

Lokalfärbung in Shakespeares Dramen.

(Erster Teil.)

Von CARL PHILIPS.

EINLEITUNG.

Shakespeare war zugleich ein Kind des angelsächsischen Volkstums und der geistigen Richtungen seiner Zeit; beiden verdankt er den zarten Sinn für die Natur und die tiefe Auffassung derselben, welchen wir in seinen epischen, lyrischen und dramatischen Dichtungen begegnen. *) Aber während bei seinen romanischen Zeitgenossen Tasso und Camoens jene selbständigen Naturschilderungen überwuchern, gegen welche Lessing so sehr eifert, hat der germanische Schauspieldichter sein grösseres Verständnis der Natur und seine grössere Liebe zu ihr dadurch bewiesen, dass er sie mit den Handlungen und Charakteren seiner Dramen unauf löslich verbunden und so gewissermassen zu einem dramatischen Faktor gemacht hat. H. Heine gebührt das Verdienst, in den vielfachen zerstreuten Schilderungen, Bildern und Redewendungen zuerst einen einheitlichen Gedanken entdeckt und diese Entdeckung ausgesprochen zu haben. »Jedes Shakespearesche Stück, sagt er, hat sein besonderes Klima, seine bestimmte Jahreszeit und seine lokalen Eigentümlichkeiten. Wie die Personen in jedem dieser Dramen, so hat auch der Boden und der Himmel, der darin sichtbar wird, eine besondere Physiognomie.« **) Damit ist ausgesprochen, dass Shakespeare nach Art der Maler aber natürlich mit anderen Mitteln der Handlung einen fest begrenzten lokalen, in den meisten Fällen landschaftlichen, Hintergrund gegeben hat. In der Eigenartigkeit einer wirklichen oder künstlerisch dargestellten Landschaft — oder auch jeder Stätte menschlichen Verkehrs — liegt aber eine gewisse Stimmung des Gemüts begründet, dem kein Beschauer sich entziehen kann; jeder weiss, dass eine Tiefebene, ein Gebirge, ein Strom, das Meer, oder ein Dorf, ein Industrieplatz, eine Handelsstadt ganz gesonderte Empfindungen in ihm hervorrufen und dass diese Empfindungen nach der Jahreszeit, Tageszeit, der Beleuchtung und dem Wetter ganz verschieden, ja, entgegengesetzt sein können. Joh. Meissner ist nun in seinen »Aphorismen über Shakespeares Sturm« (***) einen Schritt weiter gegangen und hat dargethan, dass die Stimmung, welche das landschaftliche Kolorit bei Shakespeare in uns hervorruft, zugleich mit der Stimmung der handelnden Personen in Harmonie steht, dieselbe beeinflusst und wiederspiegelnd begleitet. Die vortreffliche Abhandlung weist nach, dass im Sturm nicht nur Erde und Himmel ein herbstliches Gewand angelegt haben, sondern auch allen Metaphern, Beiwörtern, Vergleichen und selbst den Beschäftigungen dasselbe herbstliche Gepräge aufgedrückt und alles Sommer-

*) Vgl. C. C. Hense „Shakespeares Naturanschauung“ in „Shakespeare, Untersuchungen und Studien.“ Halle 1884. Hense betrachtet des Dichters Naturanschauung unter den Gesichtspunkten des Symbolischen, Mythischen und Moralischen.

**) Heines Werke. Bd. III p. 295. (Nach Hense.)

***) Im Shakespeare-Jahrbuch V p. 212—226.

licht sorgfältigst vermieden ist. So steht die Staffage im Einklang mit der milden, wehmütigen, entsagungsvollen Herbststimmung der handelnden Personen. Zugleich dient die herbstliche Schilderung, füge ich hinzu, auch noch einem anderen Zweck, der dem Dichter vorschweben mochte. Die Insel ist unwirtlich, und deshalb ist das Unglück, darauf verschlagen zu werden, um so grösser, und die Sehnsucht, sie zu verlassen, um so erklärlicher. Wäre sie idyllisch schön, so würden die Zuschauer nicht begreifen, weshalb alle ihr so leichten Herzens den Rücken kehren. Auch der ursächliche Zusammenhang zwischen Klima und Boden eines Landes und der Charakter-Anlage der Bewohner, den die Entwicklungsgeschichte der Menschheit deutlich genug bezeugt, ist einem Dichter von so scharfer Beobachtungsgabe, dem Zeitgenossen Bacons, nicht entgangen; den Beweis dafür liefern wie die zartesten und lieblichsten, so besonders die gewaltigsten und erschütterndsten seiner Dramen.

Wenn man von denjenigen Stücken, welche die englische Geschichte im weiteren Sinne behandeln, absieht, so hat der Dichter den Schauplatz nach Ländern ausserhalb Englands verlegt. Hat Shakespeare etwa Reisen gemacht und jene Länder und Örtlichkeiten aus eigener Anschauung kennen gelernt oder sonst die Fähigkeit erworben oder überhaupt die Absicht gehabt, das Kolorit jener Länder der Wirklichkeit entsprechend wieder zu geben? Die berufensten Forscher stimmen darin überein, dass Shakespeare wahrscheinlich nie die Küste Englands verlassen, ja nicht einmal die schottische Grenze überschritten habe. Die Folge davon ist, dass nach Jul. Zupitza »das Kolorit bei Shakespeare immer englisch ist.« *) Anders scheint K. Elze zu urteilen, der trotz des Nachweises, dass der Dichter des Kaufmann von Venedig diese Stadt wohl nie gesehen hat, doch zu dem Schlusse kommt: »Wir müssen zugeben, dass Shakespeare auch anderwärts die Lokalfärbung, wenn schon ohne positive Einzelheiten, unvergleichlich getroffen hat, ohne dass sich eine eigene Anschauung voraussetzen lässt; er war ohne Frage einer der grössten Stimmungsmaler, um uns dieses modernen Ausdruckes zu bedienen.« **) Ein Widerspruch ist zwischen jenen beiden Forschern nicht vorhanden; denn es verhält sich mit Shakespeares Lokalfärbung wie mit seinen Charakteren. Seine Römer beispielsweise sind immer Engländer, Vollblutengländer und doch haben des Dichters poetisches Seherauge und scharfsinniger Geist das Allgemein-Menschliche so sicher herauszuschälen, zu ergreifen und darzustellen verstanden, dass sie keinem Lande und keinem Volke mehr angehören, ihnen aber zugleich mit Hilfe der Tradition und der vorhandenen Geschichtsquellen soviel individuelles Leben eingehaucht, dass Cäsar, Brutus, Antonius uns wie leibhaftige Römer anmuten. Hätte Shakespeare aber im Sinne der modernen historischen Dichtung »positiv richtige Römer« gezeichnet, so wären sie seinem Publikum unverständlich und ungeniessbar geworden. Zu einer bis in die Details zutreffenden Lokalzeichnung gingen Shakespeare aber zunächst die Mittel aus; ihm stand kein Göthe zur Seite, wie unserem Schiller bei der Abfassung von Wilhelm Tell, und noch weniger konnten ethnographische Schilderungen, illustrierte und kolorierte Prachtwerke dem Mangel seiner Länder- und Völkerkunde abhelfen. Das Publikum des Elisabethanischen Volkstheaters wäre auch dafür noch nicht empfänglich gewesen. Dem Dichter blieb also nichts übrig, als mit den vorhandenen Mitteln der englischen Landschafts-Szenerie einen idealen Schauplatz zu schaffen, der erhaben über geographische Längen und Breiten nur seiner eigenen Phantasie angehörte; dieses Phantasiebild übertrug der Dichter auf fremde geographische Verhältnisse, die seinem Ideale am meisten entsprachen, und wir staunen den genialen Meister an, unter dessen Händen das landläufige englische Klima sich bald so verklärt, bald so verdüstert, dass wir mit Romeo in Italiens sonnigem Süden und mit Hamlet an Dänemarks nordwestgepeitschter Küste zu wandeln glauben.

*) Im Sh.-Jahrb. XVIII p. 7 Note 1.

**) K. Elze, Shakespeares mutmassliche Reisen. Sh.-Jahrb. VIII p. 63.

Die nachfolgenden Untersuchungen werden also an jedem einzelnen der Shakespeareschen Dramen nachzuweisen haben, ob eine einheitliche Lokalfärbung darin vorhanden ist; in welchem Verhältnisse diese äussere Staffage zu den Charakteren und Gefühlsstimmungen der handelnden Personen und zu der Handlung selbst steht; und endlich, aber nur nebensächlich, wie fern das Landschaftskolorit mit dem geographisch gegebenen Schauplatze übereinstimmt. Da die symbolische Seite der Naturanschauung Shakespeares vorwiegend zur Geltung kommen wird, so könnte man versucht sein, diese Arbeit »Stimmungsmalerei« zu überschreiben. Allein dieser Ausdruck ist für die gestellte Aufgabe offenbar zu eng. Wiewohl das vor unseren Augen entstehende Stimmungsbild oft aus ganz unmerklich feinen, in ihrer Vereinzelung fast verschwindenden Zügen: Jahreszeit, Tageszeit, Sonne, Mond und Sterne, Gewölk, linde Luft oder Sturm, Pflanzen und Tiere, Berge und Wälder, Wasser und Ebene, Mauern und Städte, Balkon oder Kerker — sich aufbaut, liegt es mir doch fern, der schöpferischen Thätigkeit des Dichters überall bewusste Absichtlichkeit unterschieben zu wollen. Nichtsdestoweniger bin ich der Ansicht, dass sein mit der ganzen Empfindsamkeit des Genies begabter Geschmack und seine dichterische Feinfühligkeit meistens alles das ferngehalten hat, was der über das Ganze ausgegossenen Stimmung hemmend und störend entgegen wirken könnte. Schon in seinem ersten epischen Versuche zeigt der jugendliche Dichter eine Begeisterung und eine Gewandtheit in der Naturmalerei, die von wenigen seiner englischen Zeitgenossen erreicht wird. Freilich ist ihre Einführung in ein dramatisches Gedicht ungleich schwieriger als in ein lyrisch-episches. Auch hat Shakespeare sie nicht unterschiedslos in allen seinen Stücken zur Anwendung gebracht, sondern nur dann, wenn der Gegenstand der Handlung selbst, die Stimmung der agierenden Personen oder der ernste oder heitere Grundton des Ganzen dazu aufforderten. Daher ist jene Seite der Shakespeareschen Muse in manchen Dramen kaum erkennbar oder über einige zusammenhanglose Anläufe nicht hinausgekommen. Also auch in der Kunst der Landschaftsmalerei hat der Dichter nicht sofort und nicht überall den höchsten Gipfel der Meisterschaft erreicht, und es ist gewiss interessant, auch auf diesem Gebiete den Genius Shakespeares in seiner Entwicklung zu verfolgen von dem im Marloweschen Stil gehaltenen Jugendschauerstück Titus Andronicus an bis zu jener furchtbaren Tragödie König Lear, wo die Natur als neue dramatische Person den Knoten schürzen und zerhauen hilft.

Am ausgiebigsten sind die Komödien und Tragödien; in den Historien erdrücken die gewöhnlich auf eine Reihe von Jahren verteilten wichtigen Ereignisse grösstenteils alles andere Interesse. Sie verhalten sich zu jenen Dramen, wie grosse historische Gemälde zu den anderen Gattungen der Malerei, den Idyllen und Genrebildern im weitesten Sinne.

Vielleicht wird mancher verwundert fragen, warum gerade Shakespeare von der Koloritmalerei einen so ausgedehnten Gebrauch gemacht hat, und warum unsere neueren dramatischen Schriftsteller diese wirkungsvolle echt poetische Kunst so sehr vernachlässigt haben? Diese Frage beantwortet sich leicht, wenn man bedenkt, dass Shakespeare in seiner ursprünglichen Gestalt auf unserer Bühne nie einheimisch geworden ist noch werden kann; beides findet seinen Grund in dem Zustande der damaligen englischen Volksbühne. Shakespeares Bühne kannte nicht die szenische Dekoration und den kostspieligen technischen Apparat unseres Theaters, der freilich die Augen besticht aber die Phantasie erstickt. Shakespeare musste allein mit der Einbildungskraft seiner Zuschauer rechnen und durch innere poetische Mittel ersetzen, was seiner Bühne mangelte. »Es lässt sich nicht anders annehmen, als dass Shakespeares Publikum dem Dichter grössere poetische Genussfähigkeit und ein grösseres poetisches Verständnis entgegen gebracht haben muss, als sich das heutige dessen rühmen kann«, sagt K. Elze.*) Daher der oft gehörte Ausspruch, dass Shakespeare, der gewaltigste

*) K. Elze, William Shakespeare p. 264 Halle 1876.

Dramatiker aller Zeiten, nur für die Lektüre, nicht für die Bühne geschrieben habe; ein scheinbarer Widerspruch, für die heutige Zeit ebenso wahr, wie für das 16. Jahrhundert falsch. Kreyszig schildert die Volksbühne zu Shakespeares Zeit wie folgt: »Der Vorhang ging nicht, wie jetzt, in die Höhe, sondern teilte sich in der Mitte. Gemalte Coulissen, Häuser, Städte, Berge, überliess man den Hoffesten, bei denen sie schon 1568 vorkamen. Für gewöhnlich zeigte ein schwarzes Brett mit einem Namen den Ort an, den die Zuschauer sich denken sollten. Bei Trauerspielen war das Theater gewöhnlich schwarz behangen, bei festlichen Gelegenheiten ersetzten Fussteppiche die Binsen, mit denen man sonst die Bühne bestreute. Eine Art von Gerüst im Hintergrunde der Szene, nach vorne durch einen besonderen Vorhang geschlossen, diente als Turm, als Wall, als Balkon, als Theater, je nach Bedürfnis. In seinem innern Raume spielte man das Zwischenspiel, wie im Hamlet, da stand das Bett Desdemonas, darüber war der Balkon, auf welchem Romeo und Julie die Nachtigall und Lerche vergassen, darunter war das Grabgewölbe, das sie am Schlusse vereinte. . . . In seiner »Apologie der Dichtkunst« sagt Philipp Sidney: »In den meisten Stücken hat man Asien auf einer Seite und Afrika auf der anderen und dazu soviele Nebenreiche, dass der Spieler immer erst sagen muss, wo er sich befindet. Es kommen drei Frauen und sammeln Blumen — dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten. Sogleich hören wir von einem Schiffbruche auf demselben Platze. Wir sind also zu tadeln, wenn wir ihn nicht für einen Felsen im Meere nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Flammen — dann sind die Zuschauer genötigt, ihn für eine Höhle zu halten. Inzwischen stürzen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und wer wäre dann so ungebildet, in dem Platze nicht ein Schlachtfeld zu sehen!« *)

Durch Schlegels klassische Verdeutschung ist Shakespeare Gemeingut unseres Volkes geworden. Darum habe ich es mir nicht versagen können, obgleich ich zunächst überall vom englischen Original ausgegangen bin, mich in allen Citaten auf die Schlegel-Tiecksche Übersetzung **) in der von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft revidierten Ausgabe zu beziehen. Wo ich den englischen Text selbst citiert habe, liegt der Grund nahe. In der Verszählung bin ich selbstverständlich der Globe Edition gefolgt.

Allgemeine Gruppierung.

Scheiden wir aus der Zahl der Shakespeareschen Dramen die wenigen Stücke aus, die nach allgemeinem Urteile von einem fremden Dichter verfasst und von Shakespeare nur überarbeitet sind, und unterziehen wir die anderen in Bezug auf Lokalfärbung einer übersichtlichen Prüfung, so lassen sie sich in drei oder eigentlich vier Kreise gruppieren. Diese Einteilung deckt sich im allgemeinen mit der Swinburnes ***) , welcher sämtliche Dramen auf Metrik, Stil, Stoff, Anlage und Charakterzeichnung hin mit einander verglichen hat. Auch der Entstehungszeit nach werden sich die Stücke derselben Gruppe einander nahe stehen. In den Dramen der ersten Periode erkennen wir den Dichter der Epyllie Venus und Adonis wieder. Noch ist der lyrisch beschreibende Standpunkt nicht überwunden, ja, nicht einmal der rein beschreibende; schwärmerisch verweilt der Jüngling in dem erotischen Zauber der Frühlings- und Mondnacht und spricht seine tiefe Naturliebe in lyrisch-phantastischen

*) Kreyszig, Vorlesungen über Shakespeare. I. Aufl. Bd. II, p. 90. Berlin 1874.

