

Lokalfärbung in Shakespeares Dramen.

(Zweiter Teil.)

Von Dr. CARL PHILIPS.

Vorbemerkung.

Seit dem Erscheinen des ersten Teiles vorliegender Untersuchung ist ein Werk von Alfred Biese in die Öffentlichkeit getreten, worin die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit verfolgt wird. Auch Shakespeare erhält darin seinen Platz angewiesen, und obwohl der Umfang ein systematisches Eingehen in die Einzelheiten verbot, so ist der Abschnitt über unsern Dichter doch reich an interessanten Streiflichtern. Der Verfasser kommt zu dem Resultat, dass Shakespeare das idyllische Naturgefühl seiner Zeit zum sympathetischen steigerte. Erklärend bemerkt er: »Die Grundlage einer solchen sympathetischen Naturanschauung ist die Naturbeseelung. Sie bei den verschiedenen Dichtern eingehend zu betrachten, ist eins der interessantesten Kapitel der vergleichenden Poetik, bei Shakespeare will es mir besonders dankbar erscheinen.« *) Diese Äusserung eines Forschers von hervorragender Bedeutung dürfte bezeugen, dass die Wahl des Themas unserer Abhandlung, deren Grenzen freilich etwas weiter gesteckt sind, kein Missgriff war.

In Verfolg unserer Arbeit ist es ratsam erschienen, die einzelnen Shakespeareschen Stücke in Rücksicht auf unsern Zweck auch mit den Quellen zu vergleichen, aus denen der Dichter den rohen Stoff geschöpft hat, soweit sie in dem bekannten von Collier begonnenen und von Hazlitt vervollständigten Sammelwerke vorliegen. **) Es lässt sich dadurch ein klarerer Einblick in die Geisteswerkstatt des Dichters gewinnen; es zeigt sich, welche Umrisse und Farben er ohne weiteres entlehnen konnte, welche künstlerischen Anregungen ihm seine Quellen boten, und wie viel auf Rechnung seiner eigenen Genialität zu setzen ist. Der Einheit wegen sei es gestattet, behufs gedachter Vergleichung auf die im ersten Teil behandelten Dramen zurückzugreifen.

Die Hauptquellen zu Romeo und Julia sind Arthur Brokes weitschweifige, aber doch ansprechende Novelle in Versen und die trockene Prosa-Erzählung »Romeus und Julietta«, welche sich in Paynters Novellensammlung »Palast des Vergnügens« findet. Beide sind durch des Franzosen Boaistuau Vermittlung aus dem Italienischen geflossen. Schon Malone hat nachgewiesen, dass Shakespeare von Paynters fast wörtlicher Übersetzung verhältnismässig wenig Gebrauch gemacht habe, während

*) Alfred Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888.

**) Shakespeare's Library, a collection of the Plays, Romances, Novels, Poems, and Histories employed by Shakespeare in the composition of his works. With introduction and notes. 2nd ed. revised and enlarged. By W. C. Hazlitt. 6 vols. London, 1875.

seine Entlehnungen aus dem freier verfahrenen Broke zahlreich und bedeutend seien. Was die Lokalfärbung angeht, so findet sich in der Prosa-Novelle unter den wenigen hierhin gehörenden Zügen nicht ein einziger — den Namen der Etsch abgerechnet — der nicht in dem versifizierten Gedichte wiederkehrte. Übrigens ist Paynter arm an Naturbildern; Naturschilderungen werden durchaus vermisst, so dass der nachdichtende Broke auch hierin fast ganz auf eigenen Füßen steht. Hier mag gleich bemerkt werden, dass Shakespeare weder die Etsch, den »Silberstrom, der in tiefem Bette mitten durch die Stadt fließt« (Part. I, vol. I, p. 75 und 206) noch andere lokale Details, wie die »Aussicht auf die fruchtbaren Berge« (206) und den Namen eines Thores (116) der Beachtung wert gehalten hat. Broke ist nicht ohne Gefühl für Naturschönheit, aber die Idee eines einheitlichen Stimmungsbildes hat er offenbar nicht fassen können. Manche seiner Vergleiche sind von der stürmischen See hergenommen (89; 109; 134; 141 etc.); viele vom Winter (134; 139; 147) und vom Eise und Froste der Berge (86; 178); auch vom Sommerhimmel (129) und schliesslich vom Sommer und Winter zugleich (150). Keiner derselben kehrt bei Shakespeare wieder. Die Angemessenheit der Bilder lässt bei Broke hin und wieder zu wünschen übrig. So wird Romeus im Kampfe mit Tybalt mit einem Waldeber verglichen, der, von Hunden angegriffen und vom Speere verwundet, seine Hauer wetzt, ferner mit einer der Jungen beraubten Löwin und mit einem Donnerkeil: »Wie zwei Donnerkeile, aus dem Himmel hergeschleudert, dass die massige Erde und die Meere durch die Luft zu fliegen Gewalt haben, so trafen sich diese zwei« (119), nämlich Romeus und sein Gegner. Ist hier nicht die Häufung weithergeholter Vergleiche mindestens unpassend? Als Shakespeare den Wind der eben noch »um die erfrorene Brust des Nordens buhlte«, »zum taubeträuften Süden schnauben« liess (R. u. J. I 4, 101), lagen ihm wahrscheinlich Brokesche Vergleiche dunkel im Sinn.

Was nun das »sonnige Verona« angeht, so sucht man es bei Broke vergebens. Sonne, Mond und Sterne sind, zum Teil mit recht prunkenden Beiwörtern, nur gebraucht, um die Tageszeit zu bestimmen. Sie ersetzen die Uhr. Von einer eigentlich sommerlichen Jahreszeit kann schon deshalb nicht die Rede sein, weil die erste Begegnung Romeus' und Juliettas in die Maskenzeit gleich nach Weihnachten fällt (82); einige Wochen darauf findet die heimliche Trauung statt, ein bis zwei Monate erfreuen sich die Liebenden ihres Glückes (115), und am Ostermontage schon liegt Tybalt erschlagen (116). Der feierliche Hochzeitstag des Grafen Paris ist auf den 10. September verlegt (165).*) Um Shakespeares eigene Leistung beurteilen zu können, sei hervorgehoben, was Broke ihm für die drei berühmten Szenen seines Dramas bieten konnte. Eine eigentliche Balkonszene kennt die Novelle nicht, jedoch tritt Julietta nach dem Balle an das Fenster ihres Schlafzimmers. »Als die Nacht über die Erde ihren schwarzen Mantel ausgebreitet hatte,« da »schien der Mond so hell, dass sie ihren Geliebten erspähte.« (95). Nach der Trauung, an welche sich bei Shakespeare die herrliche Gartenszene anschliesst, macht der Dichter der Novelle die trockene Bemerkung: »Jede Stunde schien ihnen wie zwanzig Jahre, so dass ich vermeine, wenn sie die Sonne nach ihrem Willen hätten tanzen lassen können (wie wir von Alcume hören), wenn sie die Leitung der Himmel hätten, so würden die schwarzen

*) Auf p. 9 des I. Teils ist darauf hingewiesen, dass Shakespeare unter Lammas-tide wahrscheinlich das Johannistfest verstanden habe, welches, nebenbei bemerkt, auch nach dem Kalender alten Stils auf den 24. Juni fiel, der dem 6. Juli nach dem verbesserten Kalender entspricht. Darnach muss die Liebesepisode Romeos und Julias in den Anfang Juni fallen. Indessen komme ich mehr und mehr zu der Überzeugung, dass ohne Zweifel das Fronleichnamfest gemeint ist, da bei dieser Annahme jeder Widerspruch zwischen dem Kalender und der Angabe der Gräfin sich aufhebt. Das Fronleichnamfest wurde bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts vom Papste Urban IV. allgemein eingeführt und für den Donnerstag nach Trinitatis angeordnet. Die Bezeichnung Lammas „Brotmesse“, welches Wort man im Elisabethanischen Zeitalter vielleicht irrtümlich als „Messe des Lammes“ erklärte, konnte leicht auf das gedachte Fest angewandt werden.

Schatten der Nacht in doppeltes Dunkel schnell alles verhüllen« (110). Die Erzählung enthält eine doppelte Abschiedsszene. Die Neuvermählten tadeln am Morgen mit grossem Ärger die Hast von Phöbus' Rossen (114). Der dramatische Dichter fügt hier das tiefpoetische Tagelied ein. Die nächsten Monate verbringt das junge Paar in ungestörter Ruhe. Da wird Romeus verbannt, jedoch vor seiner Flucht nach Mantua besucht er seine Geliebte zum letzten Mal, und hier versucht sich der Dichter — gewiss an unrechter Stelle — auf hohem Kothurn: »So verbringen die beiden Liebenden die lange Nacht in Schmerz und Klagen. Aber nun erhob sich im fernsten Ost der helle Lucifer, der goldene Stern, den Dame Venus erkor; dessen Lauf bestimmt ist, in flüchtiger Bahn zu rennen, ein Bote des dämmernden Tages und der aufgehenden Sonne. Dann klärte Aurora mit ihrem lichten und silbernen Glanze den Himmel auf und hatte auf der Erde den hässlichen Schatten verjagt. Wie zur Zeit, wenn du nicht weit siehst noch auch enge blinzelst, wenn Phöbus von unserer Hemisphäre in die westlichen Wogen sinkt, die Himmel deinem Auge kühler scheinen, dasselbe (oder Ähnliches) sah Romeus am entferntesten östlichen Himmel. Annoch sah er weder Tag noch konnte er es Nacht nennen; mit gleicher Kraft kämpfte das abnehmende Dunkel mit dem zunehmenden Lichte« (149). Während die Liebe bei Shakespeare die ganze Natur, Bäume und Blumen, Sterne, Mond und Sonne mit gleichen Empfindungen beseelt und in die Handlung hineinwebt, erscheinen die Naturbilder bei Broke trotz der weitschweifigen Dialoge und Monologe als äusserliche Zierraten. Immerhin scheint letzterer eine Ahnung von dem gehabt zu haben, was schön und poetisch ist, aber die Kraft der plastischen Durchbildung war ihm nicht eigen. Auch er bemerkt, dass Romeus in der Einsamkeit zu den Tieren, den befiederten Vögeln und den Bäumen, zu der Erde, den Wolken und zu dem, was er sonst noch sah, gesprochen und ihnen seinen Schmerz kundgegeben habe, als ob sie Verstand besässen (152). Nichtsdestoweniger verhalten sich die Liebenden der Natur gegenüber höchst unempfindlich und nüchtern. Das einzige, was Shakespeare sich von Broke hätte aneignen können, ist die humanistische Ausdrucksweise, wie »Titans ruhelose Rosse« (151) und »Phöbus' glänzende Strahlen« (85 etc.); dieselbe war indes Gemeingut aller Gebildeten jenes Zeitalters.

Somit dürfte die Vergleichung sich dahin resumieren lassen, dass Shakespeare an Brokes Gedicht eine zwar noch rohe aber nicht zu unterschätzende Vorlage hatte, die manchen entwicklungs-fähigen Keim enthielt und einen jugendlichen phantasievollen Dichter wohl zu etwas Grösserem anregen konnte.

Gleiches lässt sich von seiner Quelle zu Was ihr wollt nicht sagen, wofür Barnaby Riches Geschichte des Apollonius und der Silla allgemein gehalten wird. Was er ihr verdankt, ist gleich Null. Vielleicht hat er, wie verschiedene Namen und dramatische Verwickelungen, so auch den einen oder anderen Pinselstrich zu seinem frischen Gartenstück jenen uns unbekanntem englischen Dichtungen entlehnen können, welche im Anschluss an noch vorhandene italienische Dramen entstanden waren. Wahrscheinlich ist dies freilich nicht.

Den Stoff zu Mass für Mass entlehnte Shakespeare zwei Werken Whetstones, dem 1587 erschienenen Drama »Promos und Cassandra« und der gleichnamigen, kurzgedrängten Erzählung aus dem Jahre 1582. Aus der letzteren hat unser Dichter überhaupt nur einige nebensächliche Kleinigkeiten gewonnen. Aber auch das Drama bot ihm für seine Lokalfärbung gar nichts. Indem er die Person der verlassenen Mariana neu hinzufügte und den Statthalter zu einem aus falschem Ehrgeiz scheinheiligen Tugendhelden und den Fürsten zum heimlichen Zeugen der Vergehen desselben machte, hat er den Nachdruck auf Szenen gelegt, die bei Whetstone ganz fehlen. Wer von beiden der grössere Künstler ist, zeigt sich an dem Problem, welches beide haben, uns eine Stadt als geeigneten Schauplatz vorzuführen. Der eine behilft sich damit, uns eine Reihe von Strassennamen zu nennen; der

andere lässt eine ganz charakteristische Stadt mit plastischer Wahrheit vor unseren Blicken wie von selbst sich aufbauen.

Wie eng sich der Dichter in *Antonius und Cleopatra* an Plutarch angeschlossen hat, war schon angedeutet worden. Alles was der Historiker für die Lokalfärbung bot, ist gewissenhaft ausgenutzt worden. Zunächst erborgte Shakespeare von ihm die Angabe, dass der so weichlich und üppig erzogene Antonius auf der Flucht nach Gallien »Pfüthenwasser trank und wilde Früchte und Wurzeln ass«; dass ferner die Soldaten beim Überschreiten der Alpen »von der Rinde der Bäume und von solchen Tieren lebten, deren Fleisch vorher niemals ein Mensch anrührte«. (P. I vol. III p. 334.) — Wie die Königin und der Triumvir sich dem Vergnügen des Fischens am Nilufer hingaben und in welcher Weise Kleopatra ihn dabei durch Anhängen eines gesalzenen Fisches betrog, erwähnt Plutarch gleichfalls (348); ebenso, dass sich in Kleopatras Schiff ein Paar Schwalben angesiedelt hatte. Freilich wird dort das Bauen des Nestes an sich nicht als ein böses Vorzeichen angesehen, sondern berichtet, dass das erste Schwalbenpaar durch andere Schwalben verjagt und sein Nest zerstört wird (388). Die Art und Weise, wie die Schlangen in einem Feigenkörbchen in das Gemach der Königin gebracht werden, ist dem Historiker nachkopiert; auch dort begrüsst Kleopatra die Schlange: »Bist du nun da?« — (416). Der fernere Dialog mit dem Bauern, der Dienerin und der Schlange ist Erweiterung des Dichters. Die »Spuren« der Schlange an der Thürseite, besonders in der Richtung zur See hin (416), sind im Drama malerischer in Schleim verwandelt, der an den Feigenblättern haften geblieben ist. Die wilden Eber, welche in Egypten verzehrt werden, sind historisch (346); die Hähne und Wachteln, von den Römern zu Wettspielen benutzt, sind in ihrer Eigenschaft als Kampftiere hinüber genommen worden (353). Jede fernere Ausmalung ist Zusatz der dichterischen Phantasie.

Im Anschluss an den vor Jahresfrist erschienenen ersten Teil dieser Abhandlung, worin einem Drama der lyrisch-romantischen Periode der Vortritt gegeben wurde, soll im folgenden zunächst Titus Andronikus als charakteristisches Produkt der bislang übergangenen Lehrlingszeit des Dichters in Bezug auf die Lokalfarbe geprüft werden. Wenngleich die Zeit der vollkommensten, der dramatischen Naturbehandlung bereits an einem hervorragenden Stücke gewürdigt wurde, so ist die Tragödie König Lear in dieser Beziehung doch zu bedeutend, als dass sie übersehen werden dürfte. Sie folge daher an zweiter Stelle. Die Bearbeitung eines Stückes, welches die idyllische Naturbehandlung Shakespeares veranschaulicht, die der letzten Periode seines dramatischen Schaffens ihr eigentümliches Gepräge aufdrückt, musste ihres Umfanges wegen für jetzt noch zurückgelegt werden.

Titus Andronikus.

