler gewisser Shakespearescommentatoren, wie z. B. v. Friesens, dass sie überall die Reflexion leugnen, gleichsam als müsse dieses entheiligende Menschliche aus dem Göttertempel ausgetrieben werden. Sh. — dafür haben wir das classische Zeugnis Göthes — ist überall in seinen Dramen von einer Idee geleitet, von einer so einheitlichen Idee, wie es bei Göthe selbst nie der Fall war. Woher die Idee, wenn mit der Theorie der Unbewusstheit zugleich die Theilnahme der Reflexion an der Entstehung geleugnet werden soll? Vrgl. auch Klein II. 598, 599.

S. 5, Zeile 19: sich als Incarnation; streich sich.

S. 5, Zeile 24: welcher darin besteht; lies: welche.

S. 10, Zeile 4: Drama; lies: Dramen.

S. 10, Zeile 14: Das Komma hinter Sommernachtstraum zu streichen.

S. 12, Zeile 5 u. 6: wie ich schon in der Vorrede angedeutet.

Die Hinweisung bezieht sich auf einen früheren Entwurf der Vorrede, den ich während des Druckes umgearbeitet habe, ohne diese Hinweisung zu beachten. — Das pag. 12 neben der Hinweisung ausgesprochene Urtheil ist übrigens insofern unrichtig, als Elze sich auf die communis opinio stützt, ohne dies in seiner Recension meiner Studie ausdrücklich auszusprechen. In meiner neuen Vorrede habe ich darüber die nöthigen Andeutungen gegeben. Da ich nun aber doch ein Mal die Frage von Elzes Autorität gestreift habe, so will ich es offen aussprechen, dass ich Elzen in allen den Sommernachtstraum betreffenden Fragen mir gegenüber als Autorität nicht anerkenne. Ob ich dazu berechtigt bin, diese unverhohlene Protestation abzugeben, wird derjenige am besten beurtheilen, welcher bedenkt, dass ich die Kenntniss von dem Zusammenhange des drakeschen Emblems mit Robins Worten: *Ill put a girdle round about the earth* (pag. 88) lediglich aus Elzes William Shakespeare geschöpft habe. Man erwäge nur, welche grossartige nationale Bedeutung die Anspielung im Zusammenhange meiner Darstellung gewinnt; in der Hand des Sammlers Elze dagegen wird sie zu einem Spielzeuge, kaum des Anschauens werth.

S. 14, Notenzeile 19 von unten: katharische; lies: kathartische.

S. 15, Notenzeile 1: Drechselbanck; lies: Drechselbank.

S. 16, Notenzeile 10 von unten: Natursymbolik; lies: Natur-symbolik.

S. 18, Zeile 15 von unten. Hinter Naturgegenstände ist das Komma in ein Semikolon zu verwandeln.

S. 18, Zeile 13 von unten: anheimfiele; lies: anheimfielen.

S. 21 letzte Textzeile: lasseu; lies: lassen.

S. 24. Richard II. Vrgl. Elze, William Shakespeare, pag. 282.

Sh. selbst spielt übrigens Tr. u. Cress. I. 3 sehr deutlich auf dies Ereigniss an.

S. 25: Die Kraft der Natur in der Kunst.

Vrgl. auch Elze, Will. Shakesp. pag. 314.

S. 27, Zeile 15: Eisentraut; lies: Eisenkraut.

S. 34, Textzeile 9 von unten: sofort als ein; lies: einen.

S. 45, Notenzeile 7: pangermanistisch; lies: pangermanisch.

S. 50, Zeile 10 u. 11: und äusserlich sich dabei an ältere Dichtungen angelehnt.

Dieser aus dem Text der 1. Aufl. aus Versehen in die neue Auflage übergegangene Satz ist zu streichen, und zu lesen: Shakespeare hat ihm nun zwar alle wesentlichen Züge jener Geister gelassen; die echte Volkssage, d. h. die wirkliche My-

thologie aber hat ihm nicht gesagt, dass ein Puck, gleich dem unsrigen die Gabe besässe, Menschen zu verwandeln.

S. 58: Oberon, der die Welt der Vorstellungen leitende natürliche Geist.

Aus Kleins Analyse von Robert Greenes Skottisch Historie of James the fourth u. s. w. (Gesch. d. englisch. Dramas II. 446 ff., bes. pag. 467 u. 468) lässt sich deutlich erkennen, dass Greene in diesem Stücke, in welchem das glimmering night der Lascivität bis zur Moralwidrigkeit gesteigert ist, dem Oberon die Rolle einer Art von Schauspieldirector übertragen hat. Es wird sich also eine gewisse Beziehung unseres Oberon zu Greenes Oboram nicht bezweifeln lassen; der durch und durch poetisch gestimmte, durchaus rein und naturwahr fühlende Shakespeare hat aber den Komödianten Oboram in seinem Oberon zu der Verkörperung des Naturgesetzes, und damit zu dem wirklichen Herrscher im Reiche der Natur wie der Kunst umgeschaffen. Klein scheint diese Metamorphose voll wesenhafter Bedeutung erkannt und deshalb dem Sommernachtstraum eine besondere antagonistische Beziehung zu James IV. zugeschrieben zu haben. Eine andere antagonistische Beziehung schreibt er demselben zu Lilys Endimion zu. Vrgl. Gesch. d. engl. Dramas II. 496; und deshalb gilt ihm wohl unsere Maske überhaupt für antigreenesch und antililysch. Dass damit indess nicht einmal die polemischen Beziehungen derselben, geschweige denn ihr gesammter ideeller Gehalt, erschöpft ist, glaube ich hinlänglich gezeigt zu haben.