**) In 12 Bd. bei G. Reimer, Berlin. II. Aufl. 1876.

***) A. Ch. Swinburne, A Study of Shakespeare. Sec. Edition, London, Chatto and Windus, 1880.

Tönen aus; in solchen Stücken dagegen, die ihres Stoffes halber seiner Phantasie nicht den gleichen Spielraum verstatten, ist die Lokalfärbung dürftig und ungleichmässig ausgefallen. Ihren Glanzpunkt erreicht diese Periode in *Romeo und Julie* und im *Sommernachtstraum*; sie ist die der lyrisch-romantischen Lokalfärbung. Wie die ideale Überschwenglichkeit, womit der Jüngling die Leidenschaft der Liebe in der eben genannten Tragödie erfasst hatte, notwendig einer gewissen Abkühlung weichen musste, so macht sich auch in seiner Naturanschauung eine kühlere Betrachtung geltend. Der Dichter schuf um diese Zeit seine besten Historien und Komödien, lauter Gedichte, die sich durch Klarheit und Durchsichtigkeit des Stiles und der Komposition und durch heitere edle Lebensanschauung auszeichnen. Aber dann kam offenbar eine Wendung, eine Zeit pessimistisch angehauchter Stimmung, deren Ursprung uns unbekannt ist, deren Dasein wir aber in verschiedenen Dramen zweifellos herausfühlen. Doch nie verliert die hochherzige Seele des Dichters den Glauben an die edle und reine Menschennatur, und aus diesem Widerstreit heraus entwickelt sich schliesslich die gewaltige Tragik jener Dichtungen, die bereits der dritten Periode angehören. Im Gegensatz zu der lyrisch-phantastisch-romantischen Naturfärbung ist das Kolorit der zweiten Periode kühler, nüchterner, schliesslich selbst realistisch abstossend. Zwar finden wir noch Szenen, die an Duft und Glanz den besten der vorigen Periode nicht nur gleichkommen, sondern sie übertreffen, aber ein Unterschied ist vorhanden: ihre Färbung erscheint konkreter. Da diese Periode den Durchgang zu der Höhe der Tragödiendichtung bildet und die Lokalmalerei diese Mittelstellung wieder spiegelt, so möchte ich sie Übergangsperiode nennen. In der gereiften Vollkraft seines poetisch-dramatischen Wissens und Könnens zwang Shakespeare, wie kein Dichter vor ihm und nach ihm, die Welt der Menschen und die Welt der Natur in gleicher Weise in seinen Dienst. Wenn der erschütternde Schmerz die Seele des Helden durchbebt, so zuckt auch die Natur in ihren verborgensten Fibern und Fasern; es ist, als ob eine höhere Macht ihr Odem und Empfindung einflösse und ihr beseeltes Innere zum Mitgefühl auffordere. Daher ist diese Periode die der dramatischen Naturbehandlung. Gegen das Ende seines dichterischen Schaffens kehrt Shakespeare wieder ganz und gar zu seiner ersten poetischen Liebe zurück, wie er bald darauf aus dem bewegten Londoner Treiben wieder ganz an die stillen reizenden Ufer des Avon übersiedelte. So flieht schliesslich der müde Greis wieder in die Natur zurück, deren ewige Gesetzmässigkeit im Kreislauf der Jahreszeiten seine Seele mit Ruhe erfüllt und ihm Stoff zur Unterhaltung und moralischen Betrachtung liefert. An Stelle des subjektiven Empfindens ist die objektive Beobachtung getreten; zum Greise redet die Natur ihre eigene Sprache. Kurz, in der herrlichen Triade, die nach allgemeiner Annahme die dramatischen Dichtungen Shakespeares beschliesst, lebt die idyllisch-romantische Naturanschauung; wir begegnen hier einer idyllischen Lokalfärbung.

Mangel an Raum und Musse gebietet mir, mich auf einige wenige Stücke zu beschränken. Ich wählte aus: *Romeo und Julie*, dessen Stellung oben schon angedeutet ist; ferner *Was ihr wollt* und *Mass für Mass*, die der zweiten Periode angehören; endlich *Antonius und Kleopatra* als charakteristisch für eine gewisse Seite der Lokalmalerei aus der an Tragödien fruchtbaren Zeit. Sicherlich wäre statt des letzteren *König Lear* glücklicher gewählt; allein dieses wie auch die idyllischen Dramen müssen einer späteren Bearbeitung vorbehalten bleiben.

Romeo und Julie.

Es ist bekannt, einen wie grossen Einfluss die italienische Litteratur auf die litterarische Bewegung Englands im 16. Jahrhundert ausgeübt hat; hat doch Shakespeare selbst die Fabel zu einer ziemlichen Anzahl seiner Stücke italienischen Erzählungen entlehnt. »Dies sind die Zaubereien der Circe, klagt Roger Ascham (1515—1568), welche aus Italien herüber gebracht worden sind, um die Sitten der Leute in England zu verderben; vielfach durch das Beispiel eines schlimmen Lebens, aber mehr noch durch die Lehren alberner Bücher, welche in der letzten Zeit aus dem Italienischen ins Englische übersetzt worden sind und in jedem Laden zum Verkaufe stehen: in den letzten Monaten allein sind mehr von diesen gottlosen Büchern gedruckt worden als man früher in England während einer ganzen Reihe von Jahrzehnten sah. — Dann hält man die Triumphe Petrarcas in mehr Achtung als die mosaische Genesis; man schätzt eine Erzählung in Boccaccio höher als eine Geschichte in der Bibel.« *) Die ganze damalige gelehrte und ungelehrte Welt war also mit fremder Bildung durchtränkt. Auch in Romeo und Julie hat Shakespeare, dem Geschmacke seiner Zeit huldigend, eine italienische Novelle dramatisiert. Aus all dem erklärt sich seine humanistische Ausdrucksweise wie »Titans feurig Rad« (II 3, 4) und der Hintergrund, den wir kurz als italienisch-romantisch bezeichnen können. Die Klosterzelle kehrt fünfmal als Schauplatz wieder, wir haben eine nächtliche Maskerade, mondnachtliche Szenen im Garten, Schlafzimmer zur Nachtzeit, Kirchhof und Grabgewölbe bei Nacht — durchweg ein Nachtstück. Natürlich konnte der Dichter nicht nach Art der Epiker diese Örtlichkeiten in behaglicher Breite ausmalen, was einmal undramatisch gewesen wäre und bei dem kahlen Zustande seiner Bühne ans Lächerliche gestreift haben würde. Hier blieb es dem Zuschauer überlassen, bei dem blossen Worte »Zelle« oder »Gewölbe« oder »Kirchhof« sich die Lokalität nach dem grösseren oder geringeren Grade seiner Einbildungskraft vorzustellen. Die poetische Natur jedoch hat den jugendlichen Dichter zu den schönsten lyrischen Ergüssen begeistert, wozu der Gang der Handlung mannigfachen Anlass bot. Überraschend ist, dass gerade die Szenen, in denen das Naturgefühl zum vollsten und reinsten Ausdruck kommt, nämlich die Balkonszene (II 5), die Gartenszene (III 2) und die Abschiedsszene (III 5) zugleich die Glanzpunkte der Dichtung bilden und in den metrisch tadellosesten und wohlklingendsten Blankversen geschrieben sind, während der Reim in diesem Drama sonst noch häufig zur Anwendung kommt. Denn gerade hier hätte, so sollte man vermuten, der lyrische Schwung am ehesten zur Verwendung des Reimes gereizt, wenn wir nicht wüssten, dass der heranreifende Dichter überall an den Stellen, wo sich seine Genialität bereits voll entfaltet, den Zwang des undramatischen Reimes, wenn auch zunächst fast noch instinktiv, fallen lässt. Aus dem kalten Norden versetzen uns Szenen wie die obigen alsbald in die Wärme und Wonne einer südlichen Sommernacht; klarer leuchtet der Mond am nächtlichen Himmel, heller funkeln die Sterne, üppiger öffnen die Blumen der Nacht im Kusse des lauen Südwest ihren Kelch, aber schliesslich verdüstert sich der Mond und es bleibt nichts übrig als eine Nacht; aber eine Nacht, wie sie allein das blosses Wort »Italien« der Phantasie des Nordländers vorführt. Gerade dieser erste und bleibende Eindruck hat dem Gedichte das begeisterte Lob Schlegels, Coleridges, Philarète Chasles' und anderer Kritiker eingetragen, dass in diesem Drama Kostüm wie Kolorit echt italienisch seien. Untersuchen wir nun zunächst, durch welche Mittel der Dichter, der jedenfalls zur Zeit der Abfassung dieses Dramas Italien noch nicht gesehen haben konnte, jenen Eindruck bei so hervorragenden Forschern hervorrufen konnte.

*) Nach dem englischen Text in K. Elze, Shakespeare.

Die Jahreszeit der Handlung, die sich in fünf Tagen, bezw. vier dazwischen liegenden Nächten abspielt, nämlich vom Sonntag Morgen bis Freitag Morgen,*) ist unzweifelhaft der volle Frühling, eben im Begriff, in den Sommer überzugehen; denn der Pater sammelt Blumen, die Vögel singen und die Tage sind heiss, die Nächte aber, obwohl lind, doch noch taufrisch. Von der Jahreszeit gilt daher, was Julie beim ersten heimlichen Zusammentreffen mit Romeo von ihrer eben gegenseitig enthüllten Liebe sagt:

Des Sommers warmer Hauch kann diese Knospen
Der Liebe wohl zur schönen Blum' entfalten,
Bis wir das nächste Mal uns wiedersehn. (II 2, 21.)

Der Dichter hat nicht unterlassen, mit fast peinlicher Sorgfalt diese Zeit bis beinahe auf das Datum genau zu fixieren. Pfingsten kann nicht mehr fern sein, da der alte Kapulet darauf Bezug nimmt, indem er bemerkt, dass es nächste Pfingsten 25 Jahre sein würden, seit er sich zum letzten Male maskiert habe. (I 5, 37—38). Auf den fünften Tag der Handlung, einen Donnerstag, fällt zugleich ein Fest. Romeo suchte an diesem Tage einen ihm bekannten armseligen Apotheker in Mantua auf, weil es aber ein Festtag war, hatte der Bettler seinen Kram geschlossen. (V 1, 56). Es liegt zwingend nahe, Christi-Himmelfahrt darunter zu verstehen, welches ja immer auf einen Donnerstag fällt. Pfingsten gehört zu den veränderlichen Festen, aber im Akt I, Szene 3, am ersten Tage der Handlung, war bereits ein neues Fest erwähnt. Die Amme fragt: »Wie lange ist es bis Lammas-tide?« worauf die Gräfin antwortet: »Ein vierzehn Tag' und drüber.« (I 3, 4). Vom Sonntage vor Christi-Himmelfahrt bis Pfingsten sind genau vierzehn Tage; unter Lammas-tide ist also ein Fest zu verstehen, welches bald nach Pfingsten fällt. Lammas-tide, wörtlich Brotfestzeit oder Fest der ersten Früchte, soll in England den 1. August bezeichnen, wie verschiedene englische Wörterbücher**) angeben, ein Tag, der hier unmöglich ist. Schlegel übersetzt daher »Johannisfest«, andere »St. Peters Abend«, beides Feste, die bald nach Pfingsten eintreffen und in deren volkstümlichen Gebräuchen sich Reste des alten Thörrkultus erhalten haben. Jenes wird heute am 24. Juni, dieses am 29. desselben Monats gefeiert, die Gräfin hat also in der That die Zeit so etwas obenhin bezeichnet, da der Unterschied immerhin wenigstens drei Wochen betragen muss. Im 16. Jahrhundert war der julianische Kalender gegen die jetzige Zeitrechnung um 12 Tage zurück;***) wir erhalten somit für das Johannisfest den 12. Juni alten Datums und für die Liebesepisode Romeos und Juliens die Mitte des Monats Mai, falls wir, wozu uns der Dichter ja nötigt, sehr späte Pfingsten annehmen. Wir können vermuten, dass Shakespeare ein besonderes Jahr im Sinne gehabt hat, dass vielleicht gerade im Jahre der Entstehung des Gedichtes Ostern fast auf die äusserste Grenze des Termines gefallen sei. Dieser Zeitbestimmung tritt freilich ein Umstand entgegen, nämlich der helle Mond, der den Liebenden sein Licht spendet.

Geh auf, du holde Sonn'! Ertöte Lumen,
Die neidisch ist, und schon vor Grame bleich! (II 2, 4)

ruft Romeo seufzend, sich auf Julie, die Sonne seines Herzens, beziehend. Und gleich darauf schwört er:

Ich schwöre, Fräulein, bei dem heil'gen Monde,
Der silbern dieser Bäume Wipfel säumt. (II 2, 107).

Um Christi-Himmelfahrt ist stets Neumond, also finstere, nur von den Sternen matt erhellte Nacht. Allein vorausgesetzt, dass Shakespeare selbst sich dieser Collision bewusst war, hat er bei seinen Zuschauern eine so genaue Kenntnis der Astronomie gewiss nicht angenommen und zu Gunsten des Kalenders nicht auf ein wirkungsvolles poetisches Mittel verzichten mögen.

*) Vgl. P. A. Daniel: A time-analysis of the plot of Shakespeare's plays in den Transactions der New. Sh.-Soc. 1877—79. Part. II.

**) Z. B. nach Webster's complete Dictionary, ed. 1880 London, G. Bell and Sons.

***) Der Gregorianische Kalender wurde erst 1752 in England eingeführt; man schrieb damals statt des 2. September sofort den 14.

Erst wenn wir unserer Zeitrechnung zwei Wochen zuzählen, begreifen wir, wie die früheren Dichter den Mai als Wonnemonat, als Zeit des Aufblühens, Blumenduftes und Vogelsanges so überschwänglich feiern konnten. Nur selten ist bei uns Pfingsten auch das Fest der vollen Lenzesfreude. Gegen den Anfang Juni dagegen, die Jahreszeit unserer Liebestragödie nach dem verbesserten Kalender, dämmert auch im Herzen des Nordländers eine Ahnung südlichen Sonnenglanzes und südlicher Mondnächte auf, entzündet sich auch in seinem Blut ein Funken südlicher Reizbarkeit. Ed. von Hartmann*) und andere haben ausgesprochen, dass die Liebe in diesem Drama nicht die scheue, keusche, stille und seelische Zuneigung des germanischen Volksstammes sei, sondern die plötzlich erglühende verzehrende sinnliche Leidenschaft des Südländers. Sie haben recht; nur hätten sie dem Dichter keinen Vorwurf daraus machen sollen, wenn er Charaktere, die er in einer fremden Quelle fand, auch in dem Geiste des Volkes, dem sie entstammten, poetisch gestaltete. Die Liebe in unserem Drama gleicht in der That einer exotischen Knospe, die in einer duftgeschwängerten Frühsommernacht plötzlich aufbricht und bald nach dem Aufblühen auch schon am Morgen zerblättert wird. Dem entsprechend ist in diesem Drama der Tag heiss und sonnig; die Nacht aber — und ihr Einfluss ist massgebend — ist halbdunkel, fast unheimlich, geheimnisvoll, wie das Schaffen der Natur in der Blütezeit. Die äussere Natur steht eben mit der Stimmung der Personen in Einklang:

Der Tag ist heiss, die Kapulets sind draussen,
Und treffen wir, so giebt es sicher Zank;
Denn bei der Hitze tobt das tolle Blut. (III 1, 2).

In diesem letzten Verse hat der Dichter selbst das ganze Geheimnis seiner Lokalfärbung nicht allein im vorliegenden, sondern in allen seinen Dramen enthüllt.

In dem ersten, dem Expositions-Akte, werden wir nach dem sonnigen Verona versetzt, wo der Frühling bereits seinen Einzug gehalten hat. Im übrigen durchweht diesen Akt noch keine Sommerschwüle, sondern die Frische eines Frühlingmorgens, wie:

Wenn auf die Fersen nun der Fuss des holden Maien**),
Dem lahmen Winter tritt. (I 2, 27).

Die Frühlingsluft harmoniert eben noch mit der leidenschaftsloseren Stimmung der Personen. So sind die Jungfrauen »frische Mädchenknospen« (I 2, 29); Julie ein »Lämmchen« und »Vögelchen« (I 3, 3); Paris ist »die schönste Blume von Veronas Blumen« (I 3, 77); und Romeo zehrt sich auf

Wie eine Knospe, die der Wurm zernagt,
Eh' sie der Luft ihr zartes Laub entfalten
Und ihren Reiz der Sonne weihen kann. (I 1, 157).

Die Sonne heisst hier die heilige (worshipped) Sonne (I 1, 125), die allerfreunde (I 1, 140) und die allsehende (I 2, 97), während sie später als das glutbringende Gestirn (z. B. flammenhufiges Gespann III 2, 1) gefeiert wird. Diese Taufrische findet sich auch in den ausführlicheren Beschreibungen:

Schon eine Stunde, Gräfin, eh im Ost
Die heil'ge Sonn' aus goldnem Fenster schaute,
Trieb mich ein irrer Sinn ins Feld hinaus.
Dort in dem Schatten des Kastanienhaines,
Der vor der Stadt gen Westen sich verbreitet,
Sah ich, so früh schon wandernd, euren Sohn! (I 1, 125).