Die triviale Wahrheit anzuerkennen, dass kein Meister vom Himmel fällt, hat man sich selten so lange gestraubt wie bei Shakespeare. Ungeachtet der evidentesten Beweise für die Echtheit, allein sich stützend auf Gründe subjektiver Natur, versucht die Mehrzahl der englischen Kritiker noch immer, das Stück Titus Andronikus Shakespeare ganz oder doch zum Teil abzusprechen. Der Streit beweist nur, dass man es mit einem unreifen Jugendstück, vielleicht dem Erstlingswerk des Dichters zu thun habe. Ob und wie weit derselbe einem Vorgänger verpflichtet ist, liesse sich nur feststellen, wenn das Werk eines solchen aufgefunden würde, und dafür ist wenig Aussicht vor-

handen. Als ein Stück aus der Lehrlingszeit, den Sturm- und Drangjahren, kennzeichnet sich die Dichtung schon durch den Mangel an Motivierung und Charakteristik, vor allem aber durch das Hinausschweifen ins Masslose, durch das Lechzen nach Blut und Greuel, das Schwelgen in Schaudern und Entsetzen, durch das Gefallen am Abstossenden und Unnatürlichen. Alle Scheusslichkeiten, welche in den klassischen Schulautoren zerstreut sind, vereinigen sich hier zu einem erschütternd wirkenden Ganzen. »Was an widernatürlichen Gewaltthaten und ekelhaften Metzereien der Mythos und die Geschichte des Altertums bot: die dunklen Sagen des Pelopiden- und Labdakiden-Hauses, die blutige Sage von Tereus und Philomela, der verdiente Untergang der grausamen und wollüstigen Tarquinier, das finden wir hier in fünf Akten zusammengehäuft und mit ausgesprochener Absicht nicht bloss materiell gesteigert, sondern auch mit Zügen tierischer Sinnlichkeit, teuflischer Bosheit und ekelhafter Mischung von beiden in den grellsten Farben durchsetzt«, drückt sich Hertzberg in der Einleitung zu unserer Übersetzung aus. Diesem Inhalt entspricht der schwulstige Bombast des Dialogs.

Wo bleibt da Raum, Zeit und Anlass zur Stimmungsmalerei, wo bleibt da vor allem das zarte Gefühl für die Natur, wird man fragen und versucht sein, das Drama kurzweg in die Reihe jener Überarbeitungen zu verweisen, die, wie die Zählung der Widerspenstigen, fast nichts an Naturempfindungen enthalten. Nichtsdestoweniger ist Titus Andronikus keineswegs arm daran, nein, sogar so reich, dass beispielsweise Biese ihm manche seiner Belegstellen hat entnehmen können. Wie in dem Mohren Aaron die Elemente zu einem Othello und Jago bereits verborgen liegen, er selbst aber mehr eine abstrakte Teufelsfigur als ein Mensch von Fleisch und Blut ist, wie neben dem Motiv der Rache in engster Verbindung mit der Wahnsinnsidee noch sklavisch nachgeahmte Züge hervortreten, wie die besten Szenen manchmal von Sentimentalität nicht ganz frei sind und die meisterhaftesten Parteen mit ganz rohen Auftritten abwechseln, so enthält auch die Naturmalerei herrliche Einzelbilder neben dem Mangel einer einheitlichen Komposition.

Der Schauplatz ist Rom und zwar das kaiserliche Rom zur Zeit des Kampfes mit den nordischen Völkern, Rom in der Decadence, wo die Kaiserkrone bereits ein Spielball in der Hand ehrgeiziger Feldherren war. Das Kapitol, die Strasse in Rom, der Palastsaal und das Speisezimmer wurden durch das nackte Bühnengerüst und den Balkon im Hintergrunde dargestellt; es musste jegliche Ornamentmalerei im Dialog fehlen, weil sie auf der Bühne selbst mangelte. Höchstens könnte man sagen, dass das Blut seinen purpurnen Reflex nach allen Seiten verbreitet. Es bleiben nur die der Natur angehörenden Bilder übrig. Bei sehr ungleichmässiger Verteilung verraten sie den Jüngling, der einerseits mit den lateinischen Schul-Klassikern hinlänglich Bekanntschaft gemacht hat, um die Naturschilderungen und Metaphern seiner Vorbilder zu verwerten, und andererseits für das Leben und Weben in dem Walde und auf der Flur seiner Heimat ein offenes Auge und treues Gedächtnis bewahrt hat. Diese beiden Momente liegen neben einander, ohne sich gegenseitig zu stören. Der Dichter entbehrt noch der Weite des Blickes und der gereiften Kunst, sämtliche Bilder, Gleichnisse und Gestalten von dem einheitlichen Gesichtspunkte eines Kolorit- und Stimmungsmalers aus zu behandeln. Um andere Ungleichheiten zu übergehen, ist der zweite Akt fast nur von Schilderungen des Waldes und der Jagd belebt, während im dritten Akt die vom Element des Wassers als Regen, Quell, Fluss oder Meer hergenommenen Vergleiche die Hauptrolle spielen und die andern Auftritte wenig für unsern Zweck bieten. Dabei ist seltsam, dass Coleridge grade im zweiten Auftritt die echte Hand Shakespeares hat erkennen wollen, während Max Koch den folgenden Akt von einer Erhabenheit erklärt, die den unbefangenen Leser überwältigen müsse.*)

*) Shakespeares dramatische Werke, herausgegeben von Max Koch (Cottasche Bibliothek der Weltliteratur) III. Bd. p. 7.

Die Personen des Dramas sind, mögen sie nun Römer oder Goten sein, ausnahmslos mit klassisch-mythologischer Bildung getränkt. Der Mohr Aaron, ehemals Sklave unter dem Gotenvolke, jetzt Günstling der Tamora, freut sich der Erhebung seiner Königin, die »fester an seinen Zauberblick gebannt als Prometheus an den Kaukasus gefesselt ist« (III 1, 16), und gibt seiner Genugthuung in einem Monologe also Ausdruck: »Jetzt zu Olympus' Höhe klimmt Tamora, fern von Fortunas Pfeilen; droben thront sie, vor Donnerkrachen und Blitzesstrahl gesichert, dem drohenden Bereich des bleichen Neides entrückt. Wie wenn die goldene Sonne den Morgen grüsst, dann, wenn sie den Ozean mit ihren Strahlen gefärbt, durch den Tierkreis mit ihrem Glanzgespann jagt und auf die erhabensten Berggipfel niederschaut: so Tamora« (II 1, 1). Wird Phöbus oder Sol im letzten Bilde auch nicht ausdrücklich genannt, so kann doch kein anderer als er der Lenker des Sonnenwagens sein, zumal da die Sonne in der englischen Poesie als Masculin auftritt. Ferner gedenkt Tamora im Walde des flüchtigen Fürsten und der Dido, wie sie von einem glücklichen Gewitter überrascht, in einer verschwiegenen Höhle Zuflucht fanden (II 3, 22). Hier lag dem Dichter eine bekannte Stelle aus Virgils Äneide (lib. IV v. 165) im Sinn. Den Begleitern erscheint die Königin in ihrer Jagdkleidung wie Diana, die ihre heiligen Haine verlassen hat, die grosse Jagd in diesem Forst zu schauen (II 3, 57); sie aber entgegnet, wenn sie wirklich die Göttin wäre oder deren Macht besässe, so würde sie des Bassianus Schläfen wie Aktäons Haupt mit Hörnern begaben, dass sich die Hunde zum Zerreißen auf ihn stürzen würden (62). Auch der blasse Mond, der auf Pyramus niederscheint, als er zur Nachtzeit in Blut gebadet liegt (231), wird von Martius zum Vergleich herbeigezogen; die grausam mörderische Gruft, in die er gestürzt ist, nennt er »verhasst wie des Coeytus Nebelschlund« (236). Selbst an einer Stelle, wo man nur die einfache, natürliche Sprache des Schmerzes erwarten sollte, macht sich eine gezielte Anspielung auf klassische Dinge breit. Marcus begegnet nicht sobald der von den ruchlosen Söhnen Tamoras überfallenen und der Hände und Zunge beraubten Lavinia, als er auch schon ahnt, was Grässliches ihr angethan ist: »Du wendest dein Gesicht vor Scham ab! Und trotz all dieses Verlustes an Blut, das wie aus einem Brunnen mit drei Speiröhren quillt, glühen deine Wangen wie Titans Antlitz, wenn er errötend mit dem Gewölke kämpft!« (II 4, 28). Und wie der gerade eben seiner zwei Söhne beraubte Vater das so entsetzlich verstümmelte Kind erblickt, bricht er in die Worte aus: »Sprich, Lavinia, welche gottverfluchte Hand hat dich handlos vor den Augen Deines Vaters gemacht? Welcher Thor trug noch Wasser in das Meer oder warf ein Scheit in Trojas hellen Brand? Mein Gram war auf der Höhe, eh' du kamst, jetzt spricht er allen Schranken Hohn!« (III 1, 67). In diese Klasse gehört, auch was das Pathos betrifft, des Marcus Ausruf: »Jetzt sei Siziliens heisser Ätna kühl, und sei mein Herz ein ew'ges Höllenfeuer!« (III 1, 242). Der alte Vater, der noch das Schlimmste, die der Lavinia angethane Unbilde nicht ahnt, überschaut mit Entsetzen den ganzen Thatbestand, als die stumme Tochter in Ovids Metamorphosen die Geschichte von Tereus und Philomela mit ihren Armstümpfen aufschlägt. »Lavinia, süßes Mädchen, ruft er aus, bist du so wie Philomela überrascht im tauben, wüsten, dunklen Walde?« (IV 1, 51). Der »düstere Wald« ist aus Ovid herübergenommen (lib. VI v. 521). Als endlich die Tochter die Namen der Schuldigen in den Sand des Gartens zu schreiben gelernt hat, da will sie der Vater in Erz einritzen, weil »der böse Nord diesen Sand wie der Sibylle Blätter verweht« (IV 1, 104). Rache, Rache will er haben, denn wenn wir auch nur Gesträuch, keine Cedern sind, nicht riesengliedrig von Cyclopenbau, so sind wir doch Stahl bis ins Rückgrat hinein. Darum möchte er in den Flammenpfuhl tauchen und die Gerechtigkeit bei den Fersen aus dem Acheron ziehen (IV 3, 43). Nachdem die Kaiserin, von der Gefahr gedrängt, als Göttin der Rache verkleidet sich zu ihm verfügt hat, trägt er ihr auf, die Mörder zu erspähen und deren Häupter

auf ihren Karren zu laden; er selbst will als Knecht den ganzen Tag zur Bedienung neben her laufen von Hyperions Aufgang im Osten bis zu seinem Hinabtauchen in die See (V 2, 56).

In Ermangelung eines andern einheitlichen Gesichtspunktes könnte gesagt werden, dass die Lokalfärbung einen klassischen Anstrich habe, wenn nicht die betreffenden Stellen zugleich den Eindruck eines bunten Aufputzes machten, der dem Ganzen nur äusserlich gegeben ist. Denn den Grund und Körper der vorgeführten Natur bildet das nordeuropäische Gebiet mit seinem ihm eigentümlichen Charakter in Landschaft, Menschenleben, Flora und Fauna, woran auch die Panther, Löwen und Tiger nichts Sonderliches ändern können. Nur für einzelne Akte liesse sich eine einheitliche Bezeichnung aufstellen. So ist der zweite Akt, wie schon bemerkt, ein Waldstück. Aber ist es der schöne Wald? Nein, sondern der Wald, welcher Schrecken und Grauen erweckt.

Bei der Schilderung des Waldes müssen wir sofort mit einem poetischen Widerspruch beginnen! Titus, welcher dem Kaiser den Frühgruss zur Jagd entbietet, äussert seine Freude über den herrlichen Morgen:

Die Jagd ist los; der Morgen hell und licht,
Die Felder duftig und die Wälder grün. (II 2, 1)

Die Kaiserin trennt sich alsbald von der Jagdgesellschaft und trifft mit dem Mohren zusammen. Sie tadelt sein finsternes Aussehen, denn mit dem verklärenden Blick der Leidenschaft sieht sie um sich her nur Lust und Wonne; alles trägt frohen Sinn zur Schau:

Die Vögel singen süß in jedem Busch,
Die Schlange liegt gerollt im Sonnenstrahl,
Das grüne Laub erbebt vom kühlen Wind
Und malt gescheckte Schatten auf den Grund.
Lasst unter seinem grünen Schirm uns ruhn
Und, während Echo schwatzhaft weckt die Hunde
Mit schrillum Widerhall des Hörnerklangs,
Als hörten wir zwei Jagden auf einmal,
Vom Rasensitze lauschen dem Gebell. (II 3, 11)

Dann soll ihnen Hund und Horn und süsser Vogelsang wie der Amme Wiegenlied dienen, wenn sie ihr Kind in den Schlummer lullt. Die realistische Kleinmalerei an dieser Stelle ist so wunderbar schön, dass wir uns schwer entschliessen können zu glauben, diese lauschige Waldstelle sei nicht so, sondern ganz anders gewesen und habe nur in dem von verbotener Leidenschaft getrüben Auge der Gotenfürstin diesen Reiz gehabt. Kann wohl ein gemeines Herz, wie das der Fürstin, eines so zarten Naturgefühls fähig sein? Und doch mutet uns der Dichter das Unglaubliche zu. Sobald die Kaiserin in Gesellschaft des Mohren von Bassianus und seiner Gemahlin betroffen und getadelt dasteht und auch ihre Söhne herankommen sieht, nimmt sie ihre Zuffucht zu der dreisten Lüge, dass jene zwei sie in böser Absicht an diesen Ort gelockt hätten, und schildert jetzt denselben Platz mit den hässlichsten Farben:

Ihr seht, es ist ein graunhaft wüstes Thal,
Die Bäume, trotz des Sommers, traurig, dürr,
Mit Moos und gift'gen Misteln überstrickt.
Hier scheint die Sonne nie; hier nisten nur
Nachteulen und der Raben Unglücksbrut.
Und als sie mir die grause Schlucht gezeigt,
Erzählten sie, wie hier in tiefster Nacht
Tausend Dämonen, zischendes Gewürr,
Zehntausend Stachelschwein' und schwell'nde Kröten

Anstimmten solch ein furchtbar wirr Geschrei,
 Dass jeder Sterbliche, wenn er es hört,
 In Wahnsinn fällt, wo nicht, vor Schrecken stirbt.
 Und wie sie diese Höllenmär erzählt,
 Gleich sagten sie, sie wollten an den Stamm
 Mich binden eines grimmen Eibenbaums
 Und diesem jammerhaften Tod mich weihn. (II 3 92)

Mag der Dichter auch dem Gedanken Ausdruck geben wollen, dass wir Menschen es sind, welche die Natur beseelen, indem wir ihr unsere eigenen Gefühle unterlegen, so wird doch der kühnsten Phantasie eine liebliche Landschaft ebenso wenig im Handumdrehen abstossend, als eine schauerliche Stelle zugleich reizend anmuten kann. Übrigens scheint die letztere Schilderung die echte und rechte sein zu sollen, denn der Mohr hatte gerade deshalb das Waldgehäge zur Frevelthat ausersehen, weil es weit und geräumig, aber auch »fühllos, furchtbar, taub und stumm« sei. (II 1, 128.) Gar mancher abgelegene Platz war dort von der Natur wie zu Raub und Verbrechen geschaffen; dorthin sollen sie das zarte Reh Lavinia locken und niederschlagen. (114—118.) Auch Titus und sein Bruder Marcus begreifen nicht, wie die Natur eine so grauenerregende Schlucht schaffen konnte, wenn die Götter nicht an Tragödien Gefallen hätten. (IV 1, 59.) Ausser jener Schlucht lernen wir vom Walde nichts kennen; nur des von Aaron im Grunde jenes düsteren Thales gegrabenen »tückischen«, »grässlichen« Schachtes geschieht des öfteren Erwähnung. (II 3, 193 etc.) Es ist eine Fallgrube, deren unter Dornestrüpp versteckte Mündung von einem inmitten Nesseln stehenden Holunderbaume verdüstert wird. (II 3, 272.) Im allgemeinen scheint sich der Dichter unter dem Walde einen grossen kaiserlichen Wald- und Wildpark vorgestellt zu haben, wo Panther, Hirsche und Rehe (I 1, 493 etc.) gehalten wurden. Er kannte gewiss die Vorliebe der Römer aus der letzten Zeit der Republik und der Kaiserzeit für ausländische Tiere, besonders Raubtiere.