S. 61, Notenzeile 13: desshalb; lies: deshalb.

S. 62, Zeile 5: Aurora's; lies: Auroras.

S. 62, Notenzeile 4: Purga; lies: Purga-

S. 64, Zeile 19: rach; lies: rash.

S. 64, Zeile 20: wiedert; lies: widert.

S. 69, Zeile 12: beeds; lies: buds.

S. 73, Notenzeile 6: desshalb; lies: deshalb.

S. 73, Note: The nine men's morris is filled up with mud u. s. w.

Meine Erklärung der Stelle ist unrichtig. Die richtige Erklärung ist dadurch sehr erschwert, dass wir nicht genau darüber unterrichtet sind, was mit den quaint mazes gemeint ist, namentlich nicht ob und in welchem Zusammenhange dieselben mit der Maifeier stehn. Der Moriskentanz (the nine men's morris) bildet, wie ich pag. 68 Note 3 nachgewiesen habe, einen Bestandtheil dieser Feier. Sh. sagt nun — in handgreiflich allegorischer Weise — dieser Theil der Maifeier sei „filled up with mud“, d. h. er sei mit dramatischen Zuthaten „gesättigt“, die keinen andern Zweck hätten, als die Trägheit der sinnlichen Begier zu cajo- liren, und also von dem naturfreudigen und naturfrischen altenglischen Geiste abzuziehn. Im Gegensatz zu dieser Ueberladung

des Moriskentanzes mit wässerig lüsterne Zweideuteleien beklagt der Dichter aber, dass gewisse „saubere“ (quaint) Irrgänge (mazes) in dem üppig schwellenden Laubesgrün (in the wanton green) so völlig unbenutzt da lägen, dass sie vom Grase überwuchert und dadurch unkenntlich gemacht würden (for lack of tread are undistinguishable). Ich vermüthe nun, dass die quaint mazes in der altenglischen Maifeier ihre Rolle gespielt haben; und namentlich wenn ich genau erwäge, dass Sh. dieselben in Folge blossen Nichtgebrauchs überwuchert werden lässt, während er doch den Moriskentanz als mit „Schlamm“ (mud) gesättigt darstellt, so möchte ich annehmen, dass er nicht bloss diese letzte Thatsache beklagen will, sondern vor allem auch, dass die ganze Maifeier sich jetzt auf den Moriskentanz in seiner jetzigen verschlammten Gestalt beschränke, und dass man jetzt gar nicht mehr daran denke, in den quaint mazes — vielleicht zum Beschluss der Maifeier — sich gegenseitig zu suchen und zu haschen.

Der Leser wird sich erinnern, dass Lysander seiner geliebten Hermia ein Rendezvous giebt auf demjenigen Platze, wo er sie früher ein Mal mit der Helena bei Gelegenheit der Maifeier getroffen; von hier aus wollen beide ihre tolle Flucht in das Werk setzen. Die Liebesscenen beider in dem Walde, die ich hinlänglich genug geschildert habe, haben also wohl sicher zugleich die Bedeutung der Darstellung einer Maifeier neueren Stils, einer Maifeier „filled up with mud“. Der müssiggängerische Hang, aus welchem diese neuere Form der Maifeier entspringt, wird aber den beiden Liebhabern durch das Naturkind Robin gründlich ausgetrieben, indem derselbe beide wider Willen zu „Irrgängen“ (mazes) zwingt, bis dass sie sich so tüchtig müde gearbeitet haben, dass sie ruhig und gesund auf derselben harten Erde schlafen, auf welcher die Nacht zuvor den Lysander seine Liebesschwäche nicht zur Ruhe kommen lassen wollte. Sind damit nicht die quaint mazes wieder in ihre Naturrechte eingesetzt? und hat der Dichter damit nicht seinen Engländern ad oculos die Nützlichkeit derselben demonstrirt, auf welche er vorher in Titanias Rede in seiner markig kurzen Weise hingewiesen hatte? Ich möchte es fast für gewiss annehmen, und glauben, dass Sh. eben aus diesem Grunde den Theseus IV. 1 mit den Worten auftreten lässt:

Go one of you, find out the forester;
For now our observation is *performed*.

Ein Wort noch. Die Puritaner, deren eintöniges Gekräsch über die Verderbtheit und Verwerflichkeit der Welt Sh. in so bitter sarkastischer Weise in seinem Thersites parodistisch persifirt, verlangten die Unterdrückung der Maifeier (Elze, Will. Shakesp. 256); Sh., der Schillers Hymnus:

Freude, schöner Götterfunke,
Tochter aus Elysium u. s. w.

sicherlich richtig verstanden haben würde, vindicirt die Maifeier seinen Engländern als wohl erworbenes Recht, und verlangt nur die Beseitigung der durch schwelgerische Ueppigkeit erzeugten Auswüchse. Darin haben wir Shs. Verhältniss zum Puritanismus in nuce.

S. 76, Zeile 26: *again*; lies: *again*.

S. 79, Zeile 1: Wechselkinds; lies: Wechselbalges.

S. 79, Zeile 4: Wechselkinds; lies: Wechselbalges.

S. 79, Zeile 13: *harmnious*; lies: *harmonious*.

S. 79: *young Cupid's fiery shaft*.

Quenched in the beams of the watery moon.

Bereits pag. 57 Note 1 ist darauf hingewiesen, dass hier eine durch Dunbar vermittelte Einwirkung von Ephes. VI. 16 vorliegt. Die Stelle lautet:

Above all, taking the shield of faith, wherewith ye shall be able to *quench* all the *fiery* darts of the wicked.

Ein ähnlicher biblischer Anklang begegnet bekanntlich in derjenigen Scene von Troilus und Cressida, welche der Preisgebung Cressidas unmittelbar vorhergeht (III, 1); Pandar spricht dort die an Matth. XII. 34 erinnernden Worte:

Is this the generation of love? hot blood, hot thoughts, and hot deeds? Why, they are vipers; is love a generation of vipers?