Der Kastanienhain wird weiter unten noch besprochen werden; ausserdem findet sich das Wort Schatten, das hier offenbar nicht genau der Tageszeit entspricht, da die Sonne noch nicht aufgegangen ist,

*) Ed. von Hartmann, Shakespeares Romeo und Julie. Leipzig 1874.

***) Im Original well-apparell 'd April. Die Ersetzung des April durch den Mai ist wohl weniger durch das Reimbedürfnis als durch die Anpassung an den heutigen Kalender verursacht worden.

also keinen Schatten werfen kann. Es soll soviel wie »Dunkel« bedeuten. »Im Schatten des Kastanienhaines« ist eben nur eine freiere Übersetzung des Originals underneath the grove of sycamore »unter dem Sycomorenhain.«

Und schon manchen Morgen, fährt der Vater Romeos fort, sah man ihn dort im Haine, wie er den frischen Morgentau durch Thränen mehrte und durch tiefe Seufzer noch Wolken zu den Wolken schickte. Aber sobald im fernen Osten die allerfreuende Sonne von Auroras Bett den Schattenvorhang wegzuziehen beginnt, stiehlt er sich bedrückt heim (I 1, 137—141). Doch kaum hat Romeo auf dem Maskenballe die schöne Tochter aus dem feindlichen Hause erblickt, so flammt seine Leidenschaft plötzlich zu heller Glut auf und ist folgender Vergleich charakteristisch für die Tiefe derselben wie für die Farbentöne, die hinfort das Stimmungsbild beherrschen werden:

Wie an dem Ohr des Mohren ein Rubin,
So hängt der Holden Schönheit an den Wangen
Der Nacht. (I. 5, 47.)

Mit der Vertiefung der Leidenschaft werden auch die Farben des Sommertages und vor allem der Sommernacht gesättigter und voller.

Dass der Sommer das eigentliche Lebensmoment unseres Dramas ist, hat der Dichter schon andeutungsweise vorbereitet. Wie die nordischen Völker zählt auch Shakespeare in seinen Zeitbestimmungen gern nach Wintern; denn die Germanen hegten den Glauben, dass aus dem Dunkel das Licht und aus der Kälte die Wärme geboren werde. Hier dagegen verfährt er umgekehrt, indem er »Sommer« statt »Jahr« setzt. Der Vater Juliens will seine Tochter noch nicht zur Verlobung drängen; denn

Sie hat kaum vierzehn Jahre wechseln sehn;
Lasst noch zwei Sommer prangen und verschwinden,
Eh wir sie reif, um Braut zu werden, finden. (I. 2, 9.)

Gedenken wir des unglücklichen, aber bis in den Tod treuen Liebespaares, so führt uns die Erinnerung vorwiegend die schöne Sternen- und Mondnacht in das Gedächtnis zurück, die Zeugin der heissen Liebe des vielbewunderten Paares, den Spiegel ihrer Leidenschaft und selbst ihre mitfühlende Freundin, die sie in ihrem »dunklen Mantel« vor den profanen Augen der Aussenwelt verbirgt. Doch auch der Morgen und der Tag sind unter der Feder des Dichters wärmer, glänzender, farbenreicher geworden. Als Julie sich elastischen Schrittes der Zelle Lorenzos naht und Romeo sie aus einiger Entfernung erblickt, meint er, ein so leichter Fuss würde in Ewigkeit den Stein nicht abnutzen, denn ein Verliebter würde über Sommerfäden einerschreiten, die tändelnd in den losen Sommerlüften gaukeln, und doch nicht fallen. (II. 6, 16.) Und während die Jungfrau die mit einer Botschaft an Romeo ausgesandte Amme zurückerwartet, die Sonne bereits »auf der steilsten Höhe ihrer Tagereise« steht und jene noch immer nicht erscheint, wünscht die Sehrende sich als Liebesboten Gedanken, die zehnmal schneller den Raum durchheilen als die Strahlen der Sonne, wenn sie die Schatten von den dunklen Hügeln verscheuchen (II. 5, 5). Licht und Dunkel, die Gestirne des Tages und der Nacht sind so zu einem Bilde verwoben, dass ihre Gesamtwirkung ein dämmerndes Zwielficht bildet; denn in das Dunkel der Sommernacht fallen schon die Strahlen der Sonne und dem Tage folgt die Nacht auf dem Fusse. Man vergleiche mit den Schilderungen des Frühmorgens im ersten Akte den Morgengruss des Bruders Lorenzo an die Sonne, der in der deutschen Übertragung freilich einiges von seiner lebendigen Anschaulichkeit verloren hat, um den Unterschied der beiden Sommertage zu würdigen:

Der Morgen lächelt froh der Nacht ins Angesicht
Und säumet das Gewölk im Ost mit Streifen Licht.
Die matte Finsternis flieht wankend wie betrunken,
Von Titans Pfad, besprüht von seiner Rosse Funken.

Eh nun die Sonne noch ihr glühend Aug' erhebt,
Den Tau der Nacht verzehrt und neu die Welt belebt,
Muss ich dies Körbchen hier voll Kraut und Blumen lesen,
Voll Pflanzen gift'ger Art und diensam zum Genesen. (II 3, 1.)

An die Eigenschaften der Pflanzen anknüpfend, ergeht sich der Pater nun in einer längeren moralischen Naturbetrachtung, dass alles, was die Erde hervorbringe, zugleich gut und schlecht sei, je nach dem Gebrauche, der davon gemacht werde. Für die Würdigung der Natur- und Lebensanschauung des Dichters ist diese Stelle von Wichtigkeit; hier indes genügt es, darauf hingewiesen zu haben.

Dieser so herrlich anhebende Tag folgt unmittelbar der ersten Nacht und geht ebenso der zweiten voran, die allein dem Glück der Liebenden vergönnt sind. Die schönste Lenznacht entfaltet ihre ganze Romantik; unter ihrem Zauber öffnen sich die Herzen, frei des konventionellen Zwanges, der Weihe und Wonne der ersten Liebe und verweben die Natur, die belebte wie die unbelebte, mit ihren eigenen Empfindungen. Bei ihrer eigenen gesteigerten Stimmung erscheint ihnen auch die Natur in verklärem Lichte. Gerade hier entsteht durch das Ineinanderwogen von Sonne und Nacht jenes bestrickende Halbdunkel, das sich später im Monologe Juliens und in dem Wechselgespräche wiederholt. Als Romeo nach dem Ballfeste in Kapulets Garten wacht, das Herz noch pulsierend vor Aufregung, erscheint sie oben am Fenster. Still, flüstert Romeo, welches Licht schimmert durch das Fenster? Es ist der Ost und Julie ist die Sonne! Geh auf, schöne Sonne, und töte die neidische Luna, die schon vor Kummer siech und bleich ist, dass du, ihre Dienerin, viel schöner bist als sie: doch dien' ihr nicht, da sie neidisch ist! Ihre Vestalentracht ist krank und blass und nur Thoren gehen in ihr einher; wirf du sie ab! . . . Sie spricht! ihr Auge redet! doch nicht zu mir! Ein Paar der schönsten Sterne am ganzen Himmel, die auf Botschaft ausgesandt sind, bittet ihre Augen, in ihren Kreisen zu funkeln, bis sie zurückkehren. Doch wären ihre Augen dort, die Sterne in ihrem Antlitz, würde nicht der Glanz ihrer Augen die Sterne so beschämen wie Sonnenlicht die Lampe? Würde ihr Auge

Aus luft'gen Höh'n sich nicht so hell ergiessen,
Dass Vögel sängen, froh den Tag zu grüssen? (II 2, 2—22).

Die einzelnen Stellen des folgenden Dialogs, welche sich an die Natur anlehnen, fasst Hense also zusammen: »Gegenüber der grossen und schönen Natur, welche die Herzen frei macht und öffnet, verstummt der künstliche Redestil, in dem die Liebenden noch in der Ballszene sich bewegten; ihre Anschauungen, ihre Bilder gehören der Natur an und sind ebenso phantasievoll als wahr und bezeichnend. Romeo vergleicht Julien mit einem Flügelboten des Himmels, der auf langsam schreitende Wolken tritt und auf der Luft gewölbtem Busen schwebt (26—32). Montague ist für Julien ein feindlicher Name; aber was ist ein Name? was uns Rose heisst, wie es auch hiesse, würde lieblich duften (43, 44). Sie verbietet beim Monde zu schwören, dem wandelbaren, der immerfort in seiner Scheibe wechselt, damit nicht wandelbar Romeos Lieben sei (109—111). Aber der Bund dieser Nacht gleicht ihr allzusehr dem Blitz, der nicht mehr ist, noch eh man sagen kann: es blitzt. Ihre Hoffnung ist, des Sommers warmer Hauch, den sie atmet, werde die Knospe der Liebe zur schönen Blume entfalten (117—124). Romeo hatte ja zu ihr gesagt: wärest du fern, wie Ufer von dem fernsten Meere bespült, ich wagte mich nach solchem Kleinod hin (82—84); und Julie nennt ihre Liebe so tief wie das Meer (133). Sie wünscht sich eines Jägers Stimme, den edlen Falken, wie sie Romeo nennt, wieder herzulocken (159, 160); nicht weiter soll er sich entfernen, als wie ein tändelnd Mädchen einen geliebten Vogel entschlüpfen lässt, dem sie die Freiheit liebevoll missgönnt (177—182)«. *) Mitten in

*) C. C. Hense p. 338.

der Nacht nennt Romeo also Julie seine Sonne, die im Osten erscheint (3), und bittet sie in einem Atemzuge, als holde Sonne aufzugehen und Luna zu ertönen (4). Zugleich erscheint sie »der Nacht glorreich«, als Romeo sie heimlich belauscht »von der Nacht beschirmt« (52). Auch fürchtet er nicht die feindseligen Verwandten. Denn vor der Gefahr entdeckt zu werden, »hüllt ihn die Nacht in ihren Mantel« (75). Julie gesteht, die Scham habe ihre Wangen mit Purpur übergossen, weil »die dunkle Nacht ihre Hingebung verraten hat« (85), aber Romeo könne es nicht sehen, »die Nacht verschleiert ihr Gesicht« (83). Während die Geliebte »des raschen Bundes dieser Nacht« nicht recht froh werden kann (117), segnet Romeo »die selige, selige Nacht«, in der die Stimme der Liebenden so silbersüß tönt (166). Nach wiederholtem und abermals wiederholtem »Gute Nacht!« trennen sie sich endlich. — Schon der folgende Tag sieht sie durch kirchliche Weihe verbunden; er neigt sich bereits seinem Untergange zu, aber für Juliens Sehnsucht viel zu langsam.

Hinab, du flammenhüftiges Gespann,
Zu Phöbus' Wohnung! Solch ein Wagenlenker
Wie Phaeton jagt euch geh Westen wohl
Und brächte schnell die wolk'ge Nacht herauf. (III. 2, 1.)

ruft sie der Sonne zu, und dann wendet sie sich an die Nacht, »so innig, wie sie zu einer Freundin reden würde«. Sie, die Liebespflegerin, soll den dichten Vorhang zuziehen, damit das Auge der Neugier sich schliesse und Romeo unbelauscht in ihren Arm schlüpfen könne. Verliebten genügt ja zu der geheimen Weihe das Licht der eigenen Schönheit, oder, wenn Liebe blind ist, so stimmt sie am besten mit der Nacht. Komme, du ernste Nacht, züchtig stille Frau, ganz angethan mit Schwarz, verhülle mit deinem schwarzen Mantel das ungezähmte Blut, das die unruhigen Flügel in meine Wangen schlägt, bis scheue Liebe kühn geworden, nichts sieht als Unschuld in dem Thun inniger Liebe. — Und nun ruft sie in einem Atem die Nacht und Romeo herbei: Komme Nacht, komme Romeo, du Tag in der Nacht, denn du wirst auf den Schwingen der Nacht ruhen noch weisser wie frischer Schnee auf eines Raben Rücken. Komm, milde, liebevolle Nacht, schwarzbrauige Nacht, gieb mir meinen Romeo! Und wenn er einst stirbt, nimm ihn, zerteil ihn in kleine Sterne, und er wird des Himmels Antlitz so verschönen, dass alle Welt sich in die Nacht verlieben und der geputzten Sonne nicht mehr huldigen wird! — Der Tag währt Julie so verdrüsslich lang, wie die Nacht vor einem Feste einem ungeduldigen Kinde, das neue Kleider hat und sie noch nicht tragen darf. (III. 2, 5—31). In diesem Monologe erkennt Gervinus — nach Halpin — einen Anklang an die lyrischen Epithalamien oder Hymeneen, d. h. Hochzeitsgedichte, die zu jener Zeit üblich waren. »Der Leser möge diese wundervolle Stelle lesen, der Spieler sie spielen mit jener äussersten Sinnigkeit, die die lauten Worte wie zu stillen Gedanken ermässigt.« *) Es ist das lyrisch elegische Moment, welches hier vorherrscht; man beachte, wie der Dichter durch die Personifikation der Nacht das Beschreibende vermieden hat. Ähnlich ist die Abschiedsszene, welche in der Form des Tageliedes gehalten ist; nur dass statt des Hornes des Wächters oder des Glockenschlages der Uhr die Lerche die Tagverkünderin ist. Gewiss eine echt poetische Verbesserung! Romeo will aufbrechen, aber Julie ihn noch nicht von sich lassen, bis endlich die Morgenhelle sie dazu zwingt, falls sie ihn nicht verderben will. Und so entwickelt sich zwischen beiden folgendes Zwiegespräch: Warum willst du mich schon verlassen, fragt Julie, der Tag ist ja noch fern; die Nachtigall und nicht die Lerche ist es, die du eben gehört hast. Alle Nacht singt sie auf dem Granatapfelbaum im Garten. Der Jüngling dagegen ist sicher, dass es die Lerche war; denn schon hat die Nacht ihre Kerzen ausgebrannt und säumt

*) G. G. Gervinus, Shakespeare, I. Bd. p. 261. 4. Aufl. Leipzig 1872.

ein neidischer Lichtstreif im Osten die Wolken, und der muntere Tag erklimmt die dunstigen Höhen. Aber als die Geliebte im Übermass des Trennungwehs schwört, es sei nicht das Tageslicht sondern ein Meteor, das die Sonne ausgesandt habe, ihm als Fackelträger in der Nacht auf dem Wege nach Mantua zu leuchten, da erklärt auch er, der Überzeugung der eigenen Sinne entgegen, dass jenes Lichtgrau nicht des Morgens Auge sondern nur der bleiche Abglanz von Cynthias Stirne sei; noch dass es der Schlag der Lerche sei, der eben des Himmels Wölbung traf. Da aber kann sich auch Julie nicht länger der Wahrnehmung verschliessen, dass der Tag in vollem Anzuge sei; ja, die Lerche ist's, die so heiser und so falsche Weisen singt; sie, von der man sagt, dass sie mit der Kröte die Augen tauschte; angemessen wär's, wenn sie auch die Stimme tauschen wollte. (III. 5, 1—35). Ihr Herz ist voll banger Ahnungen! Sie tauschen noch ihre Wünsche und Befürchtungen aus; nur die letzteren, nicht die ersteren, sollen in Erfüllung gehn, denn ein so ungestümes Fieber verzehrender Leidenschaft inmitten so feindlicher Verhältnisse kann nimmer ein gutes Ende nehmen. Die Zuschauer sehen bereits im Geiste die Katastrophe hereinbrechen, wie die Liebenden sie selbst fürchten; sie hatte ihre Schatten schon weit vorausgeworfen. Als Romeo zum Maskenball in Kapulets Haus eintrat, um dort Julie mit seiner angebeteten Rosalinde zu vergleichen, steigt in ihm bereits die Ahnung eines Verhängnisses auf, welches noch in den Sternen verborgen, diese Nacht seinen Anfang nehmen und seinem Leben ein vorzeitiges Ziel setzen wird. (I 3, 106—111). In jener Mond- und Sternennacht, die das Liebespaar mit seinen eigenen, zärtlichen und glühenden Gefühlen in Wechselbeziehung gesetzt hatte, war das dräuende Verhängnis vergessen, aber jetzt verdüstert es die Stimmung aller Personen und verdunkelt zugleich Himmel und Erde. Der Himmel ist umwölkt; die Erde ohne Sonne, wie Julie ohne Romeo; sie klagt

Und wohnt kein Mitleid droben in den Wolken,
Das in die Tiefe meines Jammers schaut? (III. 5, 198.)