Die Schilderung der Vorbereitungen zur Jagd und einzelner Jagdszenen verraten des Dichters Bekanntschaft mit diesem Sport und seine Lust daran. Wer sollte seine Freude nicht teilen an »der Meute Gebell« (II 2, 3) und dem »Jägersgruss« (5), an den Hunden, die den stolzesten Panther aufjagen und bis auf das höchste Vorgebirge klimmen (20), an den Pferden, die gleich Schwalben über die Ebene dahinschiessen (23). Und wenn Demetrius übermütig fragt:

Wie? hast du nicht gar oft ein Reh erlegt
 Und vor des Försters Nase heimgepascht? (II 1, 93)

so liegt nichts näher, als an die Überlieferung zu denken, nach welcher Shakespeare wegen Wildfrevels vor der Rache des Stratford benachbarten Sir Lucy seine Vaterstadt verlassen und nach London flüchten musste.

Mit vorstehenden Angaben ist die Summe der Linien und Farben, welche Shakespeare für den Hintergrund aufgewandt, vollkommen erschöpft. Was sonst noch vorliegt, sind vorwiegend Metaphern, Vergleiche u. s. w., welche sich zum eigentlichen Schauplatz indifferent verhalten. Während auch die oben angezogenen Stellen einen mehr oder weniger epischen Charakter haben, sind die folgenden Naturschilderungen meist rein lyrisch oder dramatisch verwertet. Dass sie der Mehrzahl nach auf den dritten Aufzug entfallen und welcher Zug ihnen gemeinsam ist, wurde schon angedeutet. Das ganze Gebiet der Natur, das Firmament mit seinen Gestirnen, die Erde, das Meer, die Jahres- und Tageszeiten, das Tierreich und die Pflanzenwelt interessieren bereits den Jüngling. Er hat für alles ein offenes Auge, und mit derselben Liebe, mit welcher er den Sonnenwagen begleitet, folgt er der Mücke, die im Strahl der Abendsonne schwirrt.

Der schöne Vergleich der Tamora mit der Sonne ist schon oben mitgeteilt worden. Hernach nennt die Kaiserin selbst ihren Gemahl die Sonne der Welt und ermuntert ihn zum Selbstvertrauen durch die Frage, ob denn ein Mückenschwarm das Sonnenlicht lösche (IV 4, 82). Darum stösst der Kaiser bei der Begegnung mit seinem Feinde die Drohung aus: »Wie, hat der Himmel zwei Sonnen?« (V 3, 17). Die Gestirne sind lebende Wesen; das Flammenlicht der Himmelskerzen strahlt freudig bei der Geburt hervorragender Menschen (IV 2, 89), aber die Planeten schlagen auch mit Unglück (II 4, 14); wer daher Unrecht thun will, hat allen Grund, die Schatten des Himmels zu suchen (II 1, 129). Ähnlich wie es in Romeo und Julia geschieht (I 1, 139), will Titus zum Himmel beten, bis der Hauch seiner Seufzer den Äther verdunkelt und die Sonne mit Nebel trübt wie Gewölk, das sie in dem taugigen Busen hegt (III 1, 212). Wer wird nicht überrascht von dem kühnen aber glücklichen Wurf des Dichters, wenn Lavinia mit dem Sommer, Tamoras Söhne aber mit dem Winter verglichen werden:

Hier steht der Quell, den ihr mit Schmutz befleckt,
Der holde Sommer, eures Winters Raub (V 2, 171).

Der Tag ist müde, die Nacht schwer (V 2, 24); böse Thaten sind schwarz wie die Nacht (V 1, 64).

Nachdem dem Greise Titus alle tapferen Söhne entrissen und das letzte Kind, die geliebte Tochter, so unmenschlich verstümmelt ist, kommt er sich vor wie einer, der auf einem Felsen steht, umgeben von den Wüsteneien des Meeres, und der die Flut Welle um Welle wachsen sieht und jeden Augenblick erwartet, dass eine tückische Woge ihn in ihren salzigen Schlund hinabschlürfe (III 1, 93). Anschaulicher konnte die Verlassenheit des Vaters schwerlich gemalt werden. Ebenso kraftvoll und bei dem ungeheuren Schmerz in seinem Gemüte nicht minder naturwahr ist es, wenn Titus sich selbst mit dem Meere, seine Tochter mit dem weinenden Himmel vergleicht. »Kann die Vernunft mein Elend umschreiben? ruft er; kann überhaupt etwas mein Weh in Grenzen schliessen? Wenn der Himmel weint, fliesst die Erde nicht über? Und wenn der Sturm rast, wird das Meer nicht wild und bedroht mit schwellendem Antlitz das Firmament? Und für diesen Aufruhr willst du einen Grund haben? Ich bin die See; horch, ihre — nämlich Lavinians — Seufzer weh'n! Sie ist der weinende Himmel, ich die Erde. So schwillt mein Meer von ihren Seufzern; so wird meine Erde von ihren beständigen Thränen in Sündflutgüssen überschwemmt und ertränkt« (III 1, 226). Minder gewaltig, doch rührender ist die Bitte um das Leben seiner Söhne, welche der verzweifelte Vater an die Erde richtet:

O Erde, ich will dir mehr Regen leihn,
Der diesem alten Trümmer-Paar entträuft,
Als Knab' April mit allen seinen Schauern.
In Sommers Dürre spend' ich Tropfen dir,
Des Winters Schnee schmelz' ich mit warmem Tau
Und schaff' auf deinem Antlitz ew'gen Lenz,
Trinkst du nicht meiner teuren Söhne Blut. (III 1, 16)

Wie kurz und treffend sind die Hauptjahreszeiten in ihren Wirkungen auf die Erde dargestellt! Somit fragt Marcus mit Recht voll Bangigkeit, was Monate voll Thränen den Augen des Vaters wohl anthun würden, da schon der Sturm einer einzigen Stunde die duftigen Auen ertränkt! (II 3, 54) Sicherlich hat der Knabe Shakespeare oft Gelegenheit gehabt, die Umgegend des niedrig gelegenen Stratford überschwemmt zu sehen. Hierauf dürfte die Stelle deuten, wo Titus mit den Seinigen sich um eine Quelle setzen will, um so lange zu weinen, bis der frische Geschmack von dem krystall-

klaren Wasser genommen und es in einen Salzpfluß verwandelt ist. Dabei wollen sie ihre Wangen im Wasserspiegel betrachten,

Wie sie beschmutzt sind, Wiesen gleich, worauf
Noch ekler Schlamm zurückblieb von der Flut. (III 1, 123)

Ein solches Bild für ein Antlitz, das von Thränen mit schmutzigen Furchen entstellt ist, konnte nur derjenige finden, dem sich der unschöne Anblick der Wiesen nach zurückgetretener Überschwemmung tief eingepägt hat. Gekünstelter ist wohl die Figur, den »Purpurstrom von warmem Blute«, der Lavinien Mund entquillt, einem »sprudelnden Quell, vom Winde bewegt«, zu vergleichen, da ihr Blut ebenso »zwischen ihren Rosenlippen steigt und fällt und mit ihrem Honigattem kommt und geht«. Das eben vergossene Blut, welches an den Zweigen des Dornestrüpps haftet, heisst »frisch wie Tautropfen an Blüten« (II 3, 200).

In der Kunst, der Natur Auge, Ohr und Seele zu leihen, liegt das Geheimnis von Shakespeares Naturanschauung, wodurch er es fertig bringt, Himmel und Erde derart in die Handlung einzuflechten, dass sie einen integrierenden Bestandteil derselben bilden und nicht ohne grossen Schaden aus derselben entfernt werden können, wie etwa aus so manchen Epen der Neuzeit, in denen sie nur Ornament sind. Gerade an diesem Vorzug erkennt man schon in dem Erstlingsdrama den Meister wie *ex ungue leonem*. Wir sind schon mehreren Stellen bezeichneter Art begegnet, aber die ergreifendste ist offenbar die, wo der Greis seinen Jammer den Steinen klagt, weil die Tribunen und Senatoren ihn nicht hören wollen. Besser nennt er die Steine als die Tribunen, denn sie unterbrechen den Jammer des Vaters nicht; sie nehmen still zu seinen Füßen seine Thränen auf und weinen mit. Ein Stein ist stumm, er kränkt niemand; ja, wenn sie nur in ernste Tracht gekleidet wären, so gäbe es keine besseren Tribunen als die Steine (III 1, 29—47). Umgekehrt werden harte Herzen auch »Kieselherzen« (V 3, 88) genannt, unnachgiebig gegen Thränen wie Feuersteine gegen den Regen (II 3, 141).

Das Interesse, womit der Jüngling die Natur beobachtet hat, zeigt sich in seiner Aufmerksamkeit auf die Pflanzenwelt. Ist auch nach der Art des Stoffes in unserem Drama nicht viel Raum für das Liebliche in der Natur, so haben wir doch schon einige hübsche Züge hervorzuheben Gelegenheit gehabt. Mit edler Kürze wird ein Säugling eine »Blüte« genannt (IV 2, 71) und zwar von dem Mohren, der, sonst masslos grausam, bei der Entgegennahme seines Sprösslings ein menschliches Rühren empfindet. Lavinien's Arme waren »Zweige, in deren Schatten Könige zu ruhen gewünscht hätten« (II 4, 18); ihre Hände zitterten wie »Espanblätter« auf der Laute (II 4, 44); Thränen, die auf ihren bleichen Wangen stehn, sind »süßes Tau auf der Lilie, der gepflückten, der welkenden« (III 1, 112). Die welken Hände des Vaters dagegen sind gleich dem »verdorrten Grase, wert des Ausraufens« (III 1, 178). Saturnin, vom Nahen des feindlichen Gotenheeres unterrichtet, senkt das Haupt wie die vom Frost geknickte Blume oder das vom Sturm gepeitschte Gras (IV 4, 71). Das durch den Schrecken zerstreute Volk Roms vergleicht Lucius bald einem Vogelschwarm, der durch Wind, Wetter und Regenschauer auseinander gesprengt ist, bald den Halmen, die zerstreut umhergeworfen sind und nun in eine Garbe gesammelt werden sollen, und endlich den zerrissenen Gliedern eines Körpers (V 3, 68).

Gewisse, dem bäuerlichen Leben entstammende sprichwörtliche Redensarten mögen hier ihre Stelle finden. »Erst drescht das Korn, hernach verbrennt das Stroh«, ruft Demetrius in spöttischer Grausamkeit den anderen entgegen (II 3, 123). Mit gleichem Sarkasmus hatte sein Bruder Chiron

sich ausgelassen: »Mehr Wasser schiesst an der Mühle vorbei als der Müller weiss, und leicht stiehlt sich von einem angeschnittenen Brote ein Stück« (II 1, 85). Fügen wir noch die Stelle von der milchweissen Kuh und dem kohlschwarzen Kalbe hinzu (V 1, 31), so haben wir einen Teil der traditionellen Lebensweisheit ländlicher Kreise. Einen schwach ans Idyllische streifenden Zug bringt der Mohr hinein, wenn er sein braunes Kind mit Beeren und Wurzeln, mit Lab und Molken nähren will; wenn es an der Ziege saugen und in einer Höhle wohnen soll, damit dereinst ein tüchtiger Kämpe daraus werde (IV 2, 177). Diese Erziehung ähnelt der Lebensweise der Brüder in *Cymbelin*.

Kein Gebiet der Natur muss dem Dichter in diesem wie in den späteren Werken mehr zu Metaphern und Vergleichen dienen als das Tierreich. Sind es auch vor allem die blutleczenden Raubtiere, welche den Rachedurst der Menschen symbolisieren, so finden sich doch fast alle Tiergattungen vertreten und fehlt auch nicht das Niedliche und das Kleine in der Tierwelt. Wie immer im Stück, werden auch hier die lieblichsten Bilder gewählt, um uns die zarte Gestalt Lavinia näher zu bringen. Ihre Zunge war »ein süsser melodischer Vogel, der jedes Ohr bezauberte« (III 1, 85). Tiefergreifend ist die Schilderung, wie die Ärmste im Parke sich zu verstecken sucht wie ein Reh, das die Todeswunde im Herzen hat (89); im selben Park zur selben Zeit, da Bassianus wie ein »geschlachtetes Lamm« in der Höhle liegt (II 3, 223).

Um die Unbändigkeit der Charaktere zu bezeichnen, stehn die fremden Raubtiere in erster Linie. Rom ist nur eine Wildnis von Tigern (III 1, 54). Aaron ist der alte Tiger (V 3, 5), Tamora die Tigerin und ihre Sprösslinge die Jungen (II 3, 142 etc.), die eine Zeit lang die Söhne des Titus in den Verdacht bringen, »tückische Hunde eines Mordgezüchts« zu sein (II 3, 281). An einer anderen Stelle wird die Kaiserin auch eine »Bärin« genannt und erscheint als solche mit dem »Löwen«, dem Kaiser, in sonderbarem Bunde: »Wenn du die Bärenjungen jagst, habe Acht! Du weckst die Alte, und hat die erst Wind, lullt sie den Leu, mit dem sie eng im Bunde steht, ein, während sie auf seinem Rücken spielt; und wenn der schläft, so thut sie, was sie beliebt« (IV 1, 96). Dieser individuelle Vergleich würde im klassischen Griechenland und Rom, wo die Tiger und Löwen doch bekannt waren, einfach unmöglich gewesen sein, aber er ist echt Shakespearisch. Eine nur unserem Dichter ebenso eigene Häufung ist es, wenn der Mohr sich ein Lamm nennt, wo er Entgegenkommen findet, sich aber einem gereizten Eber, der Berglöwin und dem schnaubenden Sturme vergleicht, wenn ihm getrotzt wird (IV 2, 137). Vom Löwen, als dem edleren Tiere, wird gerühmt, dass er sogar barmherzigen Gefühlen zugänglich sei und sich einst aus Mitleid seine fürstlichen Klauen abstumpfen liess (II 3, 151). Dem Löwen steht der Adler als Herrscher im Bereich der Lüfte stolz und majestätisch zur Seite:

Der Adler duldet kleiner Vögel Sang,
Ganz unbekümmert, was sie damit meinen.
Er weiss, der Schatten seiner Schwingen macht,
Wenn's ihm gefällt, sogleich die Sängler stumm. (IV 4, 83).

Auf die Raben war Shakespeare nie gut zu sprechen. Durch schlagende Kürze wirken metaphorische Ausdrücke wie »rabenfarbige Liebe« (II 3, 83); »kein Rabe brütet Lerchen aus« (II 3, 149); »sang jemals ein Rabe so der Lerche gleich?« (III 1, 158); ferner »der nagende Geier« (IV 2, 31); »schnell wie Schwalben« (IV 2, 172 etc.); »alles Wasser in dem Ozean wäscht nie des Schwanes Füsse weiss« (IV 2, 101). Befremdlicher Weise wird dem Raben zum Lobe nachgesagt, dass auch er wohl mitleidgetrieben verwaiste Brut auffüttere, während seine eigenen Jungen im Neste Hunger leiden müssten. (III 1, 153).

Bei welchem Dichter wären die kaltblütigen Reptilien je zum besten angeschrieben? Bombastisch vergleicht der Neger sein »Wollhaarvlies«, das wegen der darunter brütenden mörderisch-

höllischen Pläne sich aufsträubt, mit einer Giftschlange, die sich zum tödlichen Bisse entrollt (II 3, 34). In unserer sonst alle Vorzüge in sich vereinigenden Übersetzung steht

Was deutet . . .
 Der Wollenhaare Vliess, das glatt entrollt
 Der Natter gleicht, wenn sie die Ringel löst
 Und auf der Lauer liegt zum Todesbiss?