Es geht daraus hervor, welcher tief sittliche, gehobene Ernst darin liegt, wenn Sh., von dem Dichter V. 1 aussagt: sein Auge strahle vom Himmel zur Erde und von der Erde zum Himmel, sobald eine edle Begeisterung es zum kreisen bringe. Rümelin hat sich (Sh.-Studien, 2. Aufl. pag. 271) bemüht, diese Stelle voll einfach natürlicher Erhabenheit gegen Sh. auszubeuten. Er stellt sie mit dem bekannten Proteste des Dichters im Vorspiel zu Göthes Faust: Geh hin und such dir einen andern Knecht u. s. w. zusammen, und sagt dann: „Das rollende Auge des einen Dichters eilt von einer Erscheinung zur andern, vom Nächsten zum Entferntesten; der Blick des andern ruht still und rein auf den Dingen selbst, saugt sich in die einzelne Erscheinung ein, und schaut in ihr das Typische und Ideelle. Die Phantasie des einen Dichters ist discursiv und combinatorisch, die des andern intuitiv und plastisch“. Ein verfehlteres Urtheil wie dies ist nicht zu denken; Rümelin hätte zu demselben nie gelangen können, wenn er die Stelle des Sommernachtstraums richtig verstanden und gewürdigt hätte; dann würde er dieselbe auch nicht mit jener Stelle des Faust, sondern mit der von mir pag. 160 Note 1 citirten Stelle des Tasso parallelisirt haben. Shs. ruhige Intuition wird durch zwei Dinge unverrückbar festgestellt, die zugleich seine nahe Geistverwandschaft mit Göthe zeigen: durch den pantheistischen

Zug seiner Symbolik, („sein Gefühl besetzt das Unbesetzte“) und durch seine eminente Beobachtungsgabe, die sich mit ganz besonderer Ausdauer den Grundgesetzen der Natur zuwendet. Wer dieser beiden Eigenschaften ungeachtet Shs. Phantasie zu einer zappelnden Unruhe macht, thut dem Dichter schnödes Unrecht. Abgesehen hiervon lassen sich aber auch die logischen Thätigkeiten des *Discurrirens* und *Combinirens* überhaupt nicht auf die Phantasie übertragen Shs. Ausdrucksweise steht der mittelalterlichen Bildersprache viel näher, wie unsere moderne Ausdrucksweise, die sich mehr und mehr dem Abstracten zuwendet; das ist der Grund, weshalb Sh. noch viel mehr in Bildern redet, wie unsere modernen Dichter, Göthen nicht ausgenommen. Und damit, dass das Bild selbst Ausdrucksmittel für Sh. ist, hängt es auch zusammen, dass seine Bilder zuweilen etwas weit hergeholt scheinen.

S. 80: Upon the next live creature that it sees. Zu verstehen: upon the next live creature that the sleeping eyelid sees.

S. 88 Note 1: leviathan.

Sh. hat die Figur des Leviathan einzig und allein der Bibel entlehnt. (Hiob cap. 40 und 41). Der schwerfällige und dicht gepanzerte (thickskin) Leviathan, von dem es nach der Uebersetzung v. 1638 Job 41 v. 29 heisst: *Darts are counted as stubble; he laugheth at the shaking of a speare*, dieser poetische Zwillingbruder des Caliban, ist Shen. die Verkörperung der trägen niederen Sinnlichkeit. Den Gegensatz dazu bildet der kindlich natürliche Geist Robins; eben deshalb stellt Sh. die immense Bewegungskraft dieses Neckgeistes mit der trägen Langsamkeit des schwerfälligen Leviathan in Opposition. Dem kindlich natürlichen Geiste Robins, zu welchem Sh. sein geliebtes England zurück zu rufen im Begriffe steht, verdankt dasselbe die glanzvolle Erhebung seiner nationalen Kraft unter Elisabeth, eine Erhebung, welche in Franz Drake einen ihrer bedeutendsten Repräsentanten sah. Darin liegt der Grund, weshalb Sh. an dieser Stelle grade das drakesche Emblem verwendet. Es ist der an der Natur gekräftigte drakesche Geist, welcher die Heilung an Titanien vollzieht. Wie ich gezeigt habe, gibt Sh. in unserer Maske deutlich zu verstehn, dass er überall die nationalen Grundlagen des englischen Dramas conservirt wissen will; auch hier handelt es sich für ihn lediglich um die Rückkehr zu dem echt national englischen Geiste. Eben deshalb entzaubert auch Oheron die Titania mit den Worten: *Be as thou wast wont to be*. Dass dieser bedeutende nationale Gedanke an unserer Stelle nicht stärker betont ist, sondern sich, gleich einem Veilchen, bescheiden im Hintergrunde hält, hat bei Sh. nichts Befremdliches; er liebt, — wie sich mit Leichtigkeit an ähnlichen Beispielen erweisen liesse — Tiraden zur Verkündung des nationalen Ruhms in keiner Weise, vielmehr ist auch hier bei ihm ein rührender

Zug echter Keuschheit bemerkbar. Bei alledem tritt aber in ihm das nationale Kraftbewusstsein durchaus energisch auf; und diese Energie ist auch an dieser Stelle unverkennbar, sobald man nur den Contrast genügend beachtet, welchen Robins kurze Worte bilden gegen die sorgsam ausgeführte Beschreibung des love in *idleness*. Hier, wie überall, setzt Shs. Rede eine Kunst der Declamation voraus, die unsere heutigen Vorstellungen bei weitem übersteigt.

S. 84: Schmeichelei.

Rümelin spricht a. a. O. pag. 220 und 221 sehr sicher und kühnlich den Vorwurf der Schmeichelei gegen Sh. aus. „Virgil und Horaz“, sagt er, „verstanden es nicht besser“ (scil. dem Fürsten zu schmeicheln); „wiewohl Augustus immer noch ein ganz anderer war, als Jacob“.

Auf unsere Stelle beruft sich R. allerdings nicht, wie er denn seltsamer Weise Sh. von der Schuld der Schmeichelei gegen Elisabeth ganz frei spricht, um den Vorwurf der Schmeichelei gegen menschlich viel unbedeutendere Wesen, wie gewisse Lords und namentlich Jacob I., wider ihn zu erheben. Der erstere Vorwurf soll — ungeschickt genug — aus den Sonetten erwiesen werden, die ja bekanntlich immer als Beweismittel pro aut contra Shakespeare erhalten müssen, wenn sich sonst keine Beweismittel darbieten. Ueber diesen Vorwurf kann heute ohne Debatte hinweggegangen werden. Vrgl. Elze, W. Sh. pag. 370 ff. Wie steht es aber um die Schmeichelei gegen Jacob I.? Rümelin stützt sich dabei auf eine einzige — sage eine einzige — Stelle, um den obigen bitteren Vorwurf zu begründen, auf die allbekannte Stelle Henry VIII., V. 4:

but as when

The bird of wonder dies, the maiden phoenix u. s. w.