Unter all' den Leiden, die »dunkler stets und dunkler« werden (III 5, 36), giebt es keinen Raum für liebliche Naturbilder noch beinahe für Naturschilderungen überhaupt. Einmal vergleicht Juliens Vater ihre Thränenschauer, die vermeintlich um den Tod ihres Veters Tybalt fließen, mit einem heftigen Regensturme; die Seufzer sind die Winde, die mit Thränen toben. (III 5, 127). Sodann bricht wieder die Nacht herein, aber ohne Mond und Sterne. Gespensterhaft tauchen in ihren grauen Schatten Kirchhof, Gruft und Moder vor unseren umflorten Blicken auf; Wolkendunst ist an Stelle der Taufrische und des Mondglanzes getreten; die Eibe, dieser echte Kirchhofsbaum, an Stelle des blühenden Granatbaumes; Schlangen und Kröten an Stelle der Nachtigall und Lerche; an Stelle des Lebens der Tod. Die Schlusszene zeigt uns einen Himmel, der ganz zu dem Grausen der Totengrüfte passt. Es ist abends, nach Berechnung der Dauer der Wirksamkeit des Schlaftrunkes gegen 10—11 Uhr. Aber kein Mond- noch Sternenschein am Himmel; sonst würden die Fackeln und Laternen, die Paris, Romeo und der Pater mitgebracht haben, überflüssig sein; auch hätten des Paters alte Füße wohl nicht so oft über Gräber zu straucheln brauchen. (V. 3, 122). Als der Morgen endlich über dem Tode der schuldig und schuldlos Unglücklichen, der Opfer allzu glühender Liebe wie allzu glühenden Hasses, aufgeht, da hebt, nach den Worten des Fürsten, ein trüber nebliger Tag an:

Nur düstern Frieden bringt uns dieser Morgen;
Die Sonne scheint, verhüllt vor Weh, zu weinen. (V. 3, 305).

Die Symbolik des taufrischen Lenzmorgens, der warmen Mondnacht und des nebelgrauen Tages im Hinblick auf die Entwicklung der Handlung und die Stimmung der Personen ist greifbar; nicht minder die romantische Lyrik in der Schilderung eben jener Sommermondnacht, bei der wir nur zweifelhaft sind, ob wir mehr der mächtigen Wirkung der »mondbeglänzten Zaubernacht« unterliegen,

oder die Kunst des Dichters bewundern sollen, mit der er so tief und breit angelegte lyrische Szenen einfügte, ohne der dramatischen Wirkung zu schaden. Aber eine andere Frage ist die, ob die vielen begeisterten Verehrer dieses Stückes recht haben, wenn sie die romantische Färbung der Landschaft nun auch als echt italienisch bezeichnen. Gegen die obengenannten Kritiker, die dieser Ansicht Ausdruck gegeben haben, wendet sich W. Archer in einem Aufsätze,*) in welchem er ausführt, dass verschiedene als Beweis für des Dichters Kenntnis italienischer Zustände angeführte Momente eher auf das Gegenteil schliessen lassen. Hier berühren uns nur seine Bemerkungen über den landschaftlichen Hintergrund, nämlich Ober-Italien. Er sagt: »Der Sycomorenhain, in dem Benvolio den Romeo wandeln sah (I 1, 128), soll von unverkennbar italienischem Gepräge sein; warum denn sucht Schlegel, einer der Urheber der Theorie der Lokalfarbe, ihn noch italienischer zu machen, indem er »Kastanienhain« übersetzt? Hätte Shakespeare die Absicht und Fähigkeit besessen, seine Leser in eine speziell italienische Szenerie zu versetzen, würde er sich auf die Erwähnung eines einzigen Baumes beschränkt haben, der weder Italien eigentümlich ist, noch einen auffälligen Charakterzug italienischer Landschaften bildet? Wo sind die Orangen und Oliven, die Pappeln, Cypressen und der Lorber? Wo sind die rauschende Etsch und die schimmernden Alpen? Wo ist die Anspielung auf das Amphitheater, die kaum gefehlt haben würde, hätte der Dichter Verona gekannt oder mehr Interesse dafür gehegt denn als Hauptstadt seines mythischen Liebeslandes?« Hier hat Archer übersehen, dass bei Romeos und Juliens Abschied nach der Brautnacht die Nachtigall auf einem Granatbaum singt. (III 5, 4). Wenn der Kritiker betont, dass die südliche Mittelmeerflora im Drama fehle, so spricht dies gegen Ober-Italien nicht, da die Zone der Citronen, Apfelsinen und des Lorbers erst in Campanien beginnt, abgesehen von der Riviera und einigen geschützt liegenden, nach Süden zu offenen Alpenthälern. Besitzt doch Ober-Italien, speziell Verona, ein Kälte-Maximum von gegen -10 Grad Celsius. Also ist, streng genommen, auch der Granatbaum zu verwerfen. Die Sycomore oder der Maulbeerfeigenbaum, in Syrien häufig, war dem Dichter wohl schon aus der Bibel als Charakterbaum südlicher Landschaften bekannt. Jedenfalls verstand der Dichter darunter nicht den in England heute wohl mit demselben Namen bezeichneten Ahornbaum (*acer pseudoplatanus*), der auch in Ober-Italien gemein ist und nebst den Pappeln und Ulmen zur Abgrenzung der Äcker dient.

Jedenfalls wird der Leser in all den ausführlich ausgezogenen Stellen keinen Zug bemerkt haben, der nicht ebenso gut in ein englisches oder deutsches Landschaftsbild passen würde; der Dichter hat eine idealisierte englische Sommernacht gezeichnet, weiter nichts. Wir können uns also Archer anschliessen, wenn er den Hintergrund in Shakespeares Liebesdrama mythisches Liebesland (love-land) nennt, weil es eine ideale Schöpfung der Einbildungskraft des Dichters ist, ohne durchaus an ein bestimmtes Land und Klima gebunden zu sein. Italien ähnelt dem Ideal eines love-land »eines Landes voll Mondschein und Nachtigallen« wohl am meisten und es schadet dem Gedicht gewiss nicht, wenn ein einzelner beiläufiger Pinselstrich diesen Eindruck noch erhöht. Zum Beweise, wie wenig Shakespeare an Italien, wie es in unserer Vorstellung lebt, gedacht hat, möge eine Aufzählung der erwähnten Flora folgen: Rosen (II 2, 43 u. s. w.); Rosmarin, die Blume der Treue (II 4, 219 u. s. w.); die Eibe (V 3, 3 u. s. w. Schlegel übersetzt Ulme); Binsen, mit denen der Fussboden bestreut wurde (I 4, 36); die Mispel (II 1, 34); das Wegerichblatt, das zum Auflegen auf Wunden benutzt wird (I 2, 52); eine Art schlechter Birnen (II 1, 38); Nüsse (III 1, 20); schliesslich für den Küchengebrauch Datteln und Quitten (IV 4, 2). Ihr entspricht die Fauna, deren hauptsächlichste Vertreter bereits oben genannt sind.

*) William Archer, The Local Colour of „Romeo and Juliet“ in The Gentleman's Magazine, November 1884. London.

Überraschend ist es immerhin, dass so bedeutende Kritiker zu der Ansicht von einer echt italienischen Lokalfärbung gelangen konnten; durch welche Mittel mag dies erreicht worden sein? Archer beruft sich auf die Ideen-Association, die der blosser Klang der fremden Namen und des Wortes »Italien« in uns hervorruft; wenn unsere Einbildung beim Lesen oder Hören bis auf einen gewissen Grad erhitzt ist, so werden in unserer Seele alle jene Anschauungen und Vorstellungen wieder wach, die durch Gemälde oder Schilderungen einst in sie hineingetragen worden waren und uns unbewusst darin schliefen. Wahrscheinlich machen wir uns eine genauere Vorstellung von dem Schauplatze in diesem und anderen Dramen, als der Dichter selbst. Es scheint mir unzweifelhaft, dass schon der rhythmische Wohlklang des Verses viel dazu beiträgt, die Saiten unseres Gemütes höher zu stimmen; fühlt sich der Mensch doch schon in gehobener Stimmung, wenn er seinen Werktagsrock mit dem Feiertagsgewand vertauscht. Speziell für unser Stück kommt noch die humanistische Ausdrucksweise hinzu, gebildet nach dem Muster lateinisch antiker und moderner italienischer Vorbilder, die mit ihrer schwingvollen Sprache und ihrer Fremdartigkeit unserer Phantasie zugleich einen klareren Himmel, eine lichtere Sonne, ein üppigeres Land, ein wonnigeres Klima vorspiegelt. Wenn die Sonne den Vorhang vor »Auroras Bett« wegzuziehen beginnt (I 1, 142), die matte Finsternis, wankend wie berauscht von »Titans Pfad« flieht, besprüht von dem Funkeln seiner Rosse (II 3, 3), wenn die Morgenröte nicht des Morgens Auge sondern nur der bleiche Abglanz von »Cynthias Stirn« ist (III 5, 20), und wenn Julie der Sonne zuruft, dass ihr flammenhufiges Gespann zu Phöbus Wohnung hinabtauchen möge; dass solch ein Wagenlenker wie Phaeton erscheinen möchte, sie gen Westen zu jagen und die wolkige Nacht heraufzubringen, so ist diese Diktionsweise so eng mit unseren classischen Erinnerungen verbunden, dass wir uns unwillkürlich nach Italiens klassischem Boden inmitten der Lorberhaine und südlichen Lebens versetzt wähnen.

Und doch ist thatsächlich die Landschaft, wenigstens das Klima, gar nicht so südlich angehaucht, wie es den Anschein hat. Niemand findet es so, es seien denn Romeo und Julie selbst, die unter dem Banne der Empfindungen der ersten Liebe stehen, und die Hörer und Leser, die vermöge des Dichters Zauberstab denselben Empfindungen unterthan werden. Diejenigen Personen, in deren Adern das Blut ruhig fliesst, sind ganz frei von der schwärmerischen Mainachtstimmung.

Zunächst wollen wir zwei Stellen kurz hervorheben, von denen die eine wenigstens besser ganz fortgeblieben oder durch etwas ersetzt worden wäre, das dem südlich angehauchten Kolorit angemessener ist. Indem wir uns im ersten Akt mitten in den italienischen Lenz versetzen liessen, folgten wir dem Winde, der eben erst

Um die erfrorne Brust des Nordens buhlte
Und schnell erzürnt, hinweg von dannen schraubend,
Die Stirn zum taubeträuften Süden kehrt. (I 4, 101).

Ist dieses der Natur entlehnte Gleichnis auch nur angebracht, um die wechselnde Unbeständigkeit der Träume zu kennzeichnen, so hat doch wohl mancher das Gefühl, dass ihm bei dem blossen Gedanken an »die erfrorne Brust des Nordens« arg fröstelt, vielleicht mehr, als die Frühlingsstimmung vertragen kann; selbst durch den Gegensatz des taubeträuften Südens wird dies störende Gefühl nicht ganz aufgehoben. Noch weniger im Einklang mit der sonstigen Lokalfärbung des Stückes steht die der nordischen Volkssage entnommene Schilderung der Frau Mab (I 4, 53—95), die, an sich ein ganz reizendes Nippstück, hier ebenso undramatisch und fremdartig erscheint, als der redselige Merkurio, dieser angelsächsische Humorist, in seiner Umgebung.

Nun zum Klima! In dem Saale, in welchem die Maskenlustbarkeit gleich darauf stattfinden soll, hat der alte Kapulet ein grosses Feuer im Kamine anzünden lassen, augenscheinlich, um die

Temperatur um wenige Grad zu erhöhen. Dies ergibt sich aus seinem zornigen Zurufe an die Diener: »Lösch das Feuer aus! Das Zimmer ist zu heiss geworden.« (I 5, 30). Dies ist dieselbe Nacht, in welcher einige Stunden später die Tochter vom Balkon ihres Fensters aus mit Romeo unten im Garten lange verliebte Zwiegespräche führt. (II 2.) Während jene nun von Sonne, Mond und Sternen schwärmen, »Geweihete der Phantasie und der Liebe«, denken die anderen nüchterner über die Nacht. Benvolio ist es müde, Romeo länger nachzuspüren:

Kommt! er verbarg sich unter jenen Bäumen

Und pflegt des Umgangs mit der feuchten Nacht,

Die Lieb' ist blind; das Dunkel ist ihr recht. (II 1, 30.)

Merkutio stimmt ihm bei; sein Humor ist ihm draussen ausgegangen; er wünscht sich ins Federbett, denn ihm ist das Feldbett zum Schlafen zu kalt. (II 1, 39.)

Die Wahrheit liegt in der Mitte; es ist keine süditalienische Sommernacht, die man ungestraft auf dem Pflaster eines Strassenwinkels verschlafen könnte, sondern eine liebliche Lenznacht, wie sie auch bei uns gegen Ende Mai oder Anfang Juni sich einzustellen pflegt. Die Luft ist lau, der Himmel klar, aber der Boden ist noch feucht von der Winternässe her. Ältere Leute suchen das Zimmer auf, aber die Nachtigallen singen die ganze Nacht hindurch, und mit ihnen mögen sich Jüngling und Jungfrau an Blumenduft, Vogelsang und Mond- und Sternenglanz berauschen.

Wer in naiver Begeisterung das herrliche Gedicht auf sich einwirken lässt, wird in Romeo und Julie immer noch nicht bloss die zarteste, sondern auch die schönste Schilderung eines italienisch angehauchten Klimas finden und ungetrübt geniessen.

Was ihr wollt.

Bei einer Aufführung dieses Lustspieles durch Dilettanten in St. George's Hall zu London, im Winter 1883—84, wurden sämtliche Szenen in einen Garten oder Park verlegt. Wenn auch die Dekoration je nach dem Schauplatze sich änderte, so blieb doch der Park-Charakter stets vorherrschend. Nirgendwo fiel diese Szenerie als unpassend oder störend auf; im Gegenteil schien die muntere, scherzhafte Laune, die dem Stücke eigen ist, sich in den grünen Lauben und zwischen den sonnigen Hecken und Beeten am wohlsten zu befinden; das Spiel gewann dadurch ungemein an Frische und Reiz. Die Darsteller schienen sich durchweg in einer solchen Umgebung ihrer Rollen zu freuen; der Regisseur hatte eben den Charakter der Komödie mit künstlerischem Feinsinn erkannt und alle Wandlungen der Handlung hindurch bewahrt. Der Text des Stückes selbst und der Zusammenhang der Fabel — zwei Faktoren, welche bei der Wahl des engeren Schauplatzes und der malerischen Dekoration in erster Linie massgebend sind, — liessen ihm in diesem Falle fast volle Freiheit.

Denn wenn die erste Folio-Ausgabe von Shakespeares Werken auch bereits am Kopfe der Stücke die Angabe des Schauplatzes im allgemeinen und gewöhnlich auch die Einteilung in Akte und Szenen bringt, so sind doch alle spezielleren Ortsanweisungen erst von den späteren Herausgebern hinzugefügt worden, zuerst von Pope 1725. Unser Dichter schrieb seine Dramen bekanntlich nur für die Bühne, und bei dem erwähnten Mangel an Coulissen hätten örtliche Bühnenanweisungen gar keinen Zweck gehabt. Die Frage nach dem engeren Schauplatze konnte Shakespeare also keine Schwierigkeiten machen. Der bloße Ab- und Zugang der Schauspieler genügte schon, einen Ortswechsel anzuzeigen, und ein so aufmerksames und naives Theater-Publikum wie das seinige hatte offenbar wenig

Mühe, sich zu jeder Episode der Handlung den passenden Ort hinzuzudenken. Nur in selteneren Fällen hielt er es für nötig, durch direkte Andeutungen im Text die Lokalität genau zu bezeichnen, die die Zuschauer sich vorstellen sollten.