So naturgeschichtlich unwahr hat Shakespeare die Schlange nicht gezeichnet! Die Schlange liegt stets mit zum Emporschnellen bereiten, also geschlossenen Windungen — nicht mit aufgelösten — auf der Lauer. Wie genau der Dichter das Leben der Reptilien beobachtet hat, ergibt sich aus der Bemerkung, ein Kuss ohne Trost sei dasselbe, was eisiges Wasser der erstarrten Schlange sei (III 1, 252). Die Söhne Tamóras nennen ihren Stiefbruder, das Bastardkind, höchst schmeichelhaft Kröte (IV 2, 66) und Kaulquappe (85). — Der Fische ist nur einmal Erwähnung gethan, zugleich in Verbindung mit dem Schaf. Ausser diesem sind der Hund, das Pferd, der »milchweisse« Bulle und die Kuh die einzigen vorkommenden Haustiere. Tamoras verheisst, Titus Andronikus mit Worten zu bezaubern, die

süßser und gefährlicher
 Als Köder Fischen, Schafen Honigklee,
 Da jenen doch im Köder Wunden dräu'n,
 Und diese siechen von der leckern Kost. (IV 4, 91)

Ob der gereifte Dichter die beiden letzten Verse hinzugefügt hätte?

Der offene und feine Natursinn Shakespeares hält ähnlich wie der Homers selbst die kleinsten und geringsten Wesen der Schöpfung der Beachtung wert, und es scheint seine Phantasie zu ergötzen, ihnen menschliche Eigenschaften und Gefühle, Tugenden und Laster, wie Mut, Tapferkeit, Wollust, Neid u. s. w. beizulegen. Er hat eine Vorliebe für die Insekten. So wählt er für die kriegerischen Goten das Bild der winzigen Bienen; dieselben versichern ihrem Führer, sie würden ihm in jede Not und Gefahr mit derselben Treue folgen »wie stechende Bienen am heissesten Sommertag ihrem Weisel, der sie ins Blumenfeld führt« (V 1, 13). Die blutdürstige Gotin giebt ihren Söhnen den leicht verständlichen Rat, wenn sie den begehrten Honig gewonnen hätten, die Wespe nicht länger am Leben zu lassen, damit sie nicht steche (II 3, 131). Die ganze Trostlosigkeit, welche in dem kummererfüllten Hause des Titus herrscht, kommt so recht zum Bewusstsein durch die Beobachtung der einen Fliege, welche sich während der Mahlzeit auf den Tisch niederlässt (III 2, 53 fg.). Das Mitleid des Greises mit der erschlagenen harmlosen Fliege, die vielleicht Vater und Mutter hat, die nun aus Gram um ihren Tod die feinen goldenen Flügel hängen lassen oder klagend durch die Luft summen, ist rührend; um so erschütternder wirkt der Affect des Hasses, als er das Messer ergreift und die Fliege zerstampft, weil er in ihr eine Abbildung des Mohren zu erblicken glaubt. Einen solch' kühnen Versuch, das Unscheinbarste und Verachtetste in der Natur zum Gegenbild des Menschlichen zu machen, kann sich nur ein wahrhaft grosser Dichter mit Glück und Erfolg erlauben.

Um kurz zu rekapitulieren, so erkennen wir in dem Autor des Titus Andronikus den jungen Dichter, welcher bei vorzüglichem Talente noch manche Unvollkommenheiten an sich hat. Bald greift er in den Schatz gelehrter Brocken, den er auf der Schulbank erworben hat, bald verwertet er die hausbackenen Redeweisen, die er seiner bäuerlich-kleinstädtischen Umgebung abgehört hat, so fremd sie sich auch auf klassischem Boden und im Munde von Fürsten und Prinzen ausnehmen, bald verfällt er in den seinem Alter verzeihlichen Fehler einer gewissen Schwulstigkeit und der Häufung disparater Bilder. Aber überall ist er reich an Gedanken und schon überraschend sicher

in der Kenntnis der Welt und des menschlichen Herzens und — was die Naturbehandlung betrifft — in den weitaus meisten Fällen kundig, wahr, ergreifend. Und mag man auch von einer einheitlichen Stimmung in der Staffage noch nicht reden können, ja mag man auch das dargestellte Rom ein »Schlachthaus« oder eine »Mördergrube« genannt haben, so sind doch jene Einzelheiten bereits vorhanden und meist schon zu hoher künstlerischer Vollkommenheit entwickelt, aus denen später der männliche Künstler seine vollendeten dramatischen Stimmungsbilder aufbaute. — Eine Vorlage, nach welcher dieses Drama ausgearbeitet worden, ist, nach gewissen gleichzeitigen Notizen zu schliessen, wahrscheinlich vorhanden gewesen aber bis jetzt noch nicht entdeckt.

König Lear.

König Lear ist die Tragödie der Empörung in der sittlichen Ordnung und der Empörung in der Natur: in der Menschenwelt Aufruhr und Aufruhr in den Elementen. Die Natur bildet hier nicht bloss den Hintergrund, um der Handlung einen bestimmten Ort, wo sie spielt, und ein lichter oder düsteres Stimmungskolorit zu geben; sie ist auch nicht mehr blosses Symbol, um das reine Gemüt und die fröhliche Seelenstimmung der einen und den finstern Sinn und die verbrecherische Geistesrichtung der anderen wie ein Spiegel zu reflektieren; sie bescheidet sich auch nicht damit, ihren Einfluss auf den Charakter der Menschen, auf die Gestaltung ihrer Sitten und Gebräuche, ihrer Anlagen, Fehler, Vorzüge, Neigungen und Leidenschaften geltend zu machen; sondern dies alles leistend tritt sie überdies gewissermassen als beseelter Faktor führend mit in die Handlung ein, stösst sie vorwärts oder staut sie zurück und spielt ihre Rolle ebenso energisch wie einer der Haupthelden des Stückes. Welcher Kritiker immer den Natursinn Shakespeares berührt hat, sei es nach seiner malerischen und symbolischen, sei es nach seiner individualisierenden, beseelenden oder mythischen Seite hin, der preist bewundernd die erd- und himmelschütternde Gewalt des Naturgefühls, die der durch Kunst- und Lebenserfahrung gereifte Dichter in unserer Tragödie entfesselt und doch mit sicherer Kraft regiert. In Lear feiert die Kunst der Lokalfärbung des Dichters ihre höchsten Triumphe.

Wenn nun der Dichter die Wechselwirkung zwischen Seele und Natur in höchster Steigerung entfalten wollte und wenn es andererseits wahr ist, dass das menschliche Gemüt durch Schreck und Grausen tiefer ergriffen wird als durch anmutige und liebliche Bilder, so durfte die idyllische Seite der Naturmalerei kaum gestreift werden.

In der That tragen auch die Handlung und die Charaktere in unserem Stück ein nichts weniger als idyllisches Gewand. Die Charaktere sind so leidenschaftlich und wild und in ihrer wilden Furchtbarkeit so willensstark und reckenhaft, dass wir mit bewunderndem Entsetzen zu ihnen empor schauen und in ihnen die Wesen eines andern Zeitalters zu erkennen glauben. Nur eine Leidenschaft, aber eine gewaltige, verderbliche, alle anderen Leidenschaften umspannende, beseelt die Repräsentanten jener fernen Zeit: die Selbstsucht. Sie feiert in Lear ihre Orgien und empfängt ihre Strafe. »Die Menschheit ist zum Würger an sich selbst geworden wie die Ungeheuer der Tiefe« (IV 2, 49). Zerrissen sind die Bande des Blutes und die der staatlichen Ordnung. Die Kinderwie Eltern- und Geschwisterliebe ist erloschen: die Eltern Lear und Gloster freveln an ihren Kindern; die Kinder Regan, Goneril und Edmund an ihren greisen Vätern; Brüder intriguierten gegen Brüder; Schwestern gegen Schwestern, Schwäger gegen Schwäger. Die Gattinnen begehen Verrat an den Gatten; Scham und Treue sind unter diesem Geschlechte unbekannt. Die Treue des Fürsten

gegen den Vasallen, des Untergebenen gegen den König ist zu einem leeren Wahn geworden. Der König selbst begeht Unrecht an seinen Unterthanen, an dem treuesten seiner Vasallen, dem wackeren Kent; die Diener spielen falsch gegen ihre Oberen, wie der feige Hofmeister; geringe Knechte erheben, vom Unwillen hingerissen, ihren Arm gegen ihren Fürsten. Freunde, die es sein sollten, wie Albany und Cornwall, verraten einander; die geschworene Treue ist ein inhaltloses Wort. Völker stehen in Waffen gegen einander: Frankreich gegen England — kurz überall Kampf und Streit, Krieg drinnen und draussen, überall Auflösung und Empörung. Heuchelei, Hinterlist, offener und versteckter Verrat, Undankbarkeit und Treubruch haben wie die Mitgardschlange ihr Haupt erhoben. Die ganze menschliche Gesellschaft droht unterzugehen in dem Chaos, das die Selbstsucht geschaffen hat und als einzigtreibende, aber zur Selbstvernichtung führende Kraft bewegt. Mit Recht betont Genée, dass es in der That des Dichters Absicht gewesen zu sein scheint, »hier den tragischen Ausgang einer ganzen Zeit zu geben, für welche die Tragödie der beiden Familien — Glosters und Lears — in ihren weiteren Verzweigungen die erschöpfende Charakteristik bilden.« *) Der Dichter selbst scheint darauf hinzudeuten, wenn er dem Herzog Albany am Ausgang des Stückes die Worte in den Mund legt: »Der Älteste hat das meiste erduldet; wir, die wir jung sind, werden niemals so viel sehen noch so lange leben.«

Shakespeare, der Schwierigkeit seiner Aufgabe wohl bewusst, macht uns gleich zu Anfang des Dramas, wo die Handlung noch in der Entwicklung begriffen ist, durch den Mund der beteiligten Personen vertraut mit den Zuständen einer Zeit, die so gewaltsame, an die Riesen der Sage streifende Menschennaturen hervorbringen konnte. Der alte Gloster entwirft davon folgendes drastische Bild: »Diese kürzlichen Verfinsterungen an Sonne und Mond weissagen uns nichts Gutes. Mag die Wissenschaft der Natur sie so oder anders auslegen, die Natur empfindet ihre Geissel an den Wirkungen, die ihnen folgen: Liebe erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich; in Städten Meuterei, in Ländern Zwietracht; in Palästen Verrat; das Band zwischen Vater und Sohn zerrissen. Dieser mein Bube bestätigt diese Vorzeichen; da ist Sohn gegen Vater. Der König weicht aus dem Gleise der Natur; da ist Vater gegen Kind. Wir haben das Beste unserer Zeit gesehen: »Ränke, Herzlosigkeit, Verrat und alle zerstörenden Umwälzungen folgen uns rastlos bis an unser Grab« (I 2, 112—124). Nicht anders schildert sie der Bastardsohn seinem Bruder gegenüber: »Unnatürlichkeit zwischen Vater und Kind — Tod, Teuerung, Auflösung aller Freundschaft, Spaltung im Staat, Drohungen und Verwünschungen gegen König und Adel, grundloses Misstrauen, Verbannung von Freunden, Auflösung des Heeres, Trennung der Ehen und was noch alles!« (I 2, 157—163). Offenbar zeichnet der schlaue Edmund die Zeit nur wie sie ist, da seine Worte sonst ihren Zweck bei Edgar verfehlt haben würden. Als er allein ist und sich lustig macht »über die ausbündige Narrheit der Welt, dass wir, wenn unser Glück krankt — oft infolge selbstverschuldeter Überladung — die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Notwendigkeit, Narren durch himmlische Einwirkung, Schelme, Diebe und Verräter durch die Übermacht der Sphären, Trunkenbolde, Lügner, Ehebrecher durch unfreiwillige Abhängigkeit von planetarischem Einfluss, und alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoss« (I 2, 128) — lässt nicht auch dieses Selbstgespräch uns einen tiefen Blick thun in einen Abgrund von Unglück und Verworfenheit!

Was uns schon in diesen wenigen Stellen und im ganzen Verlauf der Handlung befremdet, ist die wilde, urheidnische Gesinnung der Personen. In ein vom Christentum durchdrungenes und veredeltes Zeitalter versetzt, würden jene Charaktere und Ereignisse uns undenkbar erscheinen. Shakespeare abstrahiert in Lear von allen christlichen Ideen, indem er seine Tragödie auf naturalistisch-

*) Rud. Genée, Shakespeares Leben und Werke, p. 369. Hildburghausen 1872.

heidnischer Anschauung basieren lässt. Ja, alle Personen des Dramas sind in einem vom Dichter im bewussten Gegensatz zum Christentum selbst geschaffenen Naturdienst befangen, aus dem heraus sie fühlen und denken, reden und handeln.

Da ist zunächst der Glaube an die Einwirkung der Gestirne auf die Geschieke der Menschen, dem wir schon begegnet sind. Dieser Aberglaube kehrt auch in weiterem Verlaufe des Stückes des öfteren wieder. »Die Sterne, die Sterne dort oben bestimmen unser Wesen, ruft selbst der so wenig schwärmerisch angelegte Kent aus; sonst zeugte nicht dasselbe Paar so ganz verschiedene Sprossen« (IV 3, 34). Auf denselben Glauben an die Macht der Gestirne spielt er an, als er, die gekünstelte Redeweise der Schmeichler annehmend, den Herzog Cornwall also begrüsst: »Unter der Vergünstigung eures hohen Aspekts, dessen Einfluss wie der Kranz von Strahlenfeuer um Phöbus' Flammenstirn . . .« (II 2, 112), wobei der Fürst ihn mitten im Satze zornig unterbricht. Der verräterische Edmund belügt seinen Vater, er habe den Bruder angetroffen, wie er im Dunkeln verruchte Zaubersprüche murmelte und den Mond beschwörte (II 2, 41), und findet mit dieser Lüge bei seinem Vater vollen Glauben. Wenn er daher auch im Herzen die Furcht vor den Gestirnen verhöhnt (vgl. I 2, 139—144) und sich dadurch als Kind einer frivolen Übergangszeit kundgibt, so macht er immerhin nur eine Ausnahme von der Regel, und da der Verlauf der Dinge die Gestirne rechtfertigt, so erscheint vielmehr Edmund als der Betrogene.

Doch der astrologische Wahn ist noch das wenigste, denn auch ein christliches Zeitalter befasste sich mit ihm. Wichtiger ist, dass die ganze Dichtung sich in einem dynamischen Polytheismus bewegt. Mit fast ängstlicher Sorgfalt hat sich der Dichter gehütet, hier aus der Rolle zu fallen. Er gewann die naiv-grossartige Naturanschauung, deren er bedurfte, zurück, indem er von der religiösen Vorstellung eines noch reflexionslosen Zeitalters aus die Natur und ihre Kräfte personifizierte. Vor allem erscheint die Natur selbst vergöttlicht. »Höre mich, Natur, hör, teure Göttin, hör mich!« (I 4, 297) tobt der beleidigte alte König, indem er die Natur zum Anwalt seiner Rache einsetzt und den greulichsten aller Flüche über seine Tochter ausspricht, den je ein Menschenmund über ein Weib ausgesprochen hat. Darüber entsetzt ruft der Gemahl der Tochter aus: »Nun, Götter, die wir anbeten, was bedeutet dies?« (312). Wie der König im Jähzorn die Natur beschwört, die Erbin seiner Rache zu sein, so wendet sich Edmund mit kalter Überlegung an sie, seine schwarzen Pläne zu fördern: »Du, Natur, bist meine Göttin; deiner Satzung gehorch' ich einzig!« (I 2, 1) und schliesst sein teuflisches Gebet mit dem Stossseufzer: »Nun, Götter, schirmt Bastarde!« (22). Wenn das Wort »Gott« im Singular sich nie und die Einzahl von »Himmel« (Heaven) sich höchst selten nachweisen lassen, so tritt um so häufiger der Plural von beiden auf. »Die Götter nehmen dich unter ihren liebevollen Schutz, Jungfrau!« (I 1, 185) lautet das Lebewohl Kents an Cordelia. Die »Rachegötter« schleudern dagegen auf Vatermörder all' ihre Donner (II 1, 47), Gloster freilich in seinem Unglück meint: »Was die Fliegen den ausgelassenen Knaben sind, sind wir den Göttern; sie töten uns zum Spass« (IV 1, 38). So erscheint überall der Plural (III 7, 35 etc., IV 1, 69 etc. 6, 29 (Feen und Götter) etc.). Die das ganze Gedicht beherrschende naturalistische Weltanschauung findet sich verdichtet in jenem entsetzlichen Schwure, mit dem der thörichte Vater gleich in der ersten Szene des ersten Aktes sich von allen Vaterpflichten gegen sein hisheriges Lieblingskind lossagt, und bei dessen Anhören unser Herz erbebt und unser Gemüt wie durch einen gewaltsamen Ruck in die vom Dichter gewollte Stimmung versetzt wird:

Bei der Sonne heil'gem Strahlenkreis,
Bei Hekates Mysterien und der Nacht,
Bei allen Kräften der Planetenbahn,

Durch die wir leben und dem Tod verfallen,
Sag' ich mich los hier aller Vaterpflicht,
Aller Gemeinsamkeit und Blutsverwandtschaft (I 1, 111).