Nur wenn man diese Worte gleich Rüm., ganz aus ihrem Zusammenhange reisst, sind sie der unwürdigen Deutung fähig, die R. mit ihnen vornimmt; betrachtet man sie im Zusammenhange, so ergibt sich, dass sie grade das Gegentheil einer Schmeichelei sind. Die poetische Tendenz Heinrich VIII. richtet sich auf die Verherrlichung der durch Heinrich VIII. inaugurierten, durch Elisabeth aber nach einheitlichem System und Princip durchgeführten Politik Englands als protestantischer Grossmacht. Jacob I., der bekanntlich nichts weniger, als ein Verehrer Elisabeths war, wich von dieser Politik erheblich ab, wie denn die späteren Stuarts immer mehr in das katholische Fahrwasser zurück lenkten. Fasst man nun die herausgehobene Rede Crammers ohne Vorurtheil auf, so wird man erkennen, dass diese — übrigens unzweifelhaft erst nachträglich interpolirte — scheinbare Lobeserhebung Jacobs den sehr ernstesten nationalen Zweck hat, ihn daran zu erinnern, dass er der Regierungsnachfolger derjenigen Königin ist, die er zwar nicht liebte, welcher

aber England seinen nationalen Ruhm, seine europäische Bedeutung verdankte, und deren Lob der Dichter unmittelbar vor demjenigen Jacobs so laut verkündet hat, dass sich Jacobs Lobpreisung dagegen nur wie ein schwaches Echo ausnimmt. Das scheinbare Lob ist in Wahrheit eine sehr ernste Mahnung; zudem aber hat Sh. auch in den ersten 3 Akten von Troilus und Cressida Jacob I. unter der Maske des Agamemnon persifliert. Das sieht nicht eben aus wie Schmeichelei.

S. 95 Notenzeile 6 v. unten: thou couldst; lies: thou couldst.

S. 97: glimmering night. Vrgl. auch Elze, W. Sh. pag. 362 (Venus and Adonis).

S. 97 Note 1. Norths Plutarch ist von Sh. auch zu den Römerdramen benutzt. Elze, Will. Shakesp. pag. 348.

S. 99, Zeile 5: conquerorr; lies: conqueror.

S. 99, Zeile 5 u. 4 von unten: am Schlusse des IV. Actes; lies: der 1. Scene des IV. Actes.

S. 100, vorletzte Textzeile: Auftreten; lies: Auftreten.

S. 103: My hounds are bred out of the spartan kind.

Dass Theseus die spartanische Race seiner Hunde ausdrücklich hervorhebt, erklärt sich vom allegorischen Standpunkte aus dadurch, dass Hippolyta vorher gesagt hat:

they bayed the bear

With hounds of *Sparta*.

Sh. deutet damit an, dass sein Drama durchaus ein national englisches ist, seine Bühnenreform also nicht die in den mourning Muses, noch in dem singing eunuch des Hochzeitsprogramms angedeutete Richtung einschlagen, sondern auf den vorhandenen nationalen Grundlagen weiter bauen will. Nur sollen die dem ursprünglichen gesunden Nationalinstinkt widersprechenden Neuerungen beseitigt werden. Vermuthlich hebt Sh. aber auch deshalb die *spartan kind* von Theseus Jagdhunden hervor, weil er die lylsche Künstelei (euphuismus = *εὐφύσις*) durch Naturkraft ersetzen, und dabei doch, im Gegensatz zum Mob eine strenge (spartanische) Zucht wahren will.

S. 105: That is hot ice, and wonderous strange snow.

Mir ist glaublich, dass hier eine Textcorruption vorliegt. (Vrgl. indess Zus. z. pag. 241). Hot ice und wonderous strange snow sind im Grunde genommen schon Tautologien, wengleich die Möglichkeit übrig bleibt, das strange snow als Gegensatz zu Titanias beständigem Sommer anzufassen. Ausserdem aber steckt in wonderous strange noch eine zweite, ms. Es. entschiedene unshakespeareische Tautologie. Es sind auch schon früher Versuche gemacht, die Stelle zu emendiren; der Leser findet die nöthigen Angaben darüber bei Delius, doch will ich hier nicht weiter darauf eingehn, weil dieselben nicht allein an und für sich unbefriedigend sind, sondern namentlich auch gar keine Rücksicht auf die Gesetze der Symmetrie nehmen, die Sh. in solchen Fällen streng-

stens beobachtet. Im vorliegenden Falle würde nun sowohl das hot ice wie auch das wonderful strange snow lediglich zu merry and tragical eine Parallele bieten, während die Parallele zu tedious and brief fehlt. Sollte etwa Sh. ausnahmsweis an dieser Stelle die Zeitpartikel now in ähnlicher Weise substantivisch gebraucht haben, wie wir im Deutschen unser Nu zu gebrauchen pflegen? Und sollte aus diesem now ein snow gemacht sein? Ein derartiger Gebrauch des now, das dem brief entsprechen würde, kommt im Englischen vor; es müsste aber dann zugleich angenommen werden, dass auch strange kein genuiner, sondern corrumpirter Text ist, denn strange würde dem Adj. tedious in keiner Weise entsprechen. Hat vielleicht gestanden strained? und lautet der richtige Text:

That is hot ice, and wonderful strained now? =
Das ist heisses Eis und ein wunderbar lang ausgedehntes Nun; aber auch: und das Jetzt in wunderbarer Weise in nuce dargestellt? Vom historischen Standpunkte aus würde sich diese Conjectur wohl rechtfertigen lassen, sagt doch Theseus schon vorher in Bezug auf das riot der tipsy Bacchanals:

That is an old device, and it was played

When I from Thebes came last a conqueror.

S. 108, Note 2:

Spensers Hungertod erfolgte nach Klein (II. 830) 1598, nach Elze (pag. 260) 1599. — Vrgl. auch Zus. z. S. 167—171.

S. 116, Note 3: folio; lies: Folio; Philomel; lies: philomel.

S. 120, Zeile 3 von unten: gelangten; lies: gelangen.

S. 121, Zeile 15: aigain; lies: again.

S. 122, Zeile 7 u. 6 von unten: da probirt ichs sah; lies: da in der Prob ichs sah.

S. 122, letzte Zeile: Erpresst; lies: Erpresst'.

S. 129, Note 2: Das charakteristische enough ist hier übergangen.

Nein; Schlegel macht vielmehr den Fehler, es zu breit zu übersetzen; er hätte übersetzen sollen: Ein Wort, (= ein Wort, ein Mann) bei Schützenparole!