Was unser Drama angeht, so liegt in der Folio bereits die szenische Einteilung vor; viele Herausgeber haben freilich die 4. Szene des 3. Aktes in zwei zerlegen zu müssen geglaubt, wozu sie um so eher berechtigt waren, als die ungewöhnliche Länge der Szene, das Auftreten neuer Personen und vor allem die fortschreitende Handlung einen Ortswechsel nach v. 300 erfordern, die Folio aber auch sonst in der Einteilung höchst ungleichmässig verfährt. Wenn wir zunächst den Text selbst befragen, so ist der Schauplatz nur für wenige Szenen innerhalb des Textes mit Sicherheit erkennbar, nämlich in II 5 und III 1, die sich in Olivias Garten abspielen, und in III 3, wo Sebastian und Antonio gerade in Orsinos Hauptstadt anlangen und der alte Kapitän ausruft: Ich wandre mit Gefahr durch diese Gassen (25). In der ersten jener Gartenszenen fordert die neckische Zofe, als sie Malvolio in gelben Strümpfen mit kreuzweis gebundenen Kniegürteln herankommen sieht, die andern auf, sich hinter einer Hecke zu verbergen (II 5,17), was auf die Gepflogenheit der damaligen Bühne deutet, einen Garten, Park oder Wald durch ein paar hineingestellte gemalte Büsche oder Bäume anzudeuten. In der zweiten befiehlt Olivia, dass die Gartenthüre geschlossen werde (III 1,103), als sie dem Boten des Grafen, Viola nämlich, Gehör geben will. Auf dieselbe Örtlichkeit spielt Junker Christoph an, indem er als Grund für seinen Entschluss, so unerwartet abzureisen, angiebt, er habe Olivia mit dem Boten im Garten (orchard) schön thun sehen (III 2,6). Für alle anderen Szenen lässt sich der Schauplatz nur mit Unsicherheit aus dem Zusammenhang der Handlung bestimmen oder lediglich auf Vermutungen stützen. Denken wir uns nun Olivias Haus mitten in einem Garten gelegen, an dem eine offene Strasse vorbeiführt, des Grafen Palast gleichfalls in einem Parke, in dem er mit Vorliebe verweilt, so zwingt uns nichts, irgend eine Szene an einen andern Schauplatz als unter freiem Himmel und in eine Umgebung von Laubegrün und Sonnenlicht zu versetzen. Denn das Zechgelage des edlen Kleeblattes — Sir Tobias, Sir Christoph und der Narr — kann ganz wohl in einer Laube unter Olivias Fenster stattfinden; die Zofe Maria kann dem nachtschwärmenden Junker oder dem vagabondierenden Narren auch an der eben aufgeschlossenen Pforte die Strafpredigten halten; das Fenster der Zelle, in welcher der Haushofmeister gefangen gehalten wird, geht füglich am besten auf den Garten aus, wo sich seine Peiniger an seinen Wutausbrüchen ergötzen, und Antonio könnte schon vor dem Thore der Stadt, die sie in einiger Entfernung vor sich liegen sehn, mit seinem Eintritt zögern.

Ist es aus den angeführten äusseren Gründen schon wahrscheinlich, dass Shakespeare uns ein heiteres Gartenstück bieten wollte, so dürfte dies durch einen Blick auf den Charakter und Grundgedanken des Lustspieles zur vollen Gewissheit werden. Der Dichter bringt das Heitere, Herz erfreuende der Liebe zur Darstellung. Während in *Romeo und Julie* die Liebe tiefglühend ist, den Menschen mit unheimlicher Gewalt ergreift und die ruhige Überlegung raubt, zeigt sie sich hier von ihrer belustigenden, launigen, munteren Seite. Dementsprechend ist der Hintergrund überall ein heiterer Himmel, ein lebhaftes Grün, eine freundliche Stadt; nicht so warme Töne wie in Italien und Griechenland, aber auch nicht so frostig kalte wie in Dänemark. Aus den verschiedenen Schauplätzen, welche ihm nach Massgabe seiner Quellen zu Gebote standen, wählte Shakespeare gerade Illyrien aus. Das Publikum dachte sich gewiss darunter ein Land von temperierter Wärme, klarem Himmel und grünenden Fluren.

O Geist der Lieb', wie bist du reg' und frisch! (I. 1,9) ruft der Fürst gleich am Eingang des Stückes aus. Damit ist uns auch der Schlüssel zum Verständnis der Lokalfärbung gegeben.

Nicht ohne Absicht wendet der Dichter einige Zeilen vorher einen Vergleich an, in dem der ganze Reiz eines Frühlingsgartens concentrirt ist; der Fürst sagt von der Musik:

O sie beschlich mein Ohr dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Däfte stiehlt und giebt. (I 1,5.)

Wie Shakespeare nie in den Fehler verfällt, mit reflektierender Absichtlichkeit und am unrechten Orte landschaftliche Stimmungsbildchen einzuflechten oder sich aus der Natur genommener Vergleiche zu bedienen, so hat er es in diesem Drama dabei bewenden lassen, uns gleich in der ersten Szene den Grundton anzugeben und nur hin und wieder gleichsam durch einen gelegentlichen Sonnenstrahl das heitere Spiel noch mehr aufzuhellen. Den Schluss der ersten Szene bildet das köstliche Frühlingsommerbild:

Eilt mir **voran** auf zarte Blumenmatten,
Süss träumt die Liebe, wenn sie Lauben schatten. (I 1,40).

Die Landschaft ist als eine freundliche, milde, angenehme gedacht. Viola würde, wenn sie die Stelle des verschmähten Fürsten einzunehmen hätte, Olivia gegenüber also verfahren:

Ich baut' an eurer Thür ein Weidenhüttchen
Und rief' meiner Seel' im Hause zu,
Schrieb fromme Lieder der verschmähten Liebe
Und sänge laut sie durch die stille Nacht,
Liess euern Namen an die Hügel hallen,
Dass die vertraute Schwätzerin der Luft
Olivia schrie. (I 5,287).

Überall sind Blumen, Frische und Sonnenglanz, aber die Sonne ist nicht heiss, sondern ladet uns ein, uns ihrer freundlichen Wärme zu erfreuen. Die Spinnerinnen und Strickerinnen und die jungen Mädchen, welche Spitzen weben, pflegen an sonnigen Tagen in der freien Luft ihre Arbeit singend zu verrichten (II 4,45). Immer ist der Himmel wolkenlos. »Stellt euch alle drei hinter die Buchsbaumhecke«, ruft Maria dem Tobias und seinen Genossen zu, »Malvolio kommt diesen Gang herunter. Er ist seit einer halben Stunde dort in der Sonne gewesen und hat seinem eigenen Schatten Künste gelehrt.« (II 5,17). Und »Narrheit, Herr, geht rund um die Welt wie die Sonne; sie scheint allenthalben« (III 1,43) meint der Narr. Viola will ihre Schwüre so treu im Herzen halten

Wie die gewölbte Veste dort das Licht,
Das Tag und Nächte scheidet. (V 1,277).

Als Sebastian in seinem noch jungen Glücke, das ihn plötzlich wie ein Dieb in der Nacht überfallen hat, aus Olivias Haus tritt, ruft er, ungewiss ob er wache oder träume, aus: »Dies ist die Luft, dies ist die lichte Sonne!« (IV 3,1).

Es ist bekannt, dass Shakespeare ein Liebhaber von Rosen gewesen sein muss; wie könnte er unterlassen, sie hier in sein Stimmungsbild einzufügen? Olivia ruft die Rosen des Frühlings zu Zeugen an (III 1,161); auch kehrt hier der Vergleich wieder, dass die Mädchen wie Rosen sind:

Kaum entfaltet
Ist ihre holde Blüte schon veraltet. (II 4,39).

Ebenso erscheint hier wieder das oftgebrauchte Bild eines Wurmes, der heimlich in der Knospe nagt. (II 4,114). Dem Blumengarten angemessen ist der Ausdruck »der Himmel regne Däfte auf euch herab« (III 1,195), und nicht minder entspricht dem Gartenkolorit der Vergleich: »Die beiden Hälften eines Apfels sind sich nicht so gleich wie diese zwei Geschöpfe« (V 1, 230). Schlegel hat, anknüpfend an den deutschen Sprachgebrauch, dieses poetische Bild fallen lassen und damit eine kleine Schönheit des Originals verwischt. Er übersetzt:

Ein Ei ist ja dem andern nicht so gleich
Als diese zwei Geschöpfe.

Auf die der Diktion angehörenden Ausdrücke der Frische und des Glanzes, überhaupt des Sommerlichen, einzugehen und Stellen, wie »Mittsommer-Tollheit« (III 4, 60) oder »Stoff für einen Maimorgen« (III 4, 156) hervorzuheben, wäre pedantisch. Wie wir von vornherein bei dem ganzen Stimmungston erwarten dürfen, ist durchaus jede Anspielung auf den Winter und auf alles Unangenehme und Hässliche in der Natur, das in einem wohlgepflegten Parke nicht vorkommen soll, vollständig vermieden. Das Narrenlied am Ende des Stückes steht in keinem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden.

Das Landschaftsbild ist also ohne jegliche Überschwenglichkeit, aber klar und sicher gezeichnet, wenn auch nicht ohne eine gewisse Kargheit und Nüchternheit; es ist ein sonniger Garten in einer Hügellandschaft, nicht allzu weit vom Meere, dessen ja mehrmals Erwähnung geschieht — ganz wie in England.

Neben der Aufschrift »Was ihr wollt« führt dieses Drama bekanntlich auch den Titel »Dreikönigsabend.« Da der Inhalt zu diesem Feste absolut keine Beziehung hat, so ist es offenbar für eine Festvorstellung an diesem Tage — vielleicht sogar auf der Hofbühne — gedichtet worden. Ich möchte nun die Vermutung aussprechen, dass bei der Aufführung dieses Dramas die Bühne alle Akte hindurch eine Dekoration von Blumen, Büschen und Bäumen gehabt hat, die zur Feier des Tages ausnehmend reich gedacht werden mag.

Mass für Mass.

Zu Was ihr wollt steht Mass für Mass im schroffsten Gegensatze. Hier kindliche Fröhlichkeit, dort lichtscheues Verbrechertum; hier harmloser Witz, dort rohe Gemeinheit; hier keusche Schönheit, dort widerwärtige Liederlichkeit — hier eine sonnige Gartenlandschaft, dort der dunstige Kerker mit allem Zubehör. Wie der Dichter dazu kommt, die Szene nach Wien zu verlegen, obgleich die meisten Personennamen italienischen Klang haben, keiner aber deutschen Ursprungs ist, wissen wir nicht. Wien als »lebensfrohe Kaiserstadt an der Donau«, wie wir es anzusehen uns gewöhnt haben, kommt nicht im geringsten zur Geltung, ebenso gut könnte irgend ein fingierter Name stehen für diese »Kloake des Lasters«. Gervinus schildert folgendermassen die moralische Atmosphäre dieser Stadt: »Hier dampft und siedet bis zum Überschäumen eine Verderbnis der Sitten, die in der Gesellschaft allen Anstand untergraben hat. Wir werfen in die Gefängnisse einen Blick, der uns den Umfang und die Frechheit der herrschenden Zügellosigkeit beurteilen lässt; wir sehen auf der Strasse die lockeren Gesellen, die von der Freiheit vollen Gebrauch machen, mit der die üble Sitte am Gesetze vorbeischlüpfen darf. Die Unzucht ist ein allgemeines Laster geworden. Aller Gedanke scheint nur mit Händeln und Sitten dieser Art ausgefüllt. Wer sich dem üblen Rufe nie blossgestellt hat, wie Angelo, wird nicht für einen ganzen und heilen Mann angesehen; der Herzog, der nie mit Weibern in Verkehr gestanden, entgeht der giftigen Zunge des leichtsinnigen Verleumders Lucio nicht; selbst in dem Kloster, in das sich der Herzog verbirgt, glaubt der Bruder Thomas im Anfange, es treibe ihn irgend ein galantes Abenteuer an diesen Ort des Geheimnisses.« *) Diese Schilderung mag abtossend sein, aber sie enthält keine Übertreibung; eine solche Umgebung war notwendig zur Entwicklung einer Intrigue, die wohl die meisten Leser immer peinlich berühren wird, so geneigt wir auch sind, den tief sinnigen Gedankeninhalt des Dialogs und das sittliche Zartgefühl des Dichters anzuerkennen, womit er bestrebt war, das Verletzende seiner Vorlage thunlichst zu mildern.

*) Gervinus II. Bd. p. 17.

Dies Drama ist eins von den wenigen Shakespeareschen Stücken, deren Handlung sich in rein städtischer Umgebung abspielt mit Ausschluss aller Örtlichkeiten, die der freien Natur angehören. Dieser Umstand war mitbestimmend, es aus der Zeit der pessimistischen Weltanschauung auszuwählen. Auch jede Stadt, die die Phantasie des Dichters geschaffen, trägt ihre besondere Physiognomie. Dieselbe ist hier sehr streng und düster. Wir bewegen uns derartig in Amtszimmern und Gerichtssälen, in Mönchs- und Nonnenklöstern, in Gefängnisräumen bei Tag und Nacht, auf den Strassen und an den Thoren der Stadt und der Vorstädte mit ihren verrufenen Häusern, in abgelegenen Wohnungen und ummauerten Gärten, dass jeder von uns sich unwillkürlich ein deutliches Bild von dieser Stadt und ihrer Umgebung macht. Mit dem vermummten Herzog besuchen wir die verschiedenen Zellen des grossartigen Gefangenhauses — denn wo so viel Nichtswürdigkeit einheimisch ist, müssen auch die Zuchthäuser an Grösse mit fürstlichen Palästen wetteifern; wir begleiten die edle Jungfrauengestalt Isabella auf ihrem beschwerlichen Gange vom Klösterlein zu dem egoistisch kalten Bürokraten, dem Statthalter Angelo, der uns in seinem Kabinet empfängt; von da folgen wir ihr wieder zur Gefangenzelle ihres Bruders, dem sie statt der erhofften Befreiung nur den Trost stiller Ergebung zu bringen hat; wir sehen den Zapfer Pompejus in Frau Überleys obskurer Spelunke, die, nachdem sie in der Vorstadt niedergerissen ist, als Badestube in der Stadt neu wieder auftaucht; dann finden wir ihn wieder als Gehülfen des Henkers, in welcher Eigenschaft er mit Block, Beil und Strick hantiert und den alten Sünder Bernardin von seinem Strohlager auftreibt; die »verlassene Mariane« möchten wir in the moated grange at St. Luke's (III 1, 276) aufheitern, vielleicht einem verfallenen Edelsitze, der noch von einem schmutzigen Wassergraben umgeben ist, wohl lange Zeit als Vorrats-scheuer benutzt worden war und nun dem bekümmerten Mädchen als Zufluchtsort dient, da sie zugleich mit dem Tode ihres Bruders auch ihr Vermögen und ihren Verlobten verloren hat. Schliesslich verlassen wir die Stadt durch eines der engen Thore, denn sie ist ja noch mit mittelalterlich düsterem Wall und Graben umgeben, und wandern ein kleines Stündchen in der Ebene hin bis zu dem »heiligen Quell« (IV 3, 102), wo die Unterthanen ihren zurückkehrenden Fürsten einzuholen pflegen.

Dies sind die wenig erfreulichen Umrisse eines Bildes, zu dem der Dichter seinen Pinsel nicht in das weisse Licht der Sonne, in das Morgen- und Abendrot oder gar in das siebenfarbige Licht des Regenbogens getaucht, sondern das er mit schwarzer Kreide auf grauem Grunde aufgetragen hat. Wir haben keine Sonne, keinen Mond, keine Sterne; keine Blumen, Bäume noch Vögel; nichts, was die Sinne ergötzt, das Herz erquickt. Es ist also nur eine Conturzeichnung, die lediglich durch Licht und Schatten wirkt, die aber ziemlich ausführlich gemacht ist.

Welches ist nun der spezielle Charakterzug, der allen Örtlichkeiten dieser düsteren Stadt wie ein gemeinsamer Stempel aufgedrückt ist? welches ist die nähere Stimmung, in die uns der lokale Hintergrund versetzt?

Könnte H. Heine nach der eigentümlichen Staffage des Hintergrundes gefragt werden, so würde seine Antwort möglicherweise lauten: den bilden die Amtsroben der Untersuchungsrichter und die Uniformen der Polizisten und Zuchthausbeamten. Denn mit wenigen Ausnahmen erscheinen alle Personen des Stückes reif für das Gefängnis oder Zuchthaus, mit der die Mehrzahl auch intimere Bekanntschaft macht; sie haben sich wie auf Verabredung dort ein allgemeines Stelldichein gegeben, indem sie persönlich dort verkehren oder an den Vorgängen daselbst mittelbar oder direkt beteiligt sind. Von den 17 Szenen des Stückes spielen nicht weniger als 11, wenn man den Akt V, die grosse Untersuchungs- und Vergeltungsszene beirechnet, in dem Gerichtssaale, in und vor dem Kerker oder auf dem Wege zu demselben. Selbst in den anderen Szenen taucht dieser unheimliche Ort nicht selten auf mit seinem Schrecken: den Hand- oder Fussfesseln, der finstern Zelle, der Folter, dem

Galgen oder dem Hinrichtungsblocke. Ausdrücke wie »Gefängnis, Gefangener, Einsperren« wiederholen sich beständig im Text. Deshalb allein muss dem Leser alsbald bei auch nur oberflächlicher Lektüre dieses Dramas sich die richtige Bemerkung Ch. Knights aufdrängen, dass in demselben »die ganze Welt als ein einziger grosser Kerker dargestellt ist.« *)

Mit dem Begriffe »Kerker« verbinden wir selbstverständlich die Idee des Ab- und Eingeschlossenseins, des gewaltsamen Zwanges, der Beraubung der freien Bewegung, der Behinderung von Licht und Luft und daher auch des Düsternen und des Schmutzigen, Dunstigen, Übelriechenden und Ekelhaften. All dem begegnen wir in unserem Drama, aber nichts, was uns an die sonnige, freie Natur, an Feld und Wald erinnern könnte, wie ja schon oben bemerkt worden ist.