Dass hier Hekate, wie später Apollo (162), Jupiter (181 etc.) und Juno (II 4, 22) erwähnt werden, ist ebenso nebensächlich, wie die Entlehnungen aus Harsnet's Discovery of Popish Imposters für Edgars, des Bedlambettlers, Tollhausreden. Der Dichter brauchte Namen für die Gebilde seiner Einbildungskraft, und er nahm sie in seiner bekannten freien Weise, wo er sie fand, ohne Rücksicht auf das Kostüm. Hätte er Kenntnis von einer keltischen oder germanischen Mythologie gehabt, so würde er diese wohl in gleicher Weise für seinen Zweck benutzt haben.

Bei der geschilderten Stellungnahme des Menschen zur Natur liegt es nahe, dass auch die Natur als durch die Gesinnungen und Handlungen der Menschen unmittelbar beeinflusst gedacht wird. Wohl zu allen Zeiten und bei allen Nationen ist es Volksglaube gewesen, dass Ordnung, Ruhe und Friede unter den Menschen auch von Ruhe und Frieden in der Natur begleitet seien, dass dagegen Laster, besonders unnatürliche, ruchlose Thaten, Krieg und Mord auch die Kräfte der Natur aus ihren gewohnten Bahnen schleudern und Sturm, Erdbeben, Überschwemmung, Verfinsterungen der Gestirne und dergleichen im Gefolge haben. Denn die Natur hat eine Seele; sie sieht und fühlt die Gesinnungen und Werke der Menschen; sie freut sich ihres frommen Gedeihens, aber ihr Inneres empört sich beim Anblicke greuelvoller Thaten; ja, sie empfindet sie kraft ihrer Göttlichkeit schon längere Zeit vorher und gerät in Zuckungen und Beben.

Wie daher die gewaltige Zerrüttung in der sittlichen Weltordnung in Lear in der Verfinsterung der Sonne und des Mondes am Himmel ihre Vorzeichen gefunden hat (vgl. auch I 2, 154), so hat sie in gleich furchtbaren Vorgängen im Naturleben auf der Erde ihr Echo gefunden. Die ganze leblose Natur ist in Mitleidenschaft gezogen und belebt. Hier ist alles zusammen getragen, was sie bietet, um die Sinne der Menschen mit Furcht, Grauen und Entsetzen zu erfüllen — die öde Heide, worüber ein Gewitter stundenlang sich austobt, Sturm, Kälte, strömender Regen, schwarze Nacht, erhellt von zuckenden Blitzen, krachende Donner, Felsen, die sich auftürmen, Abgründe, die sich öffnen, ein aufgewühltes Meer — furchtbar schauerlich!

Lear oder der nächtliche Gewittersturm auf der Heide könnte mit Fug der Titel unserer Tragödie lauten. Nachdem ihnen der Vater das ganze weite Reich zu gleichen Teilen vermacht hat, haben die »wölfischen« Töchter (I 4, 330), die »schlangenartigen« (II 4, 163), die »hündischen« (IV 3, 47) dem achtzigjährigen Greis sein Vaterrecht versagt und ihn hinausgestossen in die Nacht, in Sturm und Wetter. Schon lange hatte »die dunkeläugige Nacht gedroht« (II 2, 121); die »Leuchte dieser niederen Welt« (II 2, 171) ist nunmehr erloschen; die rabenfinstere Nacht beginnt. »Es kommt ein Sturm« (II 4, 290), sagt der Gemahl der Regan, um die Anwesenden aufzufordern, sich in das Innere des schützenden Schlosses zurückzuziehen, indes der König in gerechtem Unwillen über die Undankbarkeit seiner Kinder zürnend und fluchend von dannen zieht. Noch einmal sucht der alte Gloster schüchtern das Mitleid wachzurufen: »Weh, die Nacht bricht herein, und die frostigen Winde wehen scharf; viele Meilen weit ringsum ist kaum ein Busch!« (II 4, 303) aber die Antwort der Tochter lautet: »Schliesst die Thore!« (307) und ihr Gemahl weiss dieser Aufforderung nur noch den nötigen Nachdruck zu geben:

Schliesst eure Pforte, Herr; die Nacht ist schlimm,
Und Regan rät uns gut. Kommt aus dem Sturm (311).

Mit rasender Gewalt bricht der Sturm los. Hartgewohnte Männer aus diesem harten Geschlechte, wie der alte Kent, empfinden Grauen in dieser Nacht, wo die Erde unter der Wucht des Orkans aus den Fugen zu gehen droht:

Was sonst die Nacht liebt,
Liebt solche Nacht doch nicht: — des Himmels Zorn
Scheucht selbst die Wanderer der Finsternis
In ihre Höhlen. Seit ich ward zum Mann,
Erlebt' ich nimmer solchen Feuerguss,
Solch Krachen grausen Donners, solch Geheul
Des brüll'nden Regensturms: kein menschlich Wesen
Erträgt solch Leid und Grau'n (III 2, 42).

Es ist zum Erbarmen, wie das Unwetter mit Blitz und Donner, Regen und Giessen, Schnauben und Heulen im Bunde mit den herzlosen Töchtern den dach- und fachlosen königlichen Greis verfolgt und gleich einem unsichtbaren Rachegeist ihn auf der Bühne, der endlosen Heide, umhertreibt. Aber noch ist des Königs starrer Sinn nur erregt, nicht gebrochen; noch brütet er über eine Rache an den ungeratenen Töchtern, die das Grauen der Welt werden soll, noch bietet er der Windsbraut Trotz. Auf die Frage, wer »ausser schlechtem Wetter« (III 1, 1) sonst noch da sei, antwortet der Ritter:

Ein Mann, gleich diesem Wetter, höchst bewegt
Im Kampf mit dem erzürnten Element
Heisst er den Sturm die Erde weh'n ins Meer
Und Wasserberge übers Land zu wälzen,
Dass alles wandle oder untergeh';
Rauft sich die weissen Haare, die das Wetter
Mit blindem Grimm erfasst und macht zu Spott.
Er will in seiner kleinen Menschenwelt
Des Sturms und Regens Wettkampf übertrotzen.
In dieser Nacht, wo bei den Jungen gern
Die ausgesog'ne Bärin bleibt, der Löwe
Und hungergrimm'ge Wolf gern trocken halten
Ihr Fell, rennt er mit unbedecktem Haupt
Und gibt sich allem preis (III 1, 2—15).

Der aufs äusserste beleidigte und erzürnte Greis findet im Zürnen der Elemente einen Widerhall und eine Ableitung seiner eigenen inneren Erregung und giebt sich mit Wohlbehagen dem Sturm der Nacht preis. Zugleich hat er die Empfindung, dass eine solche Störung in der sittlichen Ordnung wie die grobe Verletzung der kindlichen Pflicht, eine Störung, die notwendig den Untergang der Menschheit herbeiführen wird, auch die Mächte der Natur aufs äusserste reizen und zu chaotischem Aufruhr verwirren muss. Die aufgestörten Elemente der Luft sind für ihn rächende Naturgeister; sie sind seine Götter, die er anruft. Es ist bezeichnend, dass er sie nur anruft, um zu rächen und zu schlagen. Wenn er schon früher, halb von einer sympathetischen Naturbetrachtung, halb von religiöser Anschauung ausgehend, die aufgesparte Rache des Himmels auf das Haupt der Goneril also herabwünschte:

Pestschwangre Lüfte,
Mit Lähmung schlagt ihr jung Gebein! . . .
Du jäher Blitz, flamm' in ihr höhnisch Auge
Dein blendend Feuer! Schändet ihre Schönheit,
Sumpfnebel ihr, der mächt'gen Sonne Brut,
Auf dass ihr Stolz verderbe! (II 4, 163)

so verlangt er jetzt von der Natur, die ganze verkommene Menschenwelt mit einem Schlage zu vernichten. »Blast, Winde, sprengt die Backen! wütet, blast! Ihr Sturzwasser und Wolkenbäche, speit, bis ihr unsere Türme ertränkt und die Hähne ersäuft habt! Ihr schweflichten, gedankenschnellen Blitze, Vortrab der eichenspaltenden Donnerkeile, versengt mein weisses Haupt! Und du, allerschütternder Donner, schlag flach das mächtige Rund der Welt! zerbrich die Formen der Natur,

vernichte auf Eins den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen!« (III 2, 1—10). Es soll der »Donnerträger« (II 4, 230) mit seiner Faust allen Samen im Schosse der Erde zermalmen. Freilich springt der König, durch die Unbilden der Witterung zu arg mitgenommen und ermattet, von dieser Vorstellung zeitweilig ab. Er fühlt ihre Gewalt. Mit demselben Starrsinn, womit er vor seinen Kindern ausrief: »Dies Herz soll eher in hunderttausend Stücke brechen, als dass ich weine!« (II 4, 287) trotzt er Regen, Sturm, Donner und Blitz und erhebt gegen sie den Vorwurf, sich mit seinen unnatürlich grausamen Töchtern zu seiner Verfolgung verbündet zu haben: »Rassle nach Herzenslust! Spei, Feuer! Flute, Regen! Nicht Regen, Wind, Donner, Feuer sind meine Töchter. Nicht euch, Elemente, schelt' ich lieblos; nicht euch gab' ich ein Königreich, nannt' euch nicht Kinder, euch bindet kein Gehorsam; darum büsst die schändliche Lust; hier steh ich, euer Sklave, ein armer, schwacher und verstossener Greis! Und doch nenne ich euch knechtische Helfershelfer, die ihr, im Bunde mit zwei verruchten Töchtern, die himmelerzeugten Schlachtreihen loslasst auf ein Haupt so alt und weiss wie dies!« (III 2, 14—24). Alsbald aber kehrt er wieder zu seiner ersten Vorstellung zurück, dass nämlich die in den Elementen verborgenen und wirksamen Götter die Übelthäter der Menschheit strafen sollen. »Jetzt, ihr grossen Götter, die ihr so furchtbar über unseren Häuptern tobt, sucht eure Feinde auf. Zittre, du Elender, auf dem verborgene Unthat ruht, von der Gerechtigkeit noch ungestraft! Versteck dich, blutige Hand; du, Meineidiger, und du, Tugendheuchler, der in Schande lebt! Zerscheitré, Frevler, der unter dem Mantel frommer Ehrbarkeit Mord stiftete! Ihr, tiefverschlossenen Greuel, sprengt die verhüllenden Zwinger, fleht um Gnade diese grausen Mahner an!« (III 2, 49). Apostrophiert er nicht gleich einem Racheengel des Gerichts die Erde, ihren dunklen Schoss zu öffnen, und die Lüfte, alle Geheimnisse der Bosheit zu enthüllen? — Doch ob solchen Übermasses glühender Leidenschaft »beginnt seinem Geiste zu schwindeln« (III 2, 67); — »auf dem Wege liegt Wahnsinn.« (III 4, 21).

Es war dem Dichter zu wenig, die greulichen Verirrungen im Menschenleben durch parallele Erschütterungen in der Natur begleiten zu lassen; er unternahm es, die »leblose und belebte Natur, die vernünftige Welt der Sittlichkeit und die unvernünftige der Elemente zu verweben; das Tote zu beleben, Sturm und Regen, Blitz und Donner zu beseelen und zugleich dem leidenden Menschen eine Kraft der Empfindung und Leidenschaft zu leihen, die nicht minder elementar ist als der grollende Donner und der rasende Sturm.« Man muss zugeben, dass der Sturm in echt poetischer Weise als dramatischer Faktor vom Dichter in die Handlung eingeführt worden ist.

Es erübrigt uns, noch einen Zweck des Unwetters in unserer Tragödie ins Auge zu fassen, welcher bei der Konzeption des Dichters vielleicht der erste war. Es musste ihm offenbar viel daran liegen, den Frevel der Töchter an ihrem Vater ins rechte Licht zu setzen und ihn in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit zu Tage treten zu lassen. Wäre es eine milde Sommernacht gewesen, in der sie den Riegel des Schlossthores vorschoben, so würde der Aufenthalt im Freien keine Qual sondern ein Vergnügen gewesen sein. Aber je furchtbarer die Sturmnacht, um so schwärzer die Bosheit der Kinder. Darum fügt der Dichter zu dem Regen auch noch die schneidende Kälte und ist beflissen, die Grausamkeit des Unwetters immer von neuem wieder einzuprägen. Wenn der König es früher vorgezogen hatte, statt fünfzig Mann seines Gefolges zu entlassen, lieber »alles Dach abzuschwören, sich der Feindschaft der Luft auszusetzen und Kameradschaft mit dem Wolf und der Eule zu pflegen« (II 4, 211), so ist sein Wunsch in schreckliche Erfüllung gegangen. »Hu, welch' ein Sturm!« (III 1, 49) ruft der wackere Kent vielmals zusammenschauernd aus. Endlich hat er einen verlassenen Schuppen gefunden und ersucht den Fürsten, ihm dahin zu folgen. »Ach, mit blossem Haupte!« ruft er ihm entgegen. »Mein gnädiger Herr, dicht bei ist eine Hürde, die wird dir einigen Schutz doch

vor dem Sturme leihen; dort ruhe aus!« (III 2, 60). Als sie angelangt sind, drängt er den zögernden und von all' den ausgestandenen Plagen bereits halb im Geiste umnachteten König hinein: »Hier ist der Platz, Mylord; o geht hinein, guter Herr! Die Tyrannei der offenen Nacht ist zu rau; die Natur hält sie nicht aus.« (III 4, 1).

Alle Personen, welche Treue und Mitleid oder bittere Not in die Nähe des Königs führt, empfinden die Schrecken und vor allem die Kälte dieser Sturmnacht. Der Narr äussert mit einem gewissen Galgenhumor: »Hofweihwasser in einem trockenen Hause ist besser als dies Regenwetter draussen«; darum möge der Fürst um seiner Töchter Segen bitten, denn »hier ist eine Nacht, die sich weder des Weisen noch des Thoren erbarmt« (III 2, 10). Wasser ist zwar genug da, aber es bleibt doch »eine garstige Nacht zum Schwimmen« (III 4, 115). Die Kälte ist eben zu bitter. Er fürchtet, dass diese kalte Nacht sie noch alle zu Narren und Verrückten machen wird (III 4, 80). Und dann wiederholt er seinen Vers vom »Regen und Wind« mit dem wenig tröstlichen Refrain: »Denn der Regen, der regnet jeglichen Tag« (III 2, 77). Auch Edgar in der Verkleidung eines Tollhausbettlers haucht in die starren Hände, denn »durch scharfen Hagedorn saust der kalte Wind« (III 4, 47 etc.) und klagt mit weinerlicher Stimme »Tom ist kalt!« (III 4, 178). Die Frostschauer erpressen ihm eine Reihe von unartikulierten Lauten (III 4, 59).