S. 156, Note 1. Die — vom Dichter beabsichtigte — Illustration hierzu liefert Bottoms Monolog über seinen Traum. Vrgl. pag. 138.

S. 156, Note 2. Die — vom Dichter ebenfalls beabsichtigte — Illustration hierzu liefert Helenas Monolog I. 1: Things base and vile. Vrgl. pag. 147.

S. 162: transfigured so together.

so ist hier nicht, wie meine Erklärung andeutet, taliter, sondern = hoc motu. together gehört nicht zu so, sondern zu witnesseth und grows; daher die Interpunction, wenn nicht etwa zu lesen: all their minds transfigured so, together more witnesseth u. s. w. Hipp. sagt: Aber die ganze Erzählung von ihren nächst-

lichen Abenteuern, in Verbindung mit dem Umstande, dass durch dieselben (so) ihre ganze Sinnesweise (*all their minds*) verklärt (transfigured = fined, pag. 57 Note 2) ist, zeugt von mehr als Wahnbildern der Verliebtheit (*fancy*), sondern stellt sich durch diesen Zusammenhang (*together*) dar als die Wirkung irgend eines Geistes von imponirendem Gleichgewicht (*constancy = constantia animi*, hier wie an einer Stelle *Cymb. Gt.* 6 vorzugsweise *constantia pudicitiae*); eines Gleichgewichtes, das, wie die Dinge liegen, uns eben so aussergewöhnlich wie trefflich erscheint.

S. 163, Zeile 4: der des Theseus Rede; lies: den.

S. 166: Shakespeare arbeitete ja so unglaublich schnell!

In der That stellt Elze a. a. O. pag. 316 diese Behauptung auf.

Und mit einem gewissen Rechte; denn die Niederschrift wird in der That sehr schnell bei Sh. von Statten gegangen sein, wie dies ja auch bei Göthe der Fall war. Ob aber auch die Hauptarbeit, das Durchdenken des Stoffs? Die von Elze, Kurz und König ausgemessene Frist ist unter allen Umständen viel zu kurz zur Erschaffung des Sommernachtstraums. Vrgl. übrigens auch Zus. z. S. 172.

S. 167—171. Spensers Willy und die *thrice three mourning Muses*.

Elze, Will. Shakesp. pag. 160 sowie Klein, Gesch. d. engl. Dramas II. 821 Note 1 a. E. sprechen sich übereinstimmend dahin aus, dass v. 444—447 von Spensers allegorischem Gedichte *Colin Clout's come home againe* sich auf Sh. bezieht. Ich hege keinen Zweifel gegen die Richtigkeit dieser Ansicht. Die Bezeichnung Shs. als Aetion (Echion, Argonaut und kalydonischer Jäger) weist aber, wenn dies richtig ist, mit ziemlicher Bestimmtheit auf Shs. Theseusmaske hin, wie sich denn überhaupt die ganze Anspielung mit grosser Leichtigkeit auf den Sommernachtstraum deuten lässt. Das Gedicht ist 1595 veröffentlicht, soll aber nach Klein bereits 1591 gedichtet sein; ein Umstand, der meiner absoluten Chronologie des Sommernachtstraums keineswegs als absolutes Hinderniss in den Weg treten würde, weil möglicher Weise die Anspielung späterer Zusatz ist, veranlasst durch die Aufführung des Sommernachtstraums oder vielleicht sogar durch Einsicht in das Manuscript zu unserem Drama. Spenser, dessen stylistischer Einfluss auf Sh. unleugbar ist, und dem nach Ansicht einzelner englischer Kritiker sogar der Name Oberon entlehnt sein soll, (Vrgl. Elze a. a. O. pag. 351), kann sehr wohl zu Sh. in solchem Verhältnisse gestanden haben, dass ihm derselbe dies Manuscript vorlegte. Damit erledigt sich aber die Frage, ob unter Spensers Willy (pag. 167) Sh. oder Greene oder, wie noch andere wollen, Lily zu verstehn sei. Alle Wahrscheinlichkeit spricht für Sh., und somit können auch die *thrice three mourning Muses* unmöglich als Persiflage von Spensers *Tears of the Muses* genommen werden. Damit aber

wird ms. Es. jede Beziehung abgeschnitten zwischen dieser Nummer des Hochzeitsprogramms und jener Elegie; und es gereicht mir zu einer gewissen Genugthuung, dass auch Elze a. a. O. pag. 161 anerkennt, diese Nummer lasse „bei ihrer allgemeinen Fassung sehr wohl ein ganz abstraktes Verständniss zu“. Wie übrigens die in Rede stehende Nummer des Hochzeitsfestprogramms für einen Erwidierungslobpreis gelten soll (Klein II. 826), ist mir unverständlich. Höchstens könnte man doch verstehen: mit dem Lobe, das er mir gespendet, hat mich Spenser wider Willen kritisch und scharf satirisirt, denn meine Dichtung litt damals selbst noch z. Thl. an den Fehlern, über welche die Musen weinen. Aber schon dieser Gedanke würde nicht in die Symmetrie des Programms passen; und Klein muss sogar verstehen, Sh. lobe die kritische Schärfe an Sps. Elegie, und beklage, dass dieselbe unwillkürlich zur Satire werde, weil sie die schöne Sangkunst nur zu Klagen über die Unnatur und Ungesundheit der damaligen englischen dramatischen Poesie benutzen könne. Das wäre indess ein Mal höchst geschraubt, dann aber würde es noch viel weniger in die Symmetrie des Programms passen. Diejenigen endlich, welche die Worte auf Sps. Hungertod beziehn, und sie demgemäss für nachträgliche Interpolation halten, müssen verstehn: die neun Musen trauern um den Tod des gelehrten Dichters Sp.; dieser Tod, herbeigeführt lediglich durch die Bettelarmuth, ist eine scharf kritische Satire auf Englands nationalen Stumpfsinn, der sich des Dichters nicht hilfreich angenommen hat. Solch ein Vorwurf konnte in Deutschland zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts wohl erhoben werden, wie Göthes „device“ „Künstlers Erdenwallen“, Lessings Noth u. s. w. u. s. w. zur traurigen Gewissheit erhebt; in old England lag die Sache indess anders, und was speciel Sp. betrifft, so hat er, nach Klein II. 830 eine ihm vom Grafen Essex übersandte Unterstützung zurückgewiesen. Unter diesen Umständen bin ich ausser Stande, Shs. mourning Muses mit Sps. Tears of the Muses in einen strengeren Zusammenhang zu bringen, als es im Texte geschehn ist.