An Stelle der Sonne sind die Fackeln getreten, um in die Winkel des moralischen Schmutzes hineinzuleuchten (I 1, 33). Die Sonne selbst wird nur dreimal genannt. Einmal sagt Angelo von sich, er sei es, der bei dem Veilchen im Sonnenschein liege und, nicht der Blume sondern dem Aase gleich, die balsamische Luft verpeste (II 2, 166). Welch' ein Pesthauch widert uns daraus an! An den anderen Stellen schafft die Sonne auch nicht Licht, Gedeihen und Freude — sie weilt ja bei den Antipoden und liess uns im Dunkel zurück. Isabella spricht von den reinen Gebeten der Klosterjungfrauen, die noch »vor Sonnenaufgang« zum Himmel steigen (II 2, 153); der Herzog aber verheisst seine eigene Rückkehr, »ehe zweimal noch die Sonne dem aussen wohnenden Geschlechte den Tagesgruss gebracht hat« (IV 3, 92). Auch scheint Neumond zu herrschen, also jene dunkle Nacht, die dem Kerkerinnern angemessen ist. Nur einmal findet sich die auch sonst wiederkehrende Anspielung auf die Unbeständigkeit des Mondes (III 1, 25); im übrigen wird die Nacht nur als »dunstig« (IV 1, 58) und als »stille Mitternacht« (II 2, 67) bezeichnet, vor allem aber ihrer ermüdenden Länge gedacht, indem der Statthalter sich vom Verhöre des abgefeimten Pompejus entfernt, weil es »wohl so lange dauern würde, wie eine Winternacht in Russland, wenn Nächte dort am längsten sind« (II 1, 139). Die übrigen Erwähnungen der Tageszeiten, meist der Nacht oder der Dämmerung (I 4, 88; IV 2, 76; 78; 226 etc.) berühren uns weiter nicht. Der Tagesanbruch, welcher sonst den Menschen frohe Hoffnung und neues Leben bringt, ist hier vielfach nur der Zeitpunkt für vorzunehmende Hinrichtungen; daher sieht man ihm mit mehr Furcht als Freudigkeit entgegen (II 1, 33; IV 2, 95 etc.). Das Klima unseres Dramas ist die Stickluft der Immoralität, der dunstige Odem des Kerkers, in dem alle Jahreszeiten nur eine sind, weshalb auch jede Andeutung, die einen sicheren Anhaltspunkt dafür gäbe, fehlt. »Schatten und Stille« (III 1, 257) stehen ihr am besten an. Der Himmel ist das versteckte Dunkel, die Hehlerin des Lasters und des Unglücks. Vielleicht ist hervorzuheben, dass Shakespeare hier, anders als in *Romeo und Julie*, wieder nach Wintern rechnet, indem Isabella zittert, ihr Bruder möchte

ein fiebernd Leben dehnen wollen,

Sechs oder sieben Winter teurer achten

Als ew'ge Ehre (III 1, 75).

An einer früheren Stelle hatte der Dichter den Namen einer bestimmten Jahreszeit überhaupt vermieden und »Tierkreis« statt »Jahr« gesetzt. Man beklagt sich dort nämlich, dass der neue Herrscher alle alten Strafregister aufweckt, die einer staubigen Rüstung gleich neunzehn Male durch den Tierkreis an der Wand gehangen haben, ohne getragen zu sein (I 2, 169).

Wenn Dunkelheit und Moderluft für den Kerker — und auch für das Laster darin — charakteristisch ist, so kann es nicht auffallen, dass der Dichter mit Vorliebe der Natur solche Bilder entlehnt, die selbst dieses Gepräge tragen, z. B. fast nur solche Tiere zum Vergleiche herbeizieht, die im Verborgenen, im Dunkel der Erde, der Keller und Höhlen hausen und nur selten bei hellem Tageslichte

*) In *Virtue's Imperial Shakespeare*, Supplementary Notice zu M. F. M. p. 379, London.

gesehen werden. So wird des Menschen Hang zur Sünde verglichen mit den »Ratten, die ihr eigenes Gift verschlingen« (I 2, 133); die Gesetze aber, welche bestehen, ohne angewandt zu werden, mit einem altgewordenen Löwen in seiner Höhle, der nicht mehr auf Raub ausgeht (I 3, 22), und den die Mäuse spielend umschwärmen (I 4, 64). Die Spinnen, die mit ihrem Gewebe verwahrloste Winkel erfüllen, dürfen natürlich nicht fehlen (III 2, 289). Zu den im Versteck hausenden, im Verborgenen kriechenden garstigen Tieren gehört auch die Schlange, »ein armseliger Wurm, dessen Gabelzunge wir aber doch fürchten« (III 1, 16); dann der arme Käfer, der, wenn unser Fuss ihn zertritt, körperlichen Schmerz von derselben Grösse fühlt, wie ein Riese, der stirbt (III 1, 79). Angelo, der als Richter in eigener Sache bestellt wird, gleicht dem grausamen Fuchs, dem man vergeblich das Lamm abfordert (IV 1, 300). Statt der Nachtigallen treffen wir die städtischen Gassenjungen unter den Vögeln, die Sperlinge in dem braunen Züchtlingsjäckchen, denen der neue Statthalter nicht einmal erlaubt, in den Schlupfwinkeln unter seiner Dachrinne Nester zu bauen, weil sie verbuhlte Vögel sind (III 2, 185). Den »Kiebitz spielen« heisst Verstecken spielen, hinters Licht führen (I 4, 32), weil der Kiebitz erst eine Strecke weit von seinem Neste entfernt, in der Heide verborgen, fortläuft, ehe er auffliegt und seine Stimme hören lässt.

In der zweiten Klasse der der Tierwelt entnommenen Vergleiche erblicken wir auf der einen Seite rohe Vergewaltigung, auf der anderen das Opfer derselben und die Vernichtung der Freiheit. So lähmt der Falke schon durch sein blosses Erscheinen die Taube (III 1, 92). Das Recht ist eine Vogelscheuche, die Raubvögel abzuhalten (II 1, 1). Der Staat selbst erscheint unter dem Bilde eines Reitpferdes, dem der neue Gouverneur die Sporen einsetzt (I 2, 163). Der Mensch ist der Haupttyrann der Tiere. Als Kärner peitscht er seine Mähre (II 1, 269). Claudio war verhaftet worden, »weil er in einem fremden Bache Forellen gefischt hatte« (I 2, 9). Der mit Reichtümern gesegnete Mensch gleicht hinwiederum einem bedauernswerten Esel, der sich unter Goldbarren krümmt und seinen schweren Schatz nur eine Tagereise trägt, da ihn am Abend schon der Tod für immer entlastet (III 1, 25).

Aus der Pflanzenwelt ist der »drohenden Birkenreiser« in ihrer strafenden Thätigkeit gedacht (I 3, 24); in einem Kerkerstück recht am Platze. Die »faule Mispel« (IV 3, 184) und die Klette eignen sich nicht minder zur Charakterisierung gefängnisreifer Menschen. Die edleren Pflanzen der freien Natur sind gerade wie Taube und Forelle in dem ungestörten Genuss ihres Daseins bedroht; der Blitz spaltet den unzertheilbar knorrigen Eichenstamm, verschont freilich meist die zarte Myrte (II 2, 115).

Ferner tritt die Anschauung, die ganze Menschenwelt sei eine Art Kerker, wieder und wieder hervor. Man beachte die Menge Redewendungen, die von »einschliessen« hergeleitet sind. Juliens Mitgift ruht »in ihrer Angehörigen Verschluss« (coffer I 2, 155). Lucio bezeichnet die Kenntnis von des Herzogs schlimmen Neigungen als »ein Geheimnis, das man zwischen Lippen und Zähnen einschliessen muss« (III 2, 142). Bernardin ist »so fest im Schlafe eingeschlossen, wie schuldlose Arbeit« (IV 6, 69). Der Herzog erklärt es für ein Unrecht, wenn er das Verdienst Angelos »verschlossen hielte in seiner Brust verschwiegener Haft« (V 1, 9). Die offenen Stellen im Eise sind verräterische Fallen, die den Unvorsichtigen festhalten (II 1, 39). Ähnlich berührt uns Isabellens Erklärung, wenn »Angelos innerer Unrat ausgeschöpft sei, erscheine er wie ein Pfuhl, tief wie die Hölle« (III 1, 93). Claudios Grab ist ein steinern (paved) Bett, welches sein Geist sprengen würde, falls die Schwester für seinen Mörder um Verzeihung bitte (V 1, 440). Als dem Statthalter mitgeteilt wird, dass Isabella ihn wieder zu sprechen wünsche, fühlt er, wie all sein Blut nach seinem Herzen zusammen strömt und dessen Wirkung hemmt. So dränge sich um einen Ohnmächtigen der unverständige Haufen zusammen und entziehe ihm die Luft, die ihn wieder beleben sollte; so sammle sich um einen geliebten König die Volksmenge in lästigem Eifer, so dass die ungezogene Liebe wie Beleidigung erscheinen

muss (II 4, 20—30). Die Entziehung der Luft und die Atembeklemmung, welche durch die Überschüttung mit widerlichen Ausdünstungen hervorgerufen wird, erscheinen hier als die Vergleichungspunkte.

Auch sämtliche bewohnte und unbewohnte Örtlichkeiten in der Stadt haben gewisse Züge mit dem düstern vergitterten Gefängnisse gemeinsam. Stellt sich nicht im Eingang der 4. Szene des I. Aktes das Kloster ebenso als ein Gefängnis dar, wenn auch als ein heiliges und selbstgewähltes? Die Nonnen besitzen darin höchst wenige Freiheiten, und selbst diese wenigen sind nach Isabellas Ansicht noch zu zahlreich. So dürfen sie nach Ablegung ihres Gelübdes nur mit verhülltem Angesicht und in Gegenwart der Äbtissin mit einem Manne reden, gerade wie ein schwerer Gefangener nur in Gegenwart des Gefängnisdirektors mit aussenstehenden Leuten zur Unterredung zugelassen wird. Die Novize Isabella soll daher den Schlüssel drehen und Lucio empfangen (I 4,1—15).

Ihre spätere Freundin, die unglückliche und bekümmerte Mariana, verlassen von ihrem treulosen aber noch nicht vergessenen Verlobten, wohnt gleichfalls in öder Einsamkeit wie in einem Kerker. Armut und Kummer haben sie abgeschlossen von der übrigen Welt; der »Graben« vertritt die Mauer, die ihr stilles Leid und das lärmende Treiben draussen von einander trennt. So haust sie wie in armer Zelle, ein Bild des Jammers, des Elends und der gänzlichen Vereinsamung, wie nur ein geächteter Sträfling in Einzelhaft sich ausgestossen fühlen kann. Die paar Worte: »Ich habe hier den ganzen Tag gesessen« (IV 1,20) enthüllen uns einen Abgrund von Gram und Verzweiflung; diese Stelle mit der anderen »there, at the moated grange, resides this dejected Mariana« sind es wohl gewesen, die Tennyson zu dem ergreifenden Gedicht begeistert haben, in welchem er die Verlassenheit des armen Mädchens und die Öde des Ortes weiter ausmalt.

Ferner kann der Garten Angelos mit dem unbewohnten Gartenhause darin in den Augen der Stadtbewohner nichts anderes sein als ein gefängnisähnliches düsteres Versteck, wie aus der Beschreibung, die davon gegeben wird, zu schliessen ist. Er hat einen Garten, sagt Isabella, der mit Ziegelsteinen ummauert ist und gegen Westen von einem Weinberg gedeckt wird. Zu diesem Weinberg führt ein Bretterthor, das der grössere von diesen zwei Schlüsseln öffnen wird; der andere schliesst eine kleine Thür auf, welche aus dem Weinberg in den Garten führt. Und dort, fügt sie hinzu, hab' ich zugesagt, mich grad' in der müden Zeit der Mitternacht einzustellen. (IV 1, 28.)

Und macht nicht die ganze Stadt, deren Thore wiederholt erwähnt werden, den Eindruck, als ob sie selbst ein einziger grosser schmutziger Kerker wäre, freilich ein sehr grosser, dessen Oberhaupt der »alte phantastische Herzog, der Winkelkriecher« (IV 3, 161) ist? Ganze Akte sind derartig mit Ausdrücken wie »Krankheiten, Schmerzen, Folter, Schweiss, Geisselstriemen, Galgen, Diebe, Schmutz, Gestank, Haft, ersticken, dunstiges Übel, nach Schwarzbrot und Knoblauch riechen« u. s. w. überladen (besonders I 2, II 1, III 2 etc.), dass uns schliesslich ein gewisser Abscheu gegen das Dasein in solcher Umgebung anwandeln muss.

Dennoch ist das Mass des Schrecklichen im Dasein hiermit noch nicht erreicht! Das irdische Leben, so schwer und jammervoll durch Alter, Armut, Schmerz und Gefangenschaft, wird — vielleicht! — nicht einmal mit dem Tode ein ersehntes Ende, sondern im Jenseits eine noch entsetzlichere Fortsetzung finden. Ja, und wäre dies Leben das schwerste und jammervollste, es ist noch ein Paradies gegen das, was wir vom Tode fürchten, ruft Claudio aus, indem er sich das Leben im Jenseits als ein Kerkerleben allergrässlichster Art ausmalt, wo der Geist entweder gefesselt ist in ewiger Starrheit, in Feuersglut, im Sturm oder eingekerkert in ewigem Eise:

Ja! Aber sterben! Gehn, wer weiss, wohin;

Zu liegen, kalt und starr, und zu verwesen;

Dies warme und empfindende Bewegen.

Verschrumpft zum Kloss; der lebenslust'ge Geist
 Getaucht in Feuerfluten, oder schauernd
 Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen;
 Gekerkert sein in unsichtbare Stürme
 Und mit rastloser Wut gejagt rings um
 Die schwebende Erde; oder schlimmer dran
 Als selbst die schlimmsten,
 Die sich ein regellos unsich'res Denken
 Als heulend vorstellt — o, es ist zu grässlich! (III 1, 118).

Shakespeare malt hier mit Farben, welche der Unterwelt entnommen sind; hier ist die Lokalfarbe nicht mehr grau in grau, sondern dämonisch schwarz. Für mehrere Hauptpersonen des Dramas stirbt Claudio hernach hinter der Szene und kommt erst gegen Schluss des letzten Aktes unerwartet wieder lebend zum Vorschein. Wahrhaft dramatisch hat Shakespeare diesen Tod antizipiert und die Personen des Stückes vorbereitet, wie sie sich des Jünglings Aufenthalt im Grabe und im Jenseits vorzustellen haben. Freilich existiert das Geschilderte nur in der Furcht des Claudio, aber in der Anschauung der lebenden Personen und damit auch mehr oder weniger des Publikums wird es Realität, und so vermischen sich diese schauerlichen Farbentöne mit den übrigen real aufgetragenen Farben und vollenden das grauenvolle Bild. Man wird an Dante erinnert.

Aber der Dichter lässt uns in diesen Schrecknissen nicht rettungslos untergehen. In der 3. Szene des 4. Aktes finden wir als willkommenen Vorboten der am Schlusse des Dramas erfolgenden Erlösung aus herber Pein und unsäglicher Qual plötzlich mitten in Prosa und in höchst prosaischer Auseinandersetzung den lieblichen Vers:

Seht, der Morgenstern ruft den Schäfer wach! (IV 2, 218).

Knight äussert sich darüber an schon erwähnter Stelle: »Durch einen fast magischen Zug hebt uns Shakespeare einen Augenblick aus dem dunklen Kerker empor, wo wir mit Laster und Leiden umringt gewesen sind, und lässt uns den glänzenden Morgenstern über den Hügeln sehen und das Läuten der Schafglocken in den Hürden vernehmen und uns den Schäfer vorstellen, wie er die Herde aufmuntert auf die Weide hinauszuziehen, bevor die Sonne noch die betauten Gefilde erhellt hat.«

Antonius und Cleopatra.

Dem äusseren Aufbau nach die regelloseste aller Tragödien Shakespeares, hat Antonius und Cleopatra doch, wenn wir auf den inneren Gehalt und auf die Handlung sehen, die strengste Ordnung und Einheit. Von den hervorragendsten englischen Kritikern ist es für das realistisch grossartigste aller Dramen des Dichters und damit wohl aller Dramen überhaupt erklärt. Hinsichtlich des Stoffes ist dies ohne weiteres zuzugeben; denn noch niemals ist die Allgewalt der Liebe so siegreich als die Lenkerin der Schicksale einer Welt aufgetreten. Demgemäss bietet sich uns ein Hintergrund dar, wie er sich grösser und grossartiger kaum denken und schaffen lässt: das weite Weltreich vom Tiber bis zu den Ufern des mesopotamischen Zwillingsflusses. Freilich erscheint diese Liebe, moralisch genommen, von zweifelhaftem Wert, und so muss sie tragisch enden, allein es bleibt dabei bestehen, dass sie mit einer gebieterischen Hoheit, ja einer gewissen Majestät auftritt.

Das gewaltige Rom und die Weltherrschaft wird hier aufgewogen von einem Weibe, freilich dem Ideal eines Weibes, insofern es neben der höchsten sinnlichen Schönheit auch alle Reize

des Geistes, des Witzes und der Verführungskunst in sich vereint. (Vgl. II 2, 240 fg.; V 2, 318 fg. etc.) So sehr liegt Antonius' besseres Selbst in den Fesseln der buhlerischen Königin von Ägypten, die schon in ihrer Jugend den grossen, »breitstirnigen« Cäsar zum Sklaven ihrer Schönheit gemacht hatte, dass er sich mitten im Kampfe um Rom und die halbe, wenn nicht die ganze Welt wie ein Narr (I 1, 13) und ein Feigling (III 10, 23) benimmt und schmachvoll einem »flaubärtigen« Jüngling unterliegt, der keinen anderen Vorzug als den einer verstandeskaltten Überlegung vor ihm voraus hat. Antonius veranschaulicht uns, was auch Göthe bei Besprechung dieses Dramas betont hat, dass Genussucht und Thatkraft sich gegenseitig ausschliessen. Im Genuss entnerven sowohl die einzelnen Menschen wie auch die Völker. Ägypten war zur Zeit der Handlung auf dieser Stufe angekommen. Cleopatra selbst, die Repräsentantin ihres Landes, wetteifert in der Begier und Fähigkeit des Geniessens mit ihrem Buhlen, dem »nimmer Lustgesättigten« (II 1, 38), in welchem sie ja den schlummernden Funken geweckt und bis zum verzehrenden Feuer angefacht hat. (Vgl. z. B. II 5, 18 fg.) Man wolle beachten, dass der Held nach der Darstellung des Dichters erst, als er die ägyptische Luft einatmete, jenem Schicksal verfiel, dem Cäsar nur mit Mühe entging. Im Nillande erscheint das Leben den Menschen wie ein einziges grosses Bacchanal des Sinnentaumels; es überholen sich Lustfahrten auf dem Flusse, Strassenaufzüge, Gastmahle, Zechgelage bei Tage und bis in die späte Nacht (I 1, 52; I 2, 11; 14, 3; II 6, 64 etc.), während in Italien und sonst überall ein herber, strenger Ton vorherrscht. So muss der Zuschauer notwendig das ägyptische Land und Klima und die sich überstürzende Leidenschaft des Genusses in Wechselbeziehung setzen.

In der That spielen von den 42 Szenen dieser Tragödie antiker, bis ins Titanenhafte gesteigerter Sinnlichkeit nicht weniger als 27 in dem Wunderlande am Nil; hier beginnt und schliesst die Handlung; hier hat sie ihren Schwerpunkt. Hierhin schweifen auch des Helden innerste Gedanken aus der Ferne stets wieder zurück. Ebenso webt sich in den übrigen 15 Szenen Ägypten wie ein roter Faden durch den Dialog hindurch. Der Grund liegt nahe: der Schauplatz spiegelt den Charakter der auftretenden Helden wieder. Wie hier die Sinnlichkeit übersprudelt und ins Extrem verfallen ist, so hat dort die Natur sich in ihrer Fruchtbarkeit und Fülle überboten. Ägypten ist Schauplatz und Symbol zugleich. Ja, es ist mehr! Dem Dichter ist nicht entgangen, dass der Mensch mit allen seinen Neigungen, mit seinem ganzen Wesen ein Kind des Bodens ist, auf dem er aufwächst und lebt. Dem Einfluss der Heimat ist auch die Königin unterworfen. Cleopatra gehört Ägypten an, dessen Eigentümlichkeiten wir auch vorwiegend aus ihrem Munde kennen lernen. Dadurch erhält die Charakterfigur dieses Weibes, dieses seltsamen Gemisches von Hoheit und Verächtlichkeit, von Offenheit und Selbstsucht, von männlichem Mute und weibischer Verzagtheit, von reiner Hingebung und niedriger Sinnlichkeit, einen Hintergrund, auf dem ihre Gestalt weniger rätselhaft erscheint. Im ganzen Gedicht lässt uns das dunkle Gefühl nicht los, dass dort und nur dort: im schlammig-üppigen Nildelta eine solche unersättliche, nie erschlaffende Lust und Kraft des Genusses möglich ist. Antonius selbst steht unter diesem Eindruck, wenn er unmittelbar nach der Schlacht bei Aktium ausruft:

O, wohin hast du mich gebracht, Ägypten? (III 11, 51).

Sobald der Schauplatz von da weg, nach Italien, verlegt wird, empfängt uns, wie eine nüchterne, geistige Atmosphäre, so auch ein einfaches Land, ein gesundes Klima, dessen Rauheit und Reinheit uns der Dichter nur mit ein paar Strichen malt, damit es dem verweichlichenden Ägypterlande zur Folie dient. Ehe Antonius die orientalische Genussucht kennen gelernt hatte, war er des nordischen Landes thatkräftiger Sohn gewesen. Als er sich geschlagen von Mutina zurückzog, hatte er gelbes Pfützenwasser getrunken und sich von dem ekelhaftesten Fleische genährt, ohne nur zu klagen.

Nicht verschmähte

Dein Gaum die herbste Beer' auf rauhster Hecke;
Ja, wie der Hirsch, wenn Schnee die Weide deckt,
Nagt'st du der Bäume Rinden! (I 4, 63)

rühmt selbst sein Nebenbuhler von ihm. Nachdem er sich mit des letzteren Schwester, der sanften Oktavia, vermählt hat, sieht er sie beim Abschiede von ihrem Bruder zärtlich weinen; schmeichelnd bedeutet er ihr, in ihren Augen sei der April, der Frühling der Liebe; ihre Thränen seien die Schauer, die ihn ankünden (III 2, 43). In Ägypten werden wir einem solchen Frühling nicht begegnen. Und wie treffend und wunderbar schön ist der Kontrast in dem folgenden Vergleiche, der auf Oktavias zarte Zurückhaltung im Reden angewandt wird:

Also steht

Des Schwanes Flaum auf hochgeschwollner Flut
Und wankt auf keine Seite. (III 2, 48.)

Mit derselben Kunst, mit welcher Shakespeare der Oktavia »heiliges, kaltes und stilles Wesen« (II 6, 131) den Buhlerkünsten der Ägypterin gegenüberstellt, die selbst den Wind ihres Landes zur sehnsüchtigen Buhlschaft mit ihren Segeln zwingt und das Wasser in die Schläge ihrer Ruder verliebt macht (II 2, 199), hat er durch die angeführten wenigen Pinselstriche unseren Blick für den Gegensatz geschärft und ihn auf die vielen verstreuten Bilder gelenkt, die uns in die Üppigkeit des Heimatlandes der »braunen« Königin versetzen. Ich sage, verstreute Bilder; denn mit weiser Rücksicht auf die weltgeschichtliche Begebenheit, die sich vor unseren Augen entrollt, hat der Dichter bei allem Bestreben, sein Publikum mit dem seltsamen Nillande vertraut zu machen, doch das rechte Mass beobachtet. Shakespeare bleibt fern davon zu prunken mit zusammen gelesenen antiquarischen Kenntnissen oder aufdringlichen Detailschilderungen, wozu ein mittelmässiger Dichter wie Ben Jonson sich nur allzu leicht würde versucht gefühlt haben. Ägypten ist ihm nicht das klassische Land der Hieroglyphen und Mumien, der Obelisken, Sphinxen und Tempel; nur die Pyramiden kommen einigemal in Sicht. Ehe die Königin sich im Triumphe dem römischen Pöbel zur Schau aufführen lässt, soll man die hohen Pyramiden ihres Landes zu ihrem Galgen machen und sie in Ketten daran aufhängen. (V 2, 60.) Ferner erwähnt Antonius der Nilmesser, die an den Pyramiden angebracht sind (II 7, 21), und spricht Lepidus von Ptolemäischen Pyramiden (II 7, 39). Dagegen stellt sich Ägypten dar als das sprichwörtliche Land der Sonnenhitze und Feuchtigkeit, die vereint ja in allen tropischen Deltaländern jene Üppigkeit der Vegetation, aber auch jene unheimliche Fülle des niedern und niedrigsten Tierlebens zur Entwicklung bringen. Der Dichter konnte den Wurf um so eher wagen, als das Volk schon aus der Bibel mit Ägypten und den ägyptischen Plagen bekannt ist.

Die »braune Stirn« Cleopatras (I 1, 6), welche auch »schwarz von Phöbus' Liebesstichen« (I 5, 28) genannt wird, verrät uns die Glut der tropischen Sonne, die das Blut heisser wallen macht und die Leidenschaften erregt. Dennoch ist Cleopatra kein weiblicher Othello; letzterem geht die erschlaffende Genusssucht ab. Denn der Mohr war das Kind eines anderen Landstriches, nämlich des glutversengten, ausgedörrten Wüstenrandes, wo »die Sonne ihm alle solche Dünste aussog« (Oth. III 4, 30), wie Desdemona von ihrem Gemahle rühmt. Üppigkeit des vegetabilischen wie animalischen Lebens resultiert, wie gesagt, aus dem Zusammenwirken jener zwei einander scheinbar entgegengesetzten Elemente der Wärme und der Feuchtigkeit. Wo beide im Übermass vorhanden sind, erzeugen sie im schlammigen und fetten Erdboden das Heer des abscheulichen, niederen Getieres der Würmer, Maden, Kröten und Schlangen und das der Mücken, Fliegen und Schnaken. Diese Tierwelt dient passend als Symbol der unmässigen und verderbenbringenden Sinnlichkeit, zu welcher die Bewohner solcher Landstriche hinneigen. Denn »vom Kot der Erde lebt sowohl Mensch wie Tier« (I 1, 35),

wie sich Antonius nicht eben fein ausdrückt, oder wie Cleopatra ihr Urteil einkleidet, »derselbe Kot nährt Bettler und Cäsaren gross« (V 2, 7). Daher wird auch auf das Schleimig-Schlüpfrige, dessen symbolische Bedeutung bekannt genug ist, überall im Stücke angespielt. Der trübe Charakter der Liebe zwischen Antonius und der Königin wird dadurch angedeutet.

Zunächst erscheint Ägypten, wie billig, als das Land des Nils, der durch seine Überschwemmungen seine Ufer befruchtet. Auf Iras' Bemerkung: Dies ist eine Hand, die weissagt Keuschheit, wenn nichts anderes, entgegnet Charmian mit ironischem Lächeln: Grade wie die Überschwemmung des Nils Hunger weissagt (I 2, 47). Antonius belehrt den Cäsar, dass man am hohen, tiefen oder mittleren Stande des Nilstromes erkenne, ob Teuerung oder ob Fülle folgen werde. Je mehr er schwilt, um so mehr verspricht er. Wenn er dann abgelaufen ist, so streut der Sämann in den Schlamm und Morast (Moor, wie mehrere Übersetzungen für ooze bringen, entspricht weder dem Originale noch der Wirklichkeit) sein Korn und heimst bald nachher die Ernte ein (II 7, 20).

Dass die Amphibien des Nilschlammes, nach dem alten Aberglauben, aus der Verbindung der Sonnenstrahlen mit dem Schlamm durch Urzeugung hervorgehen, scheint allen Beteiligten als Hauptcharakteristikum für Ägypten zu gelten. Antonius schwört bei dem Feuer, das Nilus' Schlamm belebt (I 3, 68). Ebenso bestätigt er die Richtigkeit der naturwissenschaftlichen Kenntnisse, welche Lepidus in seiner angezechten Stimmung zum besten giebt: Ja ja, so 'ne ägyptische Schlange wird aus so 'nem Schlamm von der Sonne ausgebrütet; auch so 'n Krokodil (II 7, 29). Auf die komisch-närrische und höchst anschauliche Beschreibung des Krokodils von seiten des Antonius mag hier gleich beiläufig hingewiesen werden (II 7, 47—55).

Die Schlange spielt eine sehr bedeutende Rolle im Stück, ist aber in der Symbolik eine so bekannte Figur, dass sie kaum eines Kommentars bedarf; sie ist auch das einzige Tier Ägyptens — sowie die Feige die einzige Pflanze — welches in dem Abschnitte Plutarchs erwähnt wird, welcher Shakespeare als Unterlage für sein Drama gedient hat. Den Landeseingeborenen ist sie völlig vertraut; bald wegen ihrer gefährlichen Eigenschaften gefürchtet, bald wegen ihrer einschmeichelnden Behendigkeit und Geschmeidigkeit sogar als Kosenamen gebraucht. Dem Boten, welcher die Nachricht von des Triumvirs Vermählung mit der tugendhaften Oktavia überbringt, ruft die Königin zu: Tritt auf als Furie, bekränzt mit Schlangen! (II 5, 40) und während seines Berichtes spricht sie, vor Eifersucht ganz ausser sich, die Verwünschung aus: Der Nil ersäuf' Ägypten! Werdet Schlangen, ihr sanftesten Geschöpfe! (II 5, 78.) Auf die Frage des Boten, ob er denn statt Wahrheit Lügen berichten solle, erwidert sie: O dass du es thätest! Und wäre auch mein halb Ägypten überschwemmt, ein Pfuhl für schuppige Nattern! (II 5, 94.) Zugleich aber erinnert sich die Königin gern der Zeit, wo Antonius sie anzureden pflegte: Wo weilst du, meine Schlang' am alten Nil? (I 5, 25.) Und als ihr endlich am Schluss ihres verbuhlten Lebens von einem Bauern die giftigen Nattern gebracht werden, versteckt in einem Körbchen unter Feigen und Feigenblättern, ruft sie den Trägern entgegen: Hast du den art'gen Wurm vom Nil gebracht, der schmerzlos tötet? (V 2, 243.) In den hierauf folgenden Reden des Bauern hat man vielfach nur eine Konzession an die Gründlinge des Parterre erkennen wollen; jedenfalls liefern sie einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Lokalfärbung Ägyptens. Wenn er keinem raten will, sich mit dem Wurm abzugeben, weil sein Biss tödlich (immortal für mortal) ist und die Gebissenen selten oder nie wieder aufkommen, und erzählt, dass er von vielen wisse, die an dem Gifte gestorben sind; wenn er neben dem Wunsche, die Königin möge viel Zeitvertreib von dem Wurm haben, doch nicht unterlassen kann, stets eine Warnung einzuschleusen, entweder dass der Wurm nicht von der Art lasse, oder dass ihm nicht zu trauen ist, weil nichts Gutes in ihm stecke, und er daher sein Futter nicht wert ist — so fühlen wir aus all'

den confusen Reden des fremdwörtersüchtigen Mannes heraus, wie zahlreich diese Tiere am Nil sein müssen, da die Furcht vor ihnen so gross ist (244—281). Bevor Cleopatra die Schlangen herausnimmt, küsst sie die Dienerinnen zum letzten Abschied; dabei bricht Iras, die heimlich Gift genommen hat, plötzlich tot zusammen. Da entfährt der Königin der Ausruf: Habe ich die Natter auf der Lippe! (296.) Entschlossen setzt auch sie jetzt das »tödliche Spielzeug« an Arm und Brust, damit »es mit scharfem Zahn des Lebens verwirrten Knoten löse« (307) und »als Säugling in Schlaf die Amme sauge« (312). Als Cäsar erscheint, haben sich die Vipern verkrochen, aber einer der Wächter erkennt an der Wundspur, »dass es eine Schlange war; auf den Feigenblättern ist ja auch Schleim zu sehn, so wie die Schlange ihm in Höhlungen am Nil lässt«. (168.)