Trotz seiner gerechten Wut ist auch Lear selbst nicht abgestumpft gegen die Empfindung, »dass dieser wilde Sturm sie bis zur Haut durchdringt« (III 4, 6). Und wenn auch der Aufruhr in seinem Geiste den Sinnen alles Gefühl für körperliche Leiden zu rauben schien, so erkannte er gleichwohl, wie sehr dieses Unwetter für den schnöden Undank seiner Kinder ein erschwerender Umstand war. »In solcher Nacht mich auszusperren!« ruft er mit Schmerz. »Giess fort; ich will's erdulden. — In solcher Nacht wie die! O Regan, Goneril! Euren guten alten Vater, dessen freies Herz euch alles gab!« (vgl. 12—20). Indessen hat — eine feine Wendung des Dichters — das herzbrechende Weh seine Sinne mehr für fremdes als für das eigene Leiden geschärft. »Nun, dir wäre besser in deinem Grabe«, ruft er dem halbnackten Bettler Edgar zu, »als so mit unbedecktem Leibe dieser Wut der Lüfte zu begegnen« (III 4, 105). Nunmehr, da Entbehrung und Not ihn zum ersten Mal in seinem Leben bedrängen, wird sein Herz weich, und es geht ihm ein Licht auf über das ganze menschliche Elend. Der durch Pomp und Schmeichelei verwöhnte Herrscher empfindet Mitleid mit den Millionen armer, nackter, frierender, hungernder, dürstender, hinsiechender Menschenkinder:

Ihr armen Nackten, wo ihr immer seid,
Die ihr des tück'schen Wetters Schläge duldet,
Wie soll eu'r schirmlos Haupt, hungernder Leib,
Der Lumpen off'ne Blöss' euch Schutz verleihn
Vor Stürmen, so wie der! O daran dacht' ich
Zu wenig sonst!

In der Tat müssen Finsternis, Sturm und Kälte diesem harten Mann arg zugesetzt haben, der eben noch sein Lieblingskind von seiner Vaterbrust verstieß, bloss weil diesem das fehlte, bei dessen Mangel es um so reicher war: ein stets begehrendes Auge und eine heuchlerische Zunge — damit derselbe Mann Thränen des Mitleids über die Parias der menschlichen Gesellschaft weint und an seine gleichzeitigen und zukünftigen Brüder auf den Stühlen der Macht und des Reichtums das Mahnwort richtet:

Nimm Arzenei, o Pomp!
Gib preis dich, fühle, was das Elend fühlt,
Dass du hinschütt'st für sie dein Überflüss'ges
Und rettst die Gerechtigkeit des Himmels! (III 4, 28—36).

Wo die Elemente so furchtbar wüten, kann es uns nicht verwundern, dass der Graf Gloster trotz des ausdrücklichen Verbotes seiner Gebieter, die seine Gäste sind, Bedenken trägt, seinen Lehns-

herrn und Freund »der tyrannischen Nacht preis zu geben« (III 4, 156), und ihn mit eigener Lebensgefahr aufsucht, — ein Unternehmen, dass er hernach mit dem Verlust seiner beiden Augen, bitterer als mit dem Tode, büssen muss! Aber selbst als sein frommes Vergehen ruchbar geworden ist und er am Stuhle festgebunden wie ein »Bär am Pfahle die Hatz' erdulden«, das heisst, die Rache des weiblichen Scheusals Goneril über sich ergehen lassen muss, selbst da reut ihn nicht die dem König geliebene Beihülfe zur Flucht; denn

Die See, in solchem Sturm, wie er ihn barhaupt
In höll'nfinst'rer Nacht erduldet, hätte
Sich aufgebäumt, verlöscht die ew'gen Lichter . . .

Ja, wenn Wölfe in jener grausigen Stunde an deiner Thüre geheult hätten, ruft er der Goneril weiter entgegen, so hättest du sagen sollen: »Guter Pförtner, dreh' den Schlüssel« (III 7, 59—64). Rührend und wohlmotiviert ist daher die Klage Cordelias, als sie von dem dem Vater widerfahrenen Unbilden hört: »Schwestern, Schmach der Frauen! Vater! Schwestern! Was, im Sturm? In der Nacht? Glaubst an kein Mitleid mehr!« (IV 3, 38); rührender noch, wo sie einen Kuss auf das ehrwürdige Haupt des Vaters drückt, um die Wunden zu heilen, welche die Schwestern ihm schlugen:

Warst du ihr Vater nicht — dies Silberhaar
Verlangte Mitleid. O war dies ein Antlitz,
Im Kampf zu gehn mit Stürmen und dem Groll
Des keilbewehrten Donners zu begegnen?
Vom furchtbaren und schnellen Schlag der Blitze
Umzuckt, mit solchem dünnen Helme, ach!
Feldwacht zu halten? Meines Feindes Hund,
Und hätt' er mich gebissen, durft' in jener Nacht
An meinem Feuer stehn — und musstest du
Zu Schweinen und verworfnem Volk dich lagern
Auf kurzes faules Stroh? Mein armer Vater! (IV 7, 29).

Das Unwetter hat seine Aufgabe erfüllt: Die Unmenschlichkeit der Töchter hat es anschaulich gemacht, den starren Trotz des königlichen Greises, aber auch seine körperliche und geistige Kraft hat es gebrochen und Cordelia in ihre kindlichen Rechte bei ihm wieder eingesetzt; die Raserei des Lear, die wider einander tobenden Leidenschaften der Fürsten und ihrer Kinder und Vasallen hat es symbolisch begleitet; feindliche und rächende Naturgottheiten haben sich uns wie beim Nahen des Weltendes in ihm offenbart, — und nun liegt der Sturm in den letzten Zügen.

Dass endlich der Dialog Lears mit den Elementen einen grössern Eindruck macht und auch poetischer ist, als wenn die Seelenstimmung nur in Monologen sich mitteilen würde, liegt auf der Hand.

Wenden wir uns nun zu dem Erdboden selbst, dem Schauplatze so unerhörter Missethaten und so gewaltsamer Vorgänge in der Natur! Die Szene liegt in dem hafenreichen (II 1, 82 etc.) meerumflossenen Eiland, doch fällt auf, dass es die »rasende« (III 4, 10) oder auch die »gefurchte« See (IV 6, 71) ist, deren hier gedacht wird. Kreideufer mit »furchtbaren Gipfeln« umsäumen das Land (IV 6, 57), und Klippen, deren Häupter sich mit Grausen zu der Tiefe niederbeugen (IV 1, 76), schliessen es ein. Hier erinnert sich wohl jeder der ebenso klassischen wie anschaulichen Schilderung der Klippe bei Dover, an deren Rand Edgar seinen geblendeten Vater geführt zu haben vorgibt:

Steht still! wie graunvoll
Und schwindelnd ist's, so tief hinab zu schaun! —
Die Krä'h'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Sehn kaum wie Käfer aus — halbwegs hinab
Hängt einer, Fenchel sammelnd — schrecklich Handwerk!
Mir dünkt, er sei nicht grösser als sein Kopf.

Die Fischer, die am Strande gehn entlang,
Sind Mäusen gleich; das hohe Schiff vor Anker
Verjüngt zu einem Boot; das Boot zur Boje,
Beinah zu klein dem Blick; die dumpfe Brandung,
Die mürmelnd auf zahllosen Kiesel'n tobt,
Schallt nicht bis hier. — Ich will nicht mehr hinabsehn,
Dass nicht mein Hirn sich dreht, mein wirrer Blick
Mich taumelnd stürzt hinab. (IV 6, 11—24).

Welcher Leser sieht nicht die Tiefe zu seinen Füßen gähnen! Wie ergreifend! Es hiesse Eulen nach Athen tragen, sich über die Schönheit dieser Stelle weiter auszulassen. Der Herausgeber unserer deutschen Ausgabe, Alex. Schmidt, macht dazu folgende sachliche Anmerkung: »Meerfenchel, samphire, wächst auf den englischen Küstenklippen in grosser Menge, besonders bei Dover. Die hier geschilderte Klippe Roundown, auch Shakespeare-Klippe genannt, ist trotz dieser poetischen Verherrlichung dem modernen Geiste der Industrie zum Opfer gefallen. Im Jahre 1843 wurde sie durch die südöstliche Eisenbahn-Gesellschaft abgesprengt«. Aus der Lebhaftigkeit und Wahrheit der Schilderung und besonders aus der Erwähnung des Meerfenchels, dessen man sich zum Würzen der Speisen bedient und dessen Einsammeln zu Shakespeares Zeit ein wirkliches Gewerbe bildete, hat man schliessen wollen, dass der Dichter jedenfalls die Klippe mit eigenen Augen gesehen habe. Miss Phipson findet es jedoch sonderbar, dass er bei jener Schilderung nur die gemeinen Dohlen und Krähen erwähnt, ohne der charakteristischen Seemöve (sea-gull) zu gedenken, dieses ebenso schönen wie häufigen Meer-vogels, der besonders die englischen Klippen so zahlreich bevölkere. *) Und selbst die Dohlen, wenigstens die von Shakespeare erwähnte Spezies mit den korallenroten Beinen und dem dünn gestreckten gleichfarbigen Schnabel (chough, meist Cornish chough, Stein-, Feuer- oder Alpenkrähe, *fregilus graculus*, genannt), sind heute Dover und seiner Umgebung völlig fremd und werden es auch wohl immer gewesen sein. Hunting, der über des Dichters naturwissenschaftliche Kenntnisse das weitaus bedeutendste Werk verfasst hat, berichtet uns, dass die Feuerkrähen, die der Südwestküste Englands eigentümlich angehören und daselbst Abhänge und Seeklippen bevorzugen, noch nie, soweit unsere Kunde reicht, bei Dover gefunden seien, wenn auch nicht völlig ausgeschlossen erscheine, dass sie ehemals die dortigen Klippen belebt haben.***) Nach Miss Phipson zeigt sich unser Dichter überhaupt mit den Seevögeln wenig vertraut. Die Möve (gull) bezeichnet bei ihm nur einen beschränkten, einfältigen Menschen, einen Betrug beim Spiel, allenfalls auch, aber nur im bildlichen Sinne, einen nackten Nesthocker. Nur ein einziges Mal ist sie, wenn wir Hartings Konjektur gelten lassen, im allgemeinen Sinn für Strandvögel überhaupt gebraucht, nämlich im Sturm (II 2, 176). Von sonstigen Seevögeln gedenkt Shakespeare nur des Wasserraben (cormorant), des Eistauchers (loon-Colymbus septentrionalis oder auch *Podiceps cristatus*) und des Tauchers (dive-dapper-*Podiceps minor*). Die beiden ersten kommen nur in dem metaphorischen Sinne vor, in dem sie sprüchwörtlich geworden waren, um feige und unersättliche Menschen zu bezeichnen; der letztere wird in *Venus* und *Adonis* einmal im Vergleiche als geschickter und scheuer Taucher genannt. Jene Einwendungen scheinen also in der That mit gutem Grunde gemacht zu sein und durchaus gegen die allgemeine Annahme zu sprechen, dass Shakespeare aus eigener Anschauung das Meer gekannt habe. Denn wer einmal die Tausende jener leichtbeschwingten, nimmer ermüdenden Möven über die schaumgekrönten Wellen hat dahinschweben sehen, wird diesen Anblick kaum vergessen können.

*) Miss Phipson, *The Natural-History Similes in Henry IV in the Transactions of the New Shaksp.—Soc.* 1877.

***) J. Ed. Harting, *The Ornithology of Shakespeare*, p. 116. Vgl. ferner Chapt. IV „The crows and their relations“ und Chapt. VIII „Wild fowl and sea-fowl“. London 1871.

Nun, für unsern Zweck ist ein anderer Punkt von grösserer Bedeutung, nämlich die Thatsache, dass die von Shakespeare gleichsam hingezauberte Dover-Klippe sowohl mit dem Hintergrunde, den wir bislang vor uns hatten, als auch mit der Handlung, welche sich abspielte, in vollem Einklang steht. Für die Vorgänge des in Rede stehenden Dramas würden sich blumige Auen und Rosenpfade nicht eignen, Sonnenschein, stille Mondnächte stimmen nicht dazu. Eine schwindelnde Höhe, ein jäher Abhang, zerklüftete Felsen und gefährliche Klippen passen besser und helfen das Bild des Gewaltigen und Schrecklichen vollenden. Es darf hierbei nicht übersehen werden, in welchem Zeitalter sich die Learsage abspielt. Schon oben hat sich gezeigt, dass der Dichter sich veranlasst fand, zur Motivierung der Charaktere und der Naturauffassung in eine Art Heidentum zurückzugehen, ohne sich auf eine irgendwie historische Zeitbestimmung einzulassen. Ähnlich hat er mit dem Kulturzustande des als Schauplatz dienenden Landes verfahren. Er nahm ihn, wie er ihn brauchte, auf einer ziemlich niedrigen Stufe, und begnügte sich damit, ihn in grossen Umrissen mit dichterischer Freiheit darzustellen.

Das Land rühmt sich allerdings einer gewissen Fruchtbarkeit, »seiner schattigen Forsten und reichen Gefilde, seiner vollen Ströme und weit grünen Triften« (I 1, 65), aber es steht wie die Menschen, die es bewohnen, doch erst in den Anfängen der Kultur. Es ist noch bevölkert mit Tieren, die in einem seit lange civilisierten Lande nicht mehr vorkommen: mit Füchsen, Geiern und Falken nicht nur, sondern auch mit Wölfen und Bären. Zumal die Wölfe scheinen noch sehr zahlreich zu hausen. Werden diese Raubtiere auch meist nur genannt, um die Selbstsucht, Grausamkeit und heisse Begierde, ja die Mordsucht der Töchter zu kennzeichnen, seltener als Tiere, die sich im Lande umhertreiben, so gestattet doch die Vertrautheit der Einwohner mit diesen Tieren keinen anderen Schluss, als dass sie noch alltägliche Gäste sind. »Hätten Wölfe an deiner Pforte geheult, du hättest ihnen bei dem Wetter die Pforte geöffnet«, hörten wir schon Gloster zu Regan sagen, bei einem Wetter nämlich, wo die ausgesogene Bärin, der Löwe und der hungergepeinigter Wolf es vorgezogen hätten, ihren Pelz trocken zu halten (III 1, 12), während der König es unter gewissen Bedingungen noch nimmer als Wohlthat empfunden hätte, mit dem Wolfe und der Eule das Quartier zu teilen (III 4, 213). Wenn aber hinter uns die wütende See liegt, so dünkt es uns die kleinere Gefahr, dem Rachen des Bären entgegen zu gehen (III 4, 9). Der zu Shakespeares Zeit beliebten Bärenhetze, bei der ein Bär an einen Pfahl gefesselt und Hunde auf ihn gehetzt wurden, ist schon gedacht. »Ein zottiger Bär sogar hätte vor deinem Vater Achtung empfunden« (IV 2, 40) ruft Albany der Goneril, dem »Wolfsgesicht« von Tochter (I 4, 330) entgegen, die im Bunde mit der gleichgesinnten Regan ihren Vater wie »Tiger«, nicht wie »Töchter« behandelt haben (IV 2, 40). Wie Geier haben sie an seinem Herzen genagt (II 4, 137); wie Eber ihre Hauer in sein gesalbttes Fleisch geschlagen (III 7, 58). Sie gehören eben zu jenem Schlage Menschen, denen man weniger trauen sollte, als der Gesundheit eines Pferdes oder der Zahmheit eines Wolfes (III 6, 19). In anderen Verbindungen heisst es, dass, wie Affen ihre Ketten um die Lenden, so Hunde und Bären sie um den Hals tragen (II 4, 8). Edgar, dem die Not die elende Vermummung eines Tollhäuslers aufzwingt, klagt sich an, Schwein in Faulheit, Fuchs im Stehlen, Wolf in Gier, Hund in Tollheit, Löwe in Raubsucht gewesen zu sein (III 4, 95). In diese Gesellschaft gehört auch wohl der üppige Iltis (IV 6, 124) und der Fuchs, den man aus seiner Höhle räuchert (V 3, 23 etc.). Die Natter sticht mit ihrem Giftzahne die Menschen (V 1, 56), darum wird Goneril eine goldene Schlange genannt (V 3, 89); jedoch verletzt Undank noch viel schärfer als der Zahn einer Viper (I 4, 310).