Ueber die Bestrebungen Philipp Sidneys u. a., die Hebung des Dramas durch das Studium der römischen und italienischen Literatur herbeizuführen, eine ästhetische Richtung, welcher wir in Architektonik wie Poesie den stylosen Eclecticismus der Renaissance verdanken, vrgl. auch Elze a. a. O. pag. 156, 157; 242, 243.

S. 168, Zeile 17: thun müsste; lies: musste.

S. 172: an denen selbst . . . Elze mit mir unverständlichem Stillschweigen vorübergegangen.

Elzes William Shakespeare pag. 352 ff. erklärt dies Stillschweigen; er schlägt den Werth stylistischer, namentlich metrischer und rhythmischer Kriterien für die Chronologie sehr gering

an. Dem gegenüber muss ich im vorliegenden Falle ganz entschieden dabei stehn bleiben, dass Mommsens Argumentation eine durchaus stichhaltige ist. Die Form des Sommernachtstraums lässt mit Bestimmtheit erkennen, dass Sh. an Spensers Dichtungen stylistische Studien zu Romeo und Julia und dem Sommernachtstraum gemacht hat. Mommsens Argumentation stützt sich aber grade auf stylistische Verwandtschaften des Romeo mit bestimmten spenserschen Gedichten.

S. 178, Zeile 5: uppon; lies: upon.

S. 180 Notenzeile 6 von unten: Dumbar; lies: Dunbar.

S. 181: Die Feststellung der Entstehungszeit des Sommernachtstraums hat . . . hohen Werth, weil . . . dieses Stück die Grenzmarke bildet zwischen Shs. Jugendperiode und der ersten Periode der Reife.

Lässt sich aber hiermit die Jahreszahl 1595 vereinigen? Elze (Will. Shakesp. pag. 357) stimmt z. B. dem Engländer Knight darin bei, dass die Komödie der Irrungen, die er für Shs. ältestes Stück hält, bereits Ende 1585 oder Anfang 1586 entstanden sei; und es wird in der That völlig unmöglich sein, einer ähnlichen Annahme auszuweichen, sofern man nicht etwa die — sicherlich grundlose — Vermuthung aufstellen will, der Schauspieler habe anfänglich den Dichter in Sh. nieder gehalten. Von 1585 bis 1595 aber sind 10 volle Jahre, und es ist doch absolut undenkbar, dass ein Genie wie das shakespearesche eine so lange Lehrzeit gebraucht haben sollte. Richtig ist es ja, dass von Sh. eine so grosse Menge von Jugendstücken vorhanden ist, dass sie unter allen Umständen Staunen erregt, obwohl die damalige, auf ungeheure Massen angelegte Dramenfabrication auch hier einigermassen erklärend wirkt. Indess dieser Umstand würde das Befremdliche einer 10jährigen Lehrzeit nur noch erheblich steigern. Ueberdem aber hat Klein ms. Es. vollkommen recht, wenn er aus Spensers Tears of the Muses den Schluss zieht, dass Sh. schon 1590 ein renommirter Komödiendichter gewesen ist; wer aber eine gute Komödie schreiben kann, kann auch nicht weit entfernt mehr von der Dichtung einer guten Tragödie sein, sofern er überhaupt das Zeug zu einem Tragödiendichter hat. Alle diese Umstände, glaube ich indess, kann man zugeben, ohne deshalb die Jahreszahl 1595 opfern zu müssen. Zunächst wissen wir aus Göthes und Schillers Leben, dass der Uebergang von der Jugend- in die Reifeperiode äusserlich durch einen jeweiligen Stillstand bezeichnet wird, und dass dieser auch bei Sh. eingetreten, bezeugt Spenser in den Tears of the Muses durch seine Klage über Willys klösterliches Absterben. Aus Göthes Leben wissen wir ferner, dass der Uebergang aus der Jugend- in die Reifeperiode sich dadurch kennzeichnet, dass der Dichter zu Veränderungen an seinen Werken geneigt wird, die oft eine lange Zeit in Anspruch nehmen. Göthe, welcher diese kritische

und krittelnde, nervös reizbare Phase des Dichterlebens in dem jungen Tasso dargestellt hat, der kein Ende in seinen Verbesserungen findet; Göthe, sage ich, nahm seine Iphigenia, die er in unmetrischer Rede bereits vollendet, mit nach Italien, und gab ihr dort ihre jetzige Gestalt. Aehnliches bezeugt Mommsens eingehende philologische Untersuchung des Romeo von dieser Tragödie, wie ich gezeigt habe. Dazu aber kommt, dass im Jahre 1593 die Theater in London wegen einer grossen Pest geschlossen wurden; die Truppe, zu welcher Sh. gehörte, löste sich in Folge dessen auf (Elze, Will. Sh. pag. 271), und es ist wahrscheinlich, dass einzelne ihrer Mitglieder eine Reise nach Deutschland antraten. Ob Sh. sich diesen angeschlossen, ist ungewiss, aber nicht unmöglich; (Cohn, Shakespeare in Germany, nimmt es, wenn ich nicht irre, an; vgl. auch Elze, Sh. muthmaassliche Reisen, Deutsch. Sh.-Jahrb. VIII. 46 ff.); jedenfalls ist er aber im Sommer 1594 in England gewesen, weil er sonst nicht die Schilderung der Witterungsverhältnisse dieses Sommers in unserer Maske hätte geben können. Wie ich pag. 232 n. 1 gezeigt habe, hat aber die shakespeare'sche Truppe während eben dieses Sommers kein eigenes Theater besessen, und somit ist es wohl nicht undenkbar, dass eben dieser Sommer in Shs. Schauspielereleben nicht mitzählt. Vielleicht erklärt sich auf diese Weise der lange fünfjährige Zeitraum; und wenn ich mir vorstelle, dass der Sommernachtstraum nicht bloss die Eröffnung des Globe, sondern auch den Wiederzusammentritt der ganzen Schauspielertuppe zur Voraussetzung hat, so wird mir seine Gestalt erst recht klar. Sollte nicht vielleicht auch die Handwerkertragikomödie auf die eine oder andere Weise mit der deutschen Reise zusammen hängen? Vrgl. hierüber den Zusatz zu pag. 241 Note 2.