Neben den Schlangen brütet die Sonne alles mögliche ekelregende Geschmeiss aus; so das der Fliegen, welches, eine der ägyptischen Plagen, vor allem die Ehre der Erwähnung genießt. »Ehe ich kalt gegen dich werde, ruft Cleopatra dem Antonius als Schwur entgegen, zeuge der Himmel aus meinem Herzen Hagel und vergifte ihn in der Quelle, und meinen Nacken treffe die erste Schlosse. Wie sie zergeht, schmelze mein Leben hin; Cäsarion töte die nächste: und nach und nach erliege mein ganzes Ägyptervolk grablos dem Tau des Schlossensturmes, »bis dass des Nilstroms Mücken und Fliegen sie als ihren Raub bestatten!« (III 13, 166.) Und ehe man sie im Triumphzuge in Rom einherführt, dem »schweissigen« Pöbel zur Schau und Musterung, eher, wünscht die Königin,

Eher sei

Ein Graben hier mein freundlich Grab, werft eher
Mich nackend auf den Nilschlamm, dass mich Fliegen
Beschmeissen bis zum Abscheu! (V 2, 57.)

Nur einmal wird des Fischreichtums des Niles gedacht, der bekanntlich sehr gross ist. Während der Abwesenheit des Antonius will die Königin sich die Zeit durch das Vergnügen des Fischens vertreiben. Sie fordert die Angel, und während Musik von fern ertönen soll,

berück ich

Den goldbefossten Fisch, mit krummem Haken
Die schleim'gen Kiefern fassend, und bei jedem,
Den ich heraufzieh, denk' ich mir Anton
Und sag: aha! gefangen! (II 5, 11.)

Gewiss ist diese Unterhaltung charakteristisch für Cleopatra! Das Beiwort »schleimig« dürfte besonders hervorzuheben sein. Das andere »goldbefosst« steht für tawny in tawny-finned fishes, was zu vergleichen ist mit dem tawny front der Königin (I 1, 6.)

Auch in allen Redebildern und Figuren, die sich auf die Natur beziehen, setzt sich derselbe Gedanke an ein üppiges und üppig sich erzeugendes Leben fort. Als Antonius sich endlich zu dem männlichen Entschlusse aufrafft, Alexandrien zu verlassen und sich nach Italien einzuschiffen, erklärt er seine Anwesenheit dort für nötig, weil »jetzt vieles brütet, das gleich dem Haar des Rosses Leben erst hat, noch nicht der Schlange Gift« (I 2, 199). Nach einem alten Aberglauben verwandeln sich Pferdehaare, in Jauche gelegt, in Gewürm. Die enge Verwandtschaft dieser Stelle mit den vorhergehenden ist auffallend genug. Auf die derbe Anspielung, welche der ehrliche, von der ägyptischen Luft erst oberflächlich angekränkelte Enobarbus kurz vor der Schlacht bei Aktium macht, seinen Ärger über die Anwesenheit der Königin bei Seite aussprechend, (III 7, 6—9), kann hier nur hingewiesen werden. Der Erfolg rechtfertigte seine Befürchtung. Nach glücklichem Anfang gleicht der Kampf doch alsbald der »gebeulten Pest, wo Tod gewiss ist« (III 10, 9), wie Scarus sich ausdrückt; denn

Die Schindmähr aus Ägypten —

Der Aussatz treffe sie! — In Kampfes Mitte,
 Als Vorteil wie ein Zwillingpaar erschien,
 An Aussehn gleich, wohl gar der ältre unser —
 Die Brems' im Nacken, wie 'ne Kuh im Juni,
 Hisst sie die Segel auf und flieht. (III 10, 9).

Kaum hat sie sich gewandt, als auch Antonius

Die Schwingen spreitend wie ein brünst'ger Entrich
 Die Schlacht verlässt auf ihrer Höh und fliegt
 Ihr nach (III 10, 20).

Die Bremse ist den Fliegen und Schnaken anzureihen. Wie die Ente für den Wasserreichtum des Pharaonenlandes bezeichnend ist, so die Kuh für die Fruchtbarkeit Ägyptens. Beide Vergleiche lagen daher dem alten Kriegsmann, der Ägypten aus eigener Anschauung kannte, nahe genug. Hiermit im Einklang steht die Bitte des Soldaten an Antonius, man möge zu Lande schlagen und das Tauchen (a-ducking, welches an duck »Ente« erinnert) den Ägyptern und Phöniziern überlassen (III 7, 65). In seinem Unmut über Cleopatras Benehmen dem Abgesandten des siegreichen Oktavian gegenüber ruft Antonius selbst aus: O stünd' ich doch auf Basans Hügel, die gehörnte Herde zu überbrüllen! (III 13, 120). Basan ist ein durch die Bibel als fruchtbare Weide mit kräftigen wilden Stieren bekannte Landschaft östlich vom Jordan. Der Psalm 22, 13 erwähnt im hebräischen Texte der »fetten Ochsen von Basan«, welche dem Psalmisten das Bild roher Gewalt und furchtbarer Wildheit sind. (Vgl. auch Deuteronomium 32, 14; Amos 4, 1 etc.). Wir ersehen, dass Shakespeare biblische Reminiscenzen nicht verschmäht, selbst auf Kosten des heidnisch-historischen Kostüms, um das geographische Bild lebendig und anschaulich zu gestalten.

Die Pflanzen- und Tierwelt, soweit sie ausser den bereits genannten Typen noch eingeflochten ist, verstärkt den südlich-fremdartigen Farbenton. Wenn die Wasserlilie (hier wird »lose Wasserpflanzen«, dort »Tang« übersetzt) als Bild gebraucht wird, wie sie lose auf dem Strome hin und her treibt, der Wasserflut gehorsam, und »in Bewegung fault« (I 4, 45), wer wird da nicht an den Nil und vielleicht auch an die Lotosblumen erinnert, die auf seinem Spiegel schwimmen? Am gleichen Orte wächst das Schilfrohr (II 7, 12). Das Myrtenblatt, das der Morgentau befeuchtet, versetzt uns in ein wärmeres Klima (III 12, 9); ebenso die Olive, die als Symbol des Friedens Erwähnung findet (IV 6, 6). Die Weintraube wird in Ägypten selbst gezogen; nie soll der Saft von Ägyptens Trauben diese Lippen mehr befeuchten, ruft die sich selbst opfernde Königin aus (V 2, 285). Der Rose begegnen wir natürlich auch hier, freilich nur in metaphorischem Gebrauche (III 13, 20, 39). Dass der Weizen (II 6, 38), die Zwiebel (I 2, 176) und die Binsen, hier offenbar im Sinne von »Halme« (III 5, 18), zufällig angeführt werden, ist nebensächlich. Die Fichte wird gleich noch besprochen werden.

Zum Teil ebenso charakteristisch ist die erwähnte Fauna. Die Hähne und Wachteln, welche zu Wettspielen benutzt wurden (II 2, 36—37), fand Shakespeare bei Plutarch vor. Pferde, Esel, Maultiere und Hunde sind dem civilisierten Menschen überallhin gefolgt; desgleichen sind Fliegen und Adler (II 2, 185), Käfer (III 2, 20), Schwalben (IV 12, 3), Nachtigallen (IV 8, 18) und Kuckucke (II 6, 18) nichts Ägypten besonders Eigentümliches. Der Delphin (V 2, 85) ist im Mittelmeere häufig. Sicherlich hat man auch schon im alten Ägypten den Hasen gejagt (IV 7, 13), möglicherweise damals auch noch den wilden Eber (II 2, 183). Wenn dagegen der zur äussersten Notwehr gedrängte Mensch mit einer Taube verglichen wird, die in ähnlicher Lage sogar auf den Strauss (Weih in der deutschen Übertragung) loshackt (III 13, 197), so werden wir dadurch in eine afrikanische Umgebung

versetzt. An denselben Erdteil erinnert uns der Ausspruch, dass sich mit jungen Löwen besser spielen lässt, als mit dem alten, wenn er stirbt. (III 13, 94). Den geographischen Hintergrund während, hat auch Lepidus sein Epitheton »der arabische Vogel« (= der sagenhafte Phönix III 2, 12) gewählt und Oktavian seine Hyperbel zugestutzt, wenn er bei der Nachricht vom Tode seines Gegners ausruft, das Erdenrund müsse erbeben und in Bürgergassen Wüstenlöwen schleudern und Stadtbewohner in die Wüste. (V 1, 14.)

Da die 12 Tage der Handlung, die auf der Bühne zur Darstellung kommen, sich auf einen nicht näher zu begrenzenden, jedenfalls aber sehr ausgedehnten Zeitraum verteilen, der geschichtlich nicht weniger als 10 Jahre umfasst, so wird von einer bestimmten Jahreszeit nicht die Rede sein können. Ägyptens Klima ist ja, wie Antonius' Güte war, »ohne Winter, immer Erntezeit, mit immer reichem Nachwuchs.« (V 2, 86). Die Handlung erfordert ferner, dass fast alle Szenen bei Tage vor sich gehen. Man kann im allgemeinen sagen, dass die Lichtfarben stark aufgetragen sind, um den Eindruck eines südlichen Kolorits zu erhöhen. Die Nacht ist hell (IV 9, 2); zugleich aber spricht Enobarbus von ihrem giftigen Tau, den sie auf ihn herabsenken soll. (IV 9, 12). Die Schwächen in Antonius' Charakter gleichen den »Himmelflecken, feuriger noch durch das Dunkel der Nacht.« (I 4, 12). Übrigens scheint die Dunkelheit nur relativ zu sein, denn es leuchten die Sterne und auch der Mond. Der Triumvir klagt, dass die guten Sterne, die ihn sonst geleitet, aus ihren Bahnen gewichen sind und ihr Licht zum Höllenabgrund geschleudert haben. (III 13, 145). Und als sein Stern gefallen war (IV 14, 106), erlosch auch Cleopatra, »der Stern des Ostens.« (V 2, 311). Während Pompejus sein Glück mit dem Neumonde vergleicht, sieht sein prophetisches Hoffen schon die volle Scheibe. (II 1, 9). Antonius hingegen sieht seinen irdischen Mond verfinstert. (III 13, 153). Der Mond ist sonst der »spähende« (visiting IV 15, 68) und auch der »segensreiche« (IV 9, 7). So lange indes Antonius noch lebte, war sein Angesicht wie des Himmels; Mond und Sonne kreisten zugleich darin und leuchteten dem kleinen Erdenrund. (V 2, 79). Darum fordert die Königin nach seinem Tode die wirkliche Sonne auf: »Verbrenne deine Sphäre! Dunkel stehe der vielgestaltete Weltkreis!« (IV 15, 9). Neben diesem Ausspruch nehmen sich Stellen wie »manch' Unschuldigen trifft der Donnerkeil« (II 5, 77) und »den Blitz über trotzen« (III 13, 195) noch recht bescheiden aus. Meisterhaft ist das Gewölk gezeichnet, mit dessen wechselnden Gestaltungen, ehe es sich schliesslich in trüben Regen auflöst, Antonius sein Geschick vergleicht. Besonders hervorzuheben ist in der Schilderung das liebevolle Eingehen des Dichters auf die beweglichen Einzelheiten der Erscheinung. (IV 14, 2—11). — Wie in Romeo und Julie der wirkliche Himmel sich gegen Schluss verdüstert, so ruft auch in der letzten Szene dieses Dramas Iras der Herrin und Königin zu:

Zu Ende denn, der helle Tag ist hin,

Das Dunkel wartet unser! (V 2, 193).

Unter den allgemeinen Vorstellungen, die wir nach Shakespeares Zeichnung von Ägypten erhalten, wird kaum ein falscher Zug zu entdecken sein; doch selbst in Punkten, die eine eingehendere Kenntnis des ägyptischen Schauplatzes bedingen, hat der Dichter das Richtige getroffen. Vor dem Kampfe der beiden Flotten bei Alexandrien lässt Antonius sein Heer »auf den Anhöhen hart an der Stadt« halten (IV 10, 5); Oktavian dagegen stellt seine Truppen in den Thälern auf (IV 11, 3). Hier ist er, wie das ganze Stück hindurch, auf Schritt und Tritt dem Plutarch gefolgt. Wenn Antonius nun dem Kampfe beider Flotten von der Höhe aus im Schatten einer »Fichte« zuschaut, so könnte man einwenden, dass die Fichte, die den Sand- oder Felsboden liebt, nicht im Einklang mit dem angeschwemmten Fruchtboden des Nils stehe, wo Vipern an ihrem Fusse hausen und Palmen sie beschatten müssten. Indes wird die Umgebung des alten Alexandria wohl dieselbe gewesen sein,

wie die der neueren Stadt, die rings von weissem Dünensand umgeben ist. Und zu den Dünen passt die Fichte. Wahrscheinlich hat Shakespeare im Verkehr mit weitgereisten Einheimischen und Fremden die Kenntnis mancher geographischen Merkwürdigkeit gewonnen, ein Umstand, auf den ja auch Elze bei Besprechung der Lokalität im Kaufmann von Venedig besonders hinweist. Wenn sich der Triumvir nach erlittener Niederlage dann mit einer Fichte vergleicht, die einst alle überragte und nun entschält dasteht (IV 12, 36), so lag nach der gegebenen Erklärung dieser Vergleich nicht fern, und es lässt sich auch kaum ein ergreifenderes Bild gefallener, aller Macht und Hoheit entkleideter Grösse denken. Manch' anderer Dichter freilich hätte den Helden lieber mit einer gestürzten königlichen Palme verglichen oder ihn im Schatten dieses afrikanischen Baumes Schutz vor der heissen Sonne suchen lassen.

Werfen wir einen Rückblick auf das Ganze, so bleibt Shakespeare zunächst auch in dem klimatisch-geographischen Bilde, das er uns vom Heimatlande der grossen Königin entwirft, der unübertroffene Dichter der Naturwahrheit. Ohne Zaudern würde jeder Geograph das dargestellte Land, selbst wenn es den Namen Ägypten nicht an der Stirn trüge, einem bestimmten kartographischen Kreise zuweisen, dem sein Klima, seine Flora, Fauna und Menschenrasse durchaus eigenartig wären. Zugleich ist der Dichter bestrebt, in dem Charakter des Landes selbst und vor allem in dem seiner Tierwelt die verderbliche Seite der Leidenschaft des Helden und der Heldin symbolisch wiederzuspiegeln, ein Ziel, das er mit gewohnter Meisterschaft erreicht. Schliesslich hat der Dichter auch ein in der Natur begründetes völkergeschichtliches Gesetz zur Darstellung gebracht. Wenn die Bewohner eines Landes, in welchem die Natur ihre Gaben in überreichem, verschwenderischem Masse spendet, sich von dieser Fülle zur Genussucht verleiten lassen, so sind sie dem Untergange geweiht und müssen regelmässig einem fremden Volke aus rauheren Klimaten unterliegen oder gar ihm weichen. Ohne anzunehmen, dass es in des Dichters bewusster Absicht lag, dieses zuerst oder überhaupt nachzuweisen, dürfen wir doch behaupten, dass er diesen Zweck mit einem geringen Aufwand von Mitteln erreicht hat. Jedenfalls hat Shakespeare im vorliegenden Drama der Natur ihre schöpferische Kraft und ihre Geheimnisse abgelauscht und kann mit grösserem Rechte von sich sagen, was der Wahrsager mit selbstbewusster Bescheidenheit für sich in Anspruch nimmt, dass er nämlich die Gabe besitze, »in der Natur unendlichem Geheimbuch ein wenig zu lesen.« (I 2, 9).

So weit auch die Ansichten über unseres Dichters künstlerische Thätigkeit und Vollendung bei den verschiedenen Kritikern auseinander gehen, in der Anerkennung einer einheitlichen Lokalfärbung stimmen sie alle überein. Darum soll die Betrachtung dieses und der wenigen andern vorstehend behandelten Dramen geschlossen werden mit einer Bemerkung Rümelins, die er im Anschluss an die Beurteilung des Cyklus der Römerdramen macht. Während Shakespeare seine römischen Helden ganz wie englische Barone und Fürsten denken und sprechen lässt, sagt Rümelin, »weiss er dagegen seinen Stücken und Personen eine sehr wirksame geographische Nüancierung zu geben; seine Phantasie nahm, wenn er sich in ein bestimmtes Land dachte, eine gewisse Tinktur an, die sich dann allem Einzelnen mitteilte. So fühlen wir in Macbeth, Hamlet, Lear durch das ganze Stück eine scharfe nordische Luft streichen, während man im Romeo, im Kaufmann von Venedig gleich vornherein des Südens Wärme empfindet. Eine solche lokale Färbung, einen etwas wärmeren Ton scheinen auch diese Römerdramen zu haben, insofern den Dichter eine Art von spezifischem Ton der Empfindung anwandelte.« *)

*) G. Rümelin, Shakespearestudien, p. 108. Stuttgart 1866.