Wahrhaft unerschöpflich ist vor allem der Narr in den aus der Tierwelt genommenen Vergleichen, um die Thorheit des alten Königs und die Undankbarkeit der Töchter zu beleuchten. Die Dorngrasmücke nährt den jungen Kuckuck so lange, bis ihr der Kopf von ihm abgebissen wird

(I 4, 325), sagt er in nicht misszuverstehender Anspielung. Doch der Fuchs, den man gefangen, und eine solche Tochter, die müssten das Leben lassen (I 4, 340). Als der König seinen Diener Cajus in Glosters Schlosshof im Fussblocke antrifft, bemerkt der Narr, dass der Winter noch nicht vorüber sei, wenn die wilden Gänse nach der Seite zögen (II 4, 46). Die Auster macht ihre Schale (I 5, 26), und die Schnecke hat ein Haus, nicht um sie an ihre Töchter zu verschenken, sondern um ihren Kopf hineinzustecken und ihre Hörner nicht ohne Futteral zu lassen (I 5, 16). Im Augenblick, wo der König seinem schwellenden Herzen Halt! zuruft, erinnert der Narr an die Aale, welche die alberne Köchin lebendig in den Kochtopf that und mit dem Löffel auf das Haupt schlug, als sie aufwärts sprangen, während ihr Bruder aus lauter Liebe zu seinem Pferde das Heu mit Butter bestrich (II 9, 124). Den treuen Kent, welcher die Frage stellt, warum der König mit einer so kleinen Zahl Begleiter kommt, will er zur Ameise in die Schule schicken, um ihn zu lehren, dass es im Winter keine Arbeit giebt (II 4, 68).

In allen diesen Anspielungen finden wir unsere gewöhnlichsten wildlebenden Tiere wieder; sonst kennt der Narr nur noch den Hund und den Esel. »Der König trug seinen Esel durch den Dreck« (I 4, 177), da er seine Krone wegschenkte. Die Diener aber, die dem Fürsten treu geblieben sind und gerade des Königs Pferde vorführen, nennt er »Esel, die nach den Pferden gegangen sind« (I 5, 37). Doch Pferde und Esel, so oft sie auch sonst noch Erwähnung finden, können ausser Betracht bleiben.

Im allerschlechtesten Ansehen stehen wohl die Hunde in diesem Stück. Auf die Drohung mit der Peitsche entgegnet der Narr: »Wahrheit ist ein Köter, der ins Loch muss; er muss hinausgepeitscht werden, während Donna die Petze (Lady the brach) am Feuer stehen und stinken darf« (I 4, 124). »Hund« ist ein beliebtes Schimpfwort. You whoreson Dog und you cur finden sich gepaart in einer Zeile (I 4, 89). Alle Stellen citieren wollen, wo Hund, Köter und Hündin in dieser wenig schmeichelhaften Weise gebraucht werden, hiesse ganze Reihen füllen (II 2, 24; 86; III 7, 75 etc. etc.). Es setzt einen bedeutenden Kenner der Kynologie voraus, wenn jemand all' die aufgezählten Hunderassen in der bekannten Szene auseinander halten will, wo der dem Irrsinn verfallene König über seine anwesend gedachten Töchter Gericht hält. »Die kleinen Hunde und alle, Tray, Blanche und Sweetheart, bellen mich an« (III 6, 65), sagt der alte König, indem er einige gebräuchliche Kosenamen nennt. Dem tollen Edgar fällt dabei gleich, an den Begriff Hund anknüpfend, ein bekannter Reim ein: Sei dein Maul schwarz oder weiss, Zahn, der vergiftet, wenn er beisst, Dogge (mastiff), Windspiel (greyhound), grimmiger Blendling (mongrel), Hühnerhund (hound) oder Wachtelhund (spaniel), Spürhund (brach) oder Bluthund (lym), Stutzschwanz-Hund oder Ringelschwanz, Tom wird sie alle schreien und heulen machen (69—74). Wie Steevens zuerst nachgewiesen hat, liegt hier eine Anlehnung an eine Stelle in den Zwillingsbrüdern des Plautus vor, von welchem Lustspiel 1595 eine englische Übersetzung erschien. Dort glaubt sich der eine Bruder in verstelltem Wahnsinn von Hunden angebellt: »Hier steht eine alte Hündin von Dogge vor mir und bellt mich an!«

Sehen wir von den Schweinen ab, mit denen der König auf faulem Stroh das Lager teilen musste (IV 7, 39), von den Schafen, die sich ins Korn verlaufen haben (III 6, 44), allenfalls auch noch von der zahmen Gans, dem Haushofmeister Oswald, die Kent auf der durch ihre Gänsezucht berühmten Ebene Sarum in Somersetshire heim treiben möchte, so finden wir nur noch lauter wildlebende einheimische, aber wenig anheimelnde Tiere. Sie ändern an dem bis dahin von Britannien gewonnenen Bilde eines erst im Beginn der Kultur stehenden Landes keinen Zug. Es ist wohl kein sehr einladendes Land, wo so viel Raubzeug, die nagenden Ratten (II 2, 80 etc.), Mäuse (IV 6, 89 etc.), Frösche, Kröten, Kaulquappen, Mauer- und Wassereidechsen (III 4, 134), Würmer (IV 1,

35 etc.), Fliegen (IV 1, 38 etc.) Käfer (IV 6, 14), ihr Wesen treiben. Den schon erwähnten Dohlen und Krähen an der Doverklippe wird es somit nicht an Nahrung am Strande wie in Feld und Sumpf fehlen; auch die Bachstelze (II 2, 73), der »buhlerische« Zaunkönig (IV 6, 114) — den bei Tieck der besser ins Metrum sich schickende Zeisig vertreten muss — sowie die »schrillende« Lerche (IV 6, 58) brauchen nicht um Futter besorgt zu sein. Vermöge der Verbindung, in der sie vorkommen, thun diese Vögelchen dem Bilde des Abstossenden und Grauensvollen keinen Eintrag, ebenso wenig wie die Nachtigall, in deren Stimme der böse Feind in Toms Bauch nach zwei weissen Häringen schreit (III 6, 32), oder als die goldenen Schmetterlinge (V 3, 13), von denen der gefangene König mit Cordelia sich im Kerker wie »Vögel im Käfig« (9) unterhalten wollen.

In dieser grossen Schimpf- und Schmähtragödie allen aus dem Tierreiche gegriffenen beleidigenden Ausdrücken wie »krötenfleckiger Verräter« (V 3, 138) oder »Pelikan-Töchter (III 4, 77), bis ins Einzelne nachzuspüren, würde zu weit führen, da manche wie halcyon beaks (Eisvogelschnäbel-Wetterfahnen II 2, 84) schier auf der Grenze stehen, wo man sich des ursprünglichen Begriffes noch erinnert.

Für die Flora ist in diesem Drama wenig Raum gelassen; die zarte Pflanzenwelt gehört nicht in den Kampf der Elemente. Nur der Hagedorn mag solchem Unwetter widerstehen. Da die Prüfung der Jahreszeit, die sich am besten an die Betrachtung der Pflanzen anschliesst, weiter unten folgen wird, so sei zunächst — mit Übergehung der Flora — ein Blick geworfen auf das Äussere des Landes, soweit es von Menschen bewohnt und kultiviert ist. Es kehrt unser Stück fast nur die rauhe Seite eines erst halb der Kultur erschlossenen, annoch unwirtlichen Landes hervor. Wir lernen es kaum anders als aus den Schilderungen kennen, die der zum Strolchertum genötigte Edgar von seinen Bettlerfahrten giebt. In der Höhlung eines Baumes der Jagd entronnen (II 3, 2), die auf Anstiften seines unbrüderlich gesinnten Bruders wider ihn unternommen war, entschliesst er sich, sein Angesicht mit Unflat zu beschmieren, sein Haar zu verzotteln, ein altes Laken um die Lenden zu schlagen und sich so, Wind und Wetter trotzend, den Tollhausbettlern anzuschliessen. Mit Nadeln in den abgezehrten Armen, mit Holzsplittern, Nägeln und Rosmarinzweigen im Fleisch treiben sie sich herum in »niedrigen Bauernhöfen, armen jämmerlichen Dörfern, Schafhürden und Mühlen« (III 2, 15—18). Später sagt er, der böse Feind habe ihn verfolgt »durch Flut und Strudel, über Moor und Sumpf« (III 4, 53). Unsere Wissenschaft von der Fauna vervollständigend giebt er uns die abstossendste Beschreibung des Landes, welches er genau kennt »Zaunsteige wie Pforten, Fahrwege wie Fusspfade« (IV 1, 58). Auf die Frage, wer er sei, antwortete er: »Der arme Toms, der den schwimmenden Frosch isst, die Kröte, den Kaulfrosch, den Mauerlurch und den Wasserlurch; der in der Wut seines Herzens, wenn der böse Feind tobt, Kuhmist für Salat isst, die alte Ratte verschlingt und den toten Hund; den grünen Mantel des stehenden Pfuhs trinkt; gepeitscht wird von Kirchspiel zu Kirchspiel u. s. w.

Doch Mäus' und Ratten und solch Getier
Ist Thomsens Kost sieben Jahre schier.« (III 4, 134—145)

Auch hat der blöde Tom nicht bloss gelernt, den Teufel zu fliehen, sondern auch »Ungeziefer zu töten« (III 4, 164), von dem es im König Lear's Reiche überall, in Sümpfen, in Gräben, in der Luft und auf und unter der Erde zu wimmeln scheint. Auf jener Heide sogar, in deren Mitte Glosters Grafenschloss liegt, ist, wie wir sahen, meilenweit kaum ein Strauchwerk, um einigen Schutz gegen Regen und Wind zu bieten; schliesslich wird ein einsamer verlassenener Schweinestall, so scheint's, entdeckt. Selbst vor den Palästen finden sich noch die Düngerhaufen! »Werft den Sklaven da auf den Misthaufen!« (III 7, 97) befiehlt der auf den Tod verwundete Cornwall. Über alles das breitet sich ein Nebel aus, der den stagnierenden Sümpfen entsteigt. »Ihr dem Moor entsogenen Nebel, hervorgelockt von der mächtigen Sonne!« (II 4, 169) ruft der alte König hier, und dort wettet er:

»Gifthauch und Nebel über dich!« (I 4, 321). Die allgemein angewandten Ausdrücke stehen mit dem ganzen Bilde in Einklang. »Bring deine Pferde im Dreck unter!« (II 2, 4) ruft Kent dem Abgesandten der Goneril grob genug zu. So ist die rauhe Seite des Landes schliesslich auch noch gestreift in Albanys Entrüstungsrede: »Du bist des Staubes nicht wert, den der rauhe Wind dir ins Angesicht bläst!« (IV 2, 30).

Himmel und Erde haben somit ein gleich düsteres Gewand angelegt. Der Dichter hat keinen Pinselstrich gethan, der die Wirkung des Abstossenden, des Erschütternden, ja des Entsetzlichen schwächen könnte. Wie exact er im Kleinen und Kleinsten bei der malerischen Ausführung verfahren, dafür ein Beispiel. Der Bastardsohn beklagt sich, dass die Spitzfindigkeit der Völker ihm das Seine rauben dürfe, bloss weil er »einige zwölf oder vierzehn Mondscheine« nach seinem Bruder das Licht der Welt erblickt habe (I 2, 4). Warum hier »Mondscheine« und nicht »Monde«, wie sonst Gebrauch ist? Der Dichter bevorzugt doch die weiblichen Endungen so überaus nicht! — Wohl weil »Mondscheine« den Begriff des Blassen, Fahlen, Gespenstischen mit sich führt. Damit vergleiche man den Ausdruck »ich will eine Mondscheins-Tunke aus dir machen« (II 2, 34).

Welches ist nun die Jahreszeit unseres Stückes, das sich nach des Dichters eigenen Angaben in überraschend kurzer Zeit abspielt, nämlich in zehn Tagen innerhalb etwa vier Wochen?*) Winter kann es nicht sein, denn es fehlen Eis und Schnee, auch sind winterliche Gewitterstürme selten und pflegen bei grosser Heftigkeit von sehr kurzer Dauer zu sein. Eher liesse sich an ein Frühlings- oder Herbstgewitter denken. Denn die Winde sind frostig (bleak II 4, 303); die Kälte während des Unwetters und nach demselben ist arg, wie wir oft beobachten konnten (vgl. III 2, 79 etc.), wenn alle, der Narr, Kent, Edgar und der alte König selbst vor Frost zitterten. »Als der Regen kam, mich zu durchnässen und der Wind mich schauern machte und der Donner auf mein Geheiss nicht schweigen wollte, da fand ich sie, da spürte ich sie aus!« (IV 6, 101). Diese Erkenntnis kommt dem Lear noch in seinem Wahnsinn. Und trotz dieser schneidenden Kälte hat der Dichter die Handlung mitten in den Sommer verlegt, etwa in den Monat Juli, gewiss nicht ohne die Absicht, die gestörte Ordnung im Kreislauf der Jahreszeiten mit dem Weichen der Menschen aus den sittlichen Bahnen korrespondieren zu lassen. Die Anzeichen für den Sommer sind zahlreich. Schon das Sammeln der aromatisch-salzigen Blätter des Meerfenchels (*crithmum maritimum*) am Abhange des Kreidefelsens deutet auf die sommerliche Jahreszeit. Auch führt Edgar seinen Vater während der Schlacht in den »wirtlichen« Schatten eines Baumes (IV 2, 1), was zumal bei dem nebelig-feuchten Klima Englands bedeutsam ist. Lears Stichwort ist »Süsser Majoran« (*origanum majorana* IV 6, 94). Der Majoran ist eine aus Afrika stammende Pflanze, die in Gärten und selbst auf Äckern gezogen wurde. Gegen Schluss des Stückes, wo Shakespeare, wie in allen reiferen Dramen, die Gefühle allmählich in eine mildere Stimmung überleitet und dementsprechend die Lokalfarben gleichsam abtönt, sehen wir Lear sich in seinem Irrsinn mit Blumen bekränzen. Er hat alles nutzlose Unkraut, das in unserem nährenden Getreide wächst (IV 4, 6), gesammelt, um sich mit dieser seltsamen Krone zu schmücken. Weit entfernt, die bislang über die Bühne hingleitenden Schatten zu lichten, kann dieses Bild nur Bedauern und Grauen in uns erwecken. Was die Hand des Irren pflückt, sind Unkrautblüten. Es ist von Belang, dass die genannten Pflanzen sich sämtlich im Monat Juli in Blüte befinden. Lear wählt zunächst Erdrauch (*fumaria*), den man beinahe den ganzen Sommer blühend auf den Äckern antrifft; ferner Kletten (*arctium lappa-burdocks*)*), deren Blütenmonat gerade der Juli ist. Ihnen schliessen

*) So nach P. A. Daniel, *A Time-Analysis etc.* Des Verfassers Untersuchung stimmt, wenn auch nicht hinsichtlich der Zahl der einzelnen auf der Bühne dargestellten Tage, so doch bezüglich der allgemeinen Zeitdauer mit dem von Daniel gefundenen Resultate überein.

sich Schierling und Nesseln an, die im selben Monat zu blühen beginnen. Für die Kuckucksblume (cuckoo-flowers) legt Alex. Schmidt die Bedeutung Primeln (cowslip) bei, mit dem Bemerkten, dass diese Bedeutung zweifelhaft sei. Und mit Recht; denn einerseits fällt die Blüte der Primel oder Schlüsselblume in den ersten Frühling und andererseits gehört sie nicht zu den Blumen, die zwischen dem Getreide oder an Furchen und Rainen wachsen. Offenbar hat der Herausgeber des Shakespeare-Lexicons cuckoo-flowers und cuckoo-buds mit einander verwechselt. In der englischen Flora The Treasury of Botany**) sind das Wiesenschaumkraut (*cardamine pratensis*) und die Kuckucksblume (*lychnis flos-cuculi*) dafür angegeben. Während das Wiesenschaumkraut von vornherein zu verwerfen ist, empfiehlt sich die Kuckucksblume schon aus dem Grunde, weil sie vom Mai bis in den Juli hinein auf Ackerrainen blüht und ihre Blüte mit den zerschlitzten Blättern etwas Zerfahrenes an sich hat, was den zerrütteten Geist wohl in etwa symbolisiert. Sie ähnelt in diesem Punkte dem Erdrauch und Schierling. Die letzte Pflanze in des Königs Kopfschmuck ist der Taumel-Lolch (*lolium temulentum*), dessen Staubfäden sich gleichfalls im Juli zeigen. Die giftige Eigenschaft dieser Grasart besagt schon der Name. Wohl nicht ohne Zweck hat der Dichter dies Gras in den Kranz eingefügt. Es ist möglich, dass die meisten dieser Unkräuter, welche bei unseren vervollkommenen Sichtung- und Reinigungsmaschinen fast nur mehr an Ackergrenzen, Wegen und Schuttstellen, allenfalls auf ganz vernachlässigten Feldern sich finden, zu Shakespeares Zeit die Äcker mit dem Korne teilten. Uns interessiert vor allem die Genauigkeit, womit der Dichter nur Blumen derselben Jahreszeit vereinigt. Mit welcher Absichtlichkeit er verfährt, geht überdies aus der Aufforderung Cordelias hervor, die »hochbewachsenen Felder« nach ihrem Vater von Soldaten durchsuchen zu lassen (IV 4, 7). Die Metaphern aus dem Gebiete der Flora sind der Jahreszeit entsprechend gewählt. Der Narr nennt den König eine »leere Erbsenschote« (I 4 219) und findet die Ähnlichkeit zwischen den hartherzigen Töchtern Regan und Goneril gerade so gross, wie die zwischen einem Holzapfel und einem gewöhnlichen Apfel (I 5, 16); zugleich wird auf den sauren Geschmack des Holzapfels angespielt (18), der sich dem Lear an seinen Töchtern offenbaren soll. Bemerket sei auch der Vergleich »leicht wie Sommerfäden« (IV 6, 49). Der vielerwähnte Bedlambettler endlich wähnt sich von dem bösen Feinde besessen, der von der Abendglocke bis zum ersten Hahnenschrei umgehe und unter anderen bösen Streichen auch »den weissen Weizen mit Meltau überziehe« (III 4, 123). — Des »Herbstes Staub«, den zu löschen die Thränen hinreichen würden (IV 6, 201), kommt in einer Zeile vor, die in der Folio-Ausgabe unterdrückt ist.

Also tobt mitten im Sommer ein von grimmiger Kälte begleitetes Gewitter über ein halb kultiviertes Land hinweg, reflektiert freilich die Ausbrüche zum Paroxismus gesteigerter Leidenschaften unter den Sterblichen, übernimmt aber vor allem, dichterisch belebt und beseelt, eine dramatische Rolle, ohne dadurch irgendwie zu einer Allegorie herabgedrückt zu werden. Ohne Zweifel liegt darin ein Hauptgrund, weshalb Lear auf unserem Theater mit seinem ausgebildeten szenischen Apparat oft nicht entsprechend wirkt. Da das Unwetter trotz aller Bühnenmechanik selten so grossartig gegeben werden kann, wie das Stück es verlangt, so war die einfache Bühne Shakespeares wegen

*) Jedoch ist burdocks nur Konjektur für hardokes in der F. oder hoar-docks neben hordocks in den Qs. Delius nimmt in seiner bekannten Shakespeare-Ausgabe mit Anmerkungen diese Formen als gleichwertige und als ihre Bedeutung „weissgrauer Ampfer“ an. Daneben findet sich harlocks (Ackersenf nach Delius) vorgeschlagen. Die botanische Bedeutung dieser Pflanzennamen ist also nichts weniger als genau festgestellt, und das vom Dichter auch sonst gebrauchte burdocks dürfte somit die plausibelste Verbesserung und Erklärung sein.

**) The Treasury of Botany: A popular dictionary of the vegetable kingdom by John Lindley and Thomas Moore. In two parts. London, Longmann, Green and Co. 1866.

der schaffenden Einbildungskraft der Zuschauer bedeutend im Vorteil. Dem Shakespeareschen Publikum gestaltete sich der Sturm zu einer unsichtbaren Furie, die den Erbarmenswerten über die Heide hetzt — bei uns nimmt das Gebilde der Phantasie, das die Zuschauer einst bis ins Mark erschütterte, unvollkommen durch Bühnennittel ersetzt, allzu leicht eine lächerliche Gestalt an und vernichtet die poetische Wirkung.

Genée, dem wir oben schon das Wort erteilten, ist der Meinung, dass sich kaum irgendwo das Genie des Dichters von so »übernatürlicher« Art offenbare wie in dieser Schreckenstragödie, wo alles über die natürlichen Verhältnisse hinauswache. Man hat erstaunend gefragt, woher nahm Shakespeare die Farben zu dem Charakterbilde einer längst vergangenen Periode, einer Zeit, die etwa mit den Jahrhunderten der Völkerwanderung und vielleicht auch noch mit den ersten Jahrhunderten nach der Christianisierung der Germanen kongruent ist, einer Zeit voll urwüchsiger Kraft und abstossender Roheit, voll derber Tugend und verschmitzter Selbstsucht, voll wahren Gefühls und fuchsartiger Verstellung, ohne Empfinderei, aber auch masslos im Lieben und Hassen, ohne Abstraktionskunst, aber rasch zu schlimmen und allerschlimmsten Worten und Thaten, einer Zeit, mit der wir vertraut sind durch die Edda, das Beovulflied und die Nibelungensage, die Geschichte der Vandalen, Longobarden und Franken? Und ferner hat man gefragt, was führte den Dichter auf die Idee, das Leben der Menschen mit dem Leben der Natur in Konnex zu bringen und in eine solche Wechselwirkung zu einander zu setzen, dass die leblose Natur der höchsten Affekte fähig zu sein scheint und insbesondere Zorn und Mitleid äussert über die elende Lage der ihres Daseins überdrüssigen Menschen? Da die germanische Mythe, vornehmlich soweit sie in der Edda niedergelegt ist, bezüglich der Sagen vom Weltuntergange ganz ähnliche Ideen enthält, so hat man bei Shakespeare eine Anlehnung an die germanische Naturanschauung vermutet, ohne freilich bestimmte Quellen derselben namhaft machen zu können. Mangels solcher Quellen nimmt man seine Zuflucht zu einer mündlichen Überlieferung, welche aus der grauen Vorzeit bis auf Shakespeare reichen soll, und legt Gewicht darauf, dass der Dichter sich auch in anderen Dramen wie im Sommernachtstraum und in Macbeth germanischer Tradition kundig gezeigt hat. Kurz, man hat ihn als ebenbürtigen Rivalen neben die Verfasser der Edda, des Wessobrunner Gebetes und des Heliand gesetzt.

Wegen der Verwandtschaft der Ideen in Lear und in den altgermanischen Traditionen dürfen wir von einer kurzen Darlegung der Mythe vom Weltuntergange oder der »Götterdämmerung« um so weniger absehen, als auch das Verständnis der Lokalfärbung dadurch gefördert wird. *)

Zunächst ist es die Verdunkelung der sittlichen Begriffe und die Missachtung der Sitte und des Rechts, welche das Weltende heraufbeschwört. Die sittliche Verwilderung offenbart sich vor allem in der Auflösung der natürlichen Verwandtschaftsbande und nicht minder in der Erniedrigung der Ehe, in der Treulosigkeit zwischen Mann und Weib. Der Bruder wird den Bruder ums Leben bringen, der Sohn des Vaters, der Vater der Kinder nicht mehr schonen. Gewichen ist der Friede wie in der Gesellschaft, so auch im Staate und zwischen den Völkern. Überall Streit und Krieg. Die Spähung der Wala fasst diesen Aufruhr also zusammen;

Brüder befehlen sich und fällen einander
Geschwister sieht man die Sippe brechen.
Unerhörtes ereignet sich, grosser Ehbruch.
Beilalter, Schwertalter, wo Schilde krachen,
Windzeit, Wolfszeit, eh die Welt zerstürzt.
Der eine schonet des andern nicht mehr.

*) Simrock, Handbuch der deutschen Mythologie. II. Aufl. Bonn 1864. — Vgl. den Abschnitt »Die Götterdämmerung« p. 124 ffg.

Wer wird hierbei nicht an die Worte des alten Gloster erinnert? Ist es doch fast, als hätte Shakespeare sie nachgeschrieben! Nachdem also »Haft« und »Band«, das heisst die Gesetze der sozialen und politischen Ordnung zerstört sind, treten im Bunde mit greulichen Lastern und schweren Kriegen auch die Vorzeichen des Weltunterganges in der Natur auf: Windzeit und Wolfszeit! Es ist ein böser Winter, der eigentlich aus drei Wintern besteht, zwischen die kein Sommer fällt — ein Winter, dem auch kein Sommer mehr folgen soll. Da sinkt der Schnee von allen Seiten, da herrscht erstarrender Frost, die Winde sind scharf, die Stürme heulen, alle Unwetter brechen los, die Sonne hat ihre Kraft verloren. Im folgenden Bruchstück der Edda sind alle diese Merkmale des nahenden Weltendes noch einmal geschildert:

Da sieht man waten durch dichte Ströme
 Meineidige Männer und Meuchelmörder —
 Dunkel werden der Sonne Strahlen im Sommer drauf.
 Sturmwetter, alle bösen Winde. Wisst ihr, was das bedeutet?
 Sonne wird schwarz, die Erde stürzt ins Meer,
 Es fallen vom Himmel die heiteren Sterne;
 Es wütet die Glut gegen der Zeiten Ende,
 Es leckt die hohe Flamme gegen die Himmel selbst. *)

Dieser Winter, der sogenannte Fimbulwinter, welcher der christlichen Überlieferung vom Weltuntergange fremd ist, soll unserem Dichter bei der Naturbehandlung in Lear vorgeschwebt haben. Und wer kann leugnen, dass die gesperrt gedruckten Zeilen an das Gewitter, den Sturm und die Kälte in unserem Drama erinnern, zumal die beiden ersten Verse das vorausgegangene Verderben noch einmal prägnant an die Spitze stellen.

Indes ist es doch mehr als zweifelhaft, ob sich die germanische Sage von dem »Fimbulwinter« bis tief in das 16. Jahrhundert erhalten habe. Der Volksglaube, dass schwere Zeiten und Verirrungen im Menschengeschlechte ihre Vorzeichen und Strafen in Verfinsterungen der Sonne und des Mondes, in Erdbeben, Wasserfluten und Unwettern finden, ist nicht spezifisch germanisch, sondern Jahrtausende alt und sowohl den Griechen und Römern eigen als auch durch die dem Christentum bekannten Vorzeichen des jüngsten Gerichtes gewissermassen genährt und befördert. Mithin hat es keinen Sinn, den Dichter in diesem Punkte bei Ausbeutung fremden Eigentums ertappen zu wollen: wir stehen hier eben wieder vor der Thatsache, dass der Menschengestalt wie der dichterische Genius bei den entlegensten Völkern und in den verschiedensten Epochen derselbe bleibt. Dieselben Ereignisse rufen in der Seele der echten Dichter dieselben Gefühle, Gedanken und Bilder wach!

Die Einführung der kalten Gewitternacht muss als des Dichters unbestreitbares Eigentum gelten. Seine ebenso weitschweifige wie langweilige Quelle »die wahre Chronik-Historie von König Leir und seinen drei Töchtern« enthält nicht einen Ansatz dazu. Daraus dürfen wir schon schliessen, dass auch bei Holinshed und John Higgins, dem Verfasser der Erzählung von Queene Cordila in dem bekannten Dichterwerk »Spiegel für Magistratspersonen«, die Sage ohne eine derartige Ausschmückung geblieben war.

Die Originalität des Dichters wird so recht klar, wenn man die einzelnen Stellen, die einige Ähnlichkeit aufweisen könnten, neben einander stellt. Im Mirror for Magistrates findet sich die einzige Zeile »damit ich nicht das Pferd hinter den Wagen spanne« (p. I. vol. II p. 325), eine sprüchwörtliche Bemerkung, die der Dichter auf seine eigene Art und Weise zu erzählen bezieht. Im Shakespeareschen Drama macht der Narr die ironische Bemerkung, »kann nicht ein Esel erkennen, wenn der Wagen das Pferd zieht?« (I 4, 334). — Unser Dichter nennt Lears Kinder »Pelikantöchter«

*) Etmüller, Vaulu—Spa, das älteste Denkmal germanisch-nordischer Sprache, p. 135. 1831.

mit Bezug auf den mittelalterlichen Volksglauben, dass die Jungen dieses Vogels sich vom Blute ihrer Eltern nährten. In der Chronicle-Historie heisst es: »Ich bin so milde wie ein Pelikan, der sich selbst tötet, um seinen Jungen das Leben zu erhalten« (p. II vol. II p. 322). Wenn in König Lear die falschen Töchter einigemal »Vipern« oder »Schlangen« genannt worden sind, so liest man diese Bezeichnung auch einmal bei Higgins (328) und mehrmals in Leir (330 etc.). Da die alte Tragödie nicht ganz leer an Naturbildern ist, so kann es nicht auffallen, dass sich bisweilen darin Vorstellungen finden, die der ganzen Zeit und somit auch Shakespeare geläufig waren, ohne dass man sofort an eine Entlehnung denken darf. Eine Stelle scheint eine Ausnahme zu machen. Cordella — wie Cordelia dort heisst — drückt ihre Klage aus, dass ihr Vater sie im Zorn verstossen habe:

Wenn hasserfüllt der Stamm vertrocknet steht,
Verwelkt und dürr der Zweig gewiss vergeht.

Ihr Gemahl, der französische König, sucht sie über ihren Schmerz durch folgende Worte zu trösten:

Doch fremdem Stamm bist du nun eingepft;
Ich bin der Stamm und du der holde Zweig:
Aus meiner Wurzel fliesst allzeit der Saft
In stetem Lenz dich blühend zu erhalten.*)

Ahnlich lässt unser Dichter den Herzog Albany zu Goneril sprechen, wiewohl in tadelndem Sinne:

(Die Tochter)
Die von der Wurzel sich, der nährenden,
Losreisst und löst, muss welken und ein Werkzeug
Des Todes sein! (IV 2, 34).

Man weiss, dass Shakespeare die Episode von Gloster und seinen Söhnen Sydney's Arcadia und zwar der Erzählung vom Paphlagonischen Könige (2. Buch 10. Kap.) entlehnte. Ob der Anfang dieser Erzählung vielleicht dem Dichter eine Anregung zur Einführung des Sturmes gegeben hat? Man braucht den Abschnitt nur zu lesen, um sich in negativem Sinne zu entscheiden. »Es war im Königreich Galatien, beginnt die Geschichte, und die Jahreszeit (wie in der Tiefe des Winters) sehr kalt und nun plötzlich zu einem so äusserst heftigen und abscheulichen Sturme angewachsen, dass niemals ein Winter (glaube ich) ein abscheulicheres Kind hervorbrachte: so dass die Fürsten durch den Hagel, den der Übermut des Windes ihnen ins Gesicht blies, sogar gezwungen wurden, einen schützenden Platz in einem gewissen hohlen Felsen zu suchen, der sich ihnen darbot; sie machten ihn zu ihrem Schilde gegen die Wut des Sturmes« (p. I vol. II p. 337).

So entfaltet sich die wahre Grösse des Dichters des Lear erst, wenn man ihn unmittelbar mit seinen Vorgängern vergleicht: ein Riese neben einer Ameise; ein Hochgebirge neben einem Sandhügel der Tiefebene! Wie das dramatisch feste Gefüge der Handlung, wie das lebendig pulsierende Blut in den Adern seiner Personen, so ist auch die Naturbehandlung in Lear etwas Selbstgeschaffenes und sein ausschliessliches Eigentum.

*) p 343, 26—31. Übersetzung des Verfassers.