S. 182, Notenzeile 8: von den Jagdvergnügen; lies: dem.

S. 190, Zeile 15: Dichters; lies: Dichters.

S. 193, Textzeile 8 u. 7 von unten: Mondlich; lies: Mondlicht.

S. 195, Zeile 20: erwiedern; lies: erwidern.

S. 197, Zeile 10: blieben; lies: geblieben.

S. 200, vorletzte Zeile: aus diesem selbst; lies: aus diesem selbst,

S. 205, Zeile 16: uoch; lies: noch.

S. 206, Zeile 5: sich ferner; lies: sich ferner,

S. 206, Zeile 8: bildet; lies: bildet;

S. 206, Textzeile 3 von unten: gestützt sind; lies: ist.

S. 209 Notenzeile 1: Der Index Personarum; lies: Der index personarum,

S. 216, Zeile 8 von unten: vortheilhaft; ohne; lies: vortheilhaft. Ohne.

S. 216, Zeile 5 von unten: Wissen nnd; lies Wissen und.

S. 217. Die Mangelhaftigkeit der Art und Weise, wie Elze

Shs. Verhältniss im Kaufmann von Venedig zu Marlowes Jew of Malta behandelt hat, ist auch von Klein a. a. O. 694 Note 1 erkannt.

S. 219, Textzeile 11 von unten: der Liebeskomödie gleiche; lies: gleiche;

S. 222 Notenzeile 4: ebensoweit; lies: eben so weit.

S. 224, Zeile 15: ~~warranto~~; lies: waranto.

S. 226, Zeile 5: sondern, wenn; lies: sondern wenn.

S. 227: Dichter, welche für den Mob schrieben, konnten auch viel schreiben.

Die Massenfabrikation erkennt auch Elze an, er bemüht sich indess dieselbe theilweis als eine Folge der damaligen literarischen Sitte darzustellen. (Will. Shakesp. pag. 343). An einer anderen Stelle jedoch gibt Elze selbst das Geschäfts- und Fabrikmässige dieser Productionen zu (vgl. pag. 346 ebendas.), und damit dürfte die Sache ihre Erledigung finden. Dass sich catilinarische Existenzen unter den damaligen Dramatikern und Schauspielern befunden, kann auch Elze a. a. O. pag. 156 nicht leugnen; welches nationale Uebel diese Fabrikanten waren, lässt sich indess aus Elzes Darstellung nicht erkennen, weil sich dieselbe ausschliesslich auf die Shakespeareliteratur, namentlich auf die englische Shakespeareliteratur stützt.

S. 231, Zeile 13: den Zauberkreis aber; lies: den Zauberkreis, aber.

S. 236, Note 3 Zeile 1: frölic; lies: frölic.

S. 241, Note 2: In einer ohne Orts- und Jahresangabe erschienenen neuen unveränderten Auflage seines Peter Squenz sagt A. Gryphius, seinen eigentlichen Namen hinter das Pseudonym „Riesentod“ (= Riese Tod, von Gryph, Greif) versteckend, über die Entstehung des Peter Squenz Folgendes: „Ob seine“ P. Sqs. „Anschläge gleich nicht alle so spitzig, als er sich selber düncken lässt, sind doch selbe bissher auff unterschiedenen Schauplätzen nicht ohne sondere Beliebung und Erlustigung der Zuseher angenommen und belachtet worden: Warumb denn hier und dar Gemütter gefunden, welche sich vor gar seinen Vater auszugeben weder Scheu noch Bedenken getragen. Worinnen er weit glückseliger gewesen, also nicht wenig Kinder dieser Zeit, die auch leibliche Eltern, wenn sie vornehmlich etwas zu frühe ankommen, vor die übrigen nicht erkennen wollen: Damit er aber nicht länger Fremdbden seinen Ursprung zu danken habe, so wisse, dass der umb ganz Deutschland wolverdiente, und in allerhand Sprachen und Mathematischen Wissenschaften ausgeübete Mann, Daniel Schwenter, selbigen zum ersten zu Altdorf auf den Schauplatz geführt, von dannen er je länger je weiter gezogen, bis er endlich meinem liebsten Freunde begegnet, welcher ihn besser ausgertistet, mit neuen Personen vermehret, und nebens einem seiner Trauerspiele aller Augen und Urtheil

vorstellen lassen“. Dass Riesentods „besten Freund“ Andreas Gryph selbst ist, ist klar; Gryph also hat den schwenterschen Peter Squenz in seiner Jugend neu bearbeitet, und gibt diese Bearbeitung hier noch ein Mal heraus. Der Grundstock dieser Posse muss von Anfang an die Tragikomödie von Pramus und Thisbe gewesen sein; bei seiner Bearbeitung derselben hat sie aber Gryph noch „mit neuen Personen vermehret“, und wir dürfen somit annehmen, dass er die direkt oder indirekt dem Sommernachtstraum entlehnten Figuren des Königs Theodorus, des Prinzen Serenus, der Königin Cassandra, der Prinzessin Violandra und des Marschals Eubulus hinzugefügt hat. In seiner Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen stellt nun Gervinus die Vermuthung auf, Daniel Schwenter habe seinem Peter Squenz die Merry Conceits of Bottom the Weaver zu Grunde gelegt. Das ist indess unmöglich, weil Schwenter, (geb. den 31. Januar 1585 zu Nürnberg, seit 1608 Professor zu Altorf, dort selbst als Profess. der Sprachwissenschaften u. Mathematik gest. d. 19. Januar 1636), noch zu Shs. Zeit seine Bearbeitung des Peter Squenz vorgenommen haben muss. Sollte auf denselben etwa ein Stück eingewirkt haben, das englische Schauspieler, welche in Deutschland gereist sind, aufgeführt haben? Ich halte das für durchaus unwahrscheinlich, denn unverkennbar ist der Peter Squenz ein echt deutsches Stück, in welches erst durch die gryphsche Bearbeitung sein jetziger Zusammenhang mit dem Sommernachtstraum gekommen ist. Der ursprüngliche Peter Squenz ist nämlich eine Satire, (wie Andr. Gryph sagt, ein „Schimpff-Spiel“?) auf die Meistersinger und ihre absterbende Vers- und Reimkunst; daher auch der Name Squenz (von sequentie, sequenz). Eine solche echt deutsche Satire kann aber sehr wohl vor Schwenter entstanden, dann von diesem eben ihrer Tendenz wegen neu bearbeitet sein; und an sich steht der Vermuthung nichts entgegen, dass Sh. den alten von Schwenter und später von Gryph bearbeiteten Peter Squenz vor der ersteren Bearbeitung in Folge der im Zus. z. pag. 181 besprochenen Reise kennen gelernt hat. Jedenfalls scheint mir der Vergleich des gryphschen Peter Squenz mit dem Sommernachtstraum diese Annahme weit mehr zu begünstigen, als die Annahme einer Beeinflussung Schwenters durch ein englisches Muster; doch gebe ich zu, dass diese Frage sich nicht eher definitiv entscheiden lässt, als bis es gelungen, Bottom's Merry Conceits und den schwenterschen Peter Squenz mit dem gryphschen zu vergleichen. Das „je länger je weiter“ Gryphs lässt darauf schliessen, dass er eine Beeinflussung der englischen Dichtung durch Schwenter angenommen hat; das ist unmöglich; wohl aber scheint der englische Name Peter Quince aus dem deutschen Peter Squenz entstanden zu sein. Unbestreitbar scheint mir auch, dass Bottoms Worte IV. 1 (vgl. pag. 138): I will get

Peter Quince to write a ballad of this dream, grade so klingen, als wenn Sh. dabei an den deutschen Peter Squenz gedacht hätte. Und die Lesart: wonderous strange snow (Zus. z. pag. 105), welche A. Gryph gekannt haben muss, als echt angenommen, klingt sie nicht wie ein Hinweis auf den ausländischen Peter Squenz; ein Hinweis, welcher freilich nur dem eingeweihten verständlich sein konnte? Aber für diesen ist ja auch das Hochzeitsfestprogramm nur berechnet. Und das ist wohl klar, dass es Shen. „wonderous“ erscheinen musste, von Deutschland eine Pösse überliefert zu erhalten, wie es zu seiner Zeit in England sicherlich keine gab, und die doch so vorzüglich in seinen Plan passte. Nach alle diesem scheint es mir doch sehr fraglich, ob die vor Theseus aufgeführte Handwerker-Tragikomödie (Bottom's Dream) nicht die Bearbeitung des deutschen Peter Squenz in seiner Urgestalt ist; und ich kann deshalb Elzen mitnichten darin bestimmen, dass die Frage nach dem Zusammenhange unseres Peter Squenz mit dem Sommernachtstraume lediglich in deutsche Literaturgeschichte zu verweisen sei.

Verzeichniss der besprochenen Stellen.

	Seite
1) Helena (III. 2): We, Hermia, like two artificial gods u. s. w.	39
2) Titania (III. 1): I am a spirit of no common rate . . .	54
3) Oberon (IV. 1): Titania music call	57
4) Puck (III. 2): My fairy lord, this must be done in haste	59
5) Oberon (III. 2): But we are spirits of another sort . .	61
6) Titania (II. 2): Then I must be thy lady	64
7) Oberon (II. 2): How canst thou thus, for shame, Titania	65
8) Titania (II. 2): These are the forgeries of jealousy . .	67
9) Oberon (II. 2): Do you amend it then	76
10) Titania (II. 2): The fairy land buys not the boy of me	76
11) Dialog zwisch. Oberon und Puck (II. 2): My gentle Puck, come hither	79
12) Oberons Monolog (II. 2): Having once this juice . . .	80
13) Oberon (II. 2): Didst thou not lead him through the glimmering night	87

	Seite
14) Theseus (IV. 1): Go, one of you, find out the forester	100
15) Hippolyta (IV. 1): I was with Hercules and Cadmus once	101
16) Theseus (IV. 1): My hounds are bred out of the spar- tan kind	103
17) Theseus (V. 1): The battle with the Centaurs	105
18) Theseus (I. 1): Now, fair Hippolyta, our nuptial hour	111
19) Hippolyta (I. 1): Four days will quickly steep them- selves in nights	112
20) Titania (III. 1): Come, wait upon him, bring him in my bower	113
21) Titania (III. 1): I pray thee, gentle mortal, sing again	116
22) Das Lied (H. 3): You spotted snakes	116
23) Bottoms Lied (III. 1): The ousel-cock	117
24) Oberon (IV. 1): Her dotage now I do begin to pity . .	118
25) Puck (III. 2): Jack shall have Jill	121
26) Philostrate (V. 1): A play there is, my lord	121
27) Gespräch (V. 1) zwischen Theseus und Hippolyta, ins- bes. Theseus Rede: The kinder we, to give them thanks for nothing	123
28) Bottom (I. 2): That will ask some tears	126
29) Puck (III. 1): I'll follow you, I'll lead you about a round	132
30) Puck (III. 2): My mistress with a morster is in love	134
31) Bottom (IV. 1): I have had a most rare vision	138
32) Puck (III. 2): Zauberformel: On the ground	142
33) Hermia (I. 1): I do entreat your grace to pardon me	143
34) Lysander (III. 2): Why should you think, that I should vow in scorn	145
35) Helena (I. 1): Things base and vile	147
36) Dialog zwisch. Lysander und Hermia (II. 3): One turf shall serve as pillow for us both	150
37) Lysander (II. 3): Content with Hermia!	153
38) Theseus (V. 1): More strange than true	156
39) Puck (V. 1): And we fairies that do run.	236
40) Oberon (V. 1): Through the house give glimmering light	237

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn