

Komödien.

Miranda.

Ferdinand.

Warum weint Ihr?

Miranda.

Um meinen Unwert; daß ich nicht darf bieten,
Was ich zu geben wünschte; noch viel minder,
Wonach ich tot mich sehnen werde, nehmen.
Doch das heißt tändeln, und je mehr es sucht
Sich zu verbergen, um so mehr erscheint's
In seiner ganzen Macht. Fort, blöde Schlaueit!
Führ du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld!
Ich bin Eu'r Weib, wenn Ihr mich haben wollt,
Sonst sterb' ich Eure Magd; Ihr könnt mir's weigern,
Gefährtin Euch zu sein, doch Dienerin
Will ich Euch sein, Ihr wollet oder nicht.

Ferdinand.

Geliebte, Herrin, und auf immer ich
So unterthänig.

Miranda.

Mein Gatte denn?

Ferdinand.

Ja, mit so will'gem Herzen,
Als Dienstbarkeit sich je zur Freiheit wandte.
Hier habt Ihr meine Hand.

Der Sturm. Akt III, Szene I.¹

¹ Schlegels Übersetzung.

Titania.

(Titania kommt mit ihrem Gefolge.)

Titania.

Kommt! einen Ringel-, einen Feensang!
 Dann auf das Drittel 'ner Minute fort!
 Ihr tötet Raupen in den Rosenknospen!
 Ihr andern führt mit Fledermäusen Krieg,
 Bringt ihrer Flügel Balg als Beute heim,
 Den kleinen Elfen Röcke draus zu machen!
 Ihr endlich sollt den Rauz, der nächtlich kreischt
 Und über unsre schmucken Geister staunt,
 Von uns verschrecken! Singt mich nun in Schlaf;
 An eure Dienste dann und laßt mich ruhn!

Ein Sommernachtstraum. Akt II, Szene II.¹**Perdita.**

Perdita.

— — Nehmt die Blumen!

Mich dünkt, ich spiel' ein Spiel, wie ich's um Pfingsten
 Von Hirten sah; fürwahr, dies Prachtgewand
 Verwandelt meine Stimmung.

Florizel.

Was Ihr thut,

Beredelt all Eu'r Thun. Sprecht Ihr, so wünscht' ich,
 Ihr sprächet immer; singt Ihr, möcht' ich, daß Ihr
 So singend kauftet und verkauftet und
 Almosen gäbt und betetet und alles
 So thätet, was Ihr thut; und wenn Ihr tanzet,
 Wollt' ich, Ihr wäret Welle, stets zu tanzen,
 Euch stets nur so, nicht anders zu bewegen,
 Als Ihr Euch regt; denn jedes Euer Thun
 Ist so in allen Theilen einzig, daß,
 Was Ihr auch thut, jedwede Handlung sich
 Als Königin bewährt.

Wintermärchen. Akt IV, Szene II.²¹ Schlegels Übersetzung.² Wielmehr IV, 4; bei Baudissin-Dief IV, 3. Die Übers. ist von Heine.
Heine. V.

Olivia.

Viola.

¹Liebes Fräulein, laßt mich Euer Gesicht sehn.

Olivia.

Habt Ihr irgend einen Auftrag von Eurem Herrn, mit meinem Gesicht zu verhandeln? Jetzt seid Ihr aus Eurem Text gekommen. Doch will ich den Vorhang wegziehen und Euch das Gemälde weisen. (Sie entschleierte sich.) Seht, Herr, so sah ich in diesem Augenblick aus². Ist die Arbeit nicht gut?

Viola.

Vortrefflich, wenn sie Gott allein gemacht hat.

Olivia.

Es ist echte Farbe, Herr; es hält Wind und Wetter aus.

Viola.

's ist reine Schönheit, deren Rot und Weiß
Natur mit zarter, schlauer Hand verschmelzte.
Fräulein, Ihr seid die Grausamste, die lebt,
Wenn Ihr zum Grabe diese Reize tragt
Und laßt der Welt kein Abbild.

Heilige-drei-Königs-Abend. Akt I, Scene V.

Imogen.

Imogen.

Ihr Götter!

In euren Schutz empfehl' ich mich! Beschützt
Vor Feen mich und nächtlichen Versuchern!

(Sie schläft ein, Iachimo steigt aus der Kiste.)

Iachimo.

Die Grille singt, des Menschen müde Sinne
Erholen sich im Schlaf. So drückt' Tarquin
Die Binsen sanft, eh' er die Keuschheit weckte,

¹ Schlegels Übersetzung.

² Schlegel: „solch eines bin ich in diesem Augenblick“.

Die er verletzete! — Cytherea! wie
 Du hold dein Lager schmückst. Du frische Lilie!
 Und weißer als dein Bettgewand! O könnt'
 Ich dich berühren, küssen, einmal küssen!
 Rubinen sondergleichen, o wie hold
 Muß euer Kuß sein! Ist's ihr Atem doch,
 Der dieses Zimmer so erfüllt mit Duft.
 Des Lichtes Flamme neigt sich gegen sie
 Und guckte gern ihr unters Augenlid,
 Das dort verschloßne Licht zu schaun — —

Cymbeline. Akt II, Szene II.¹

Julie.

Julie.

Ob viele Frau'n wohl brächten solche Bottschaft?
 Ach, armer Proteus! einen Fuchs hast du
 Zum Hirten deiner Lämmer angenommen.
 Ach! arme Thörin! Du bedauerst ihn,
 Der so von ganzem Herzen dich verachtet!
 Weil er sie liebt, so schätzt er mich gering;
 Weil ich ihn liebe, muß ich ihn bedauern.
 Bei unserm Abschied gab ich ihm den Ring,
 Zu fesseln die Erinnerung meiner Liebe.
 Nun werd' ich — Unglücksbote! — hingefandt,
 Das zu erlehn, was ich nicht wünschen kann;
 Zu fordern, was ich gern verweigert sähe;
 Die Treu' zu preisen, die ich tadeln muß!
 Ich bin die treue Liebe meines Herrn,
 Doch kann ich treu nicht dienen meinem Herrn,
 Will ich mir selber kein Verräter sein.
 Zwar will ich für ihn werben, doch so kalt,
 Als, weiß es Gott, es hätte keine Gil'.

Die beiden Veroneser. Akt IV, Szene II.²

¹ Heines Übersetzung.

² Vielmehr IV, 4; Heines Übersetzung mit geringer Anlehnung an Baudissin-Tied.

Silvia.

Silvia.

— — — Jüngling! da du so
Dein Fräulein liebst, verehr' ich dir dies Geld,
Gehab dich wohl. (Sie geht ab.)

Julie.

Wenn du sie je erkennst, sagt sie dir Dank.
Ein tugendhaftes Mädchen, mild und schön.
Ich hoffe, kalt empfängt sie meinen Herrn,
Da meines Fräuleins Liebe sie so ehrt.
Wie Liebe mit sich selber tändelt! — Ach!
Hier ist ihr Bild. Ich will doch sehn. Mich dünkt,
Mein Antlitz wäre, — hätt' ich solchen Schmuck, —
Gewiß so reizend als ihr Angesicht.
Und doch der Maler schmeichelt ihr ein wenig,
Wenn ich mir selbst zu viel nicht schmeicheln mag:
Ihr Haar ist braun, mein Haar vollkommen gelb.
Ist dieses feines Leichtsinns ein'ger Grund,
So schmück' ich mich mit falschem, braunem Haar.
Ihr Aug' ist grau wie Glas; so ist auch meins.
Ja! doch die Stirn ist niedrig, meine hoch.
Was kann's nur sein, was er an ihr so schätzt,
An mir ich ihn nicht schätzend machen kann?

Die beiden Veroneser. Akt IV, Scene II.¹

H e r o.

Mönch.

Herrin, wer ist's, mit dem man Euch beschuldigt?

Hero.

Die mich beschuld'gen, wissen's — ich weiß nichts,
Denn weiß ich mehr von irgend einem Mann,
Als Keuschheit reiner Jungfrau es gestattet,
So fehl' all meinen Sünden Gnade. Vater!
Beweist sich's, daß zu unanständ'gen Stunden

¹ IV, 4; Heines Übersetzung

Mit mir ein Mann sprach, oder daß ich gestern
Zu Nacht mit irgend einem Wort gewechselt,
So haßt — verstoßt mich — martert mich zu Tode.

Viel Lärm um Nichts. Akt IV, Szene I.¹

Beatrice.

Hero.

²Doch schuf Natur noch nie ein weiblich Herz
Von spröderm Stoff als das der Beatrice.
Hohn und Verachtung sprüht ihr funkelnd Auge
Und schmäht, worauf sie blickt; so hoch im Preise
Stellt sie den eignen Wit, daß alles andre
Ihr nur gering erscheint; sie kann nicht lieben
Noch Liebe fassen und in sich entwerfen,
So eigenliebig ist sie³.

Ursula.

⁴Gewiß, solch Mädeln ist nicht zu empfehlen.

Hero.

O nein, so schroff, so außer aller Form
Wie Beatrice ist nicht lobenswert.
Wer aber darf's ihr sagen? Wollt' ich reden,
Zerstäubte sie mit Spott mich, lachte mich
Aus mir heraus, erdrückte mich mit Wit.
Mag Benedikt drum wie verdecktes Feuer
Zergehn in Seufzern, innerlich hinschmelzen,
Ein beßrer Tod wär's immer, als an Spott,
Was eben ist wie tot gefühlet werden.

Viel Lärm um Nichts. Akt III, Szene I.

¹ Heines Übersetzung. Geringe Anlehnung an Baudissin-Tieck.

² Im wesentlichen Baudissin-Tieck's Übersetzung.

³ Baudissin-Tieck:

„Noch Bild und Form der Neigung in sich prägen,
So ist sie in sich selbst vergafft.“ (She is so self-endear'd.)

⁴ Das Folgende nur mit Anlehnung an Baudissin-Tieck.

Helena.

Helena.

So bekenn' ich

Hier auf den Knien vor Euch und Gott dem Herrn,
Daß ich vor Euch und nächst dem Herrn des Himmels
Lieb' Euren Sohn.

Mein Stamm war arm, doch ehrsam; so mein Lieben.

Zürnt nicht darüber! thut's ihm doch kein Leid,

Daß er von mir geliebt wird. Ich verfolg' ihn

Mit keinem Zeichen dringlicher Bewerbung;

Noch möcht' ich ihn, bis ich mir ihn verdient;

Weiß aber nicht, wie mir das werden sollte.

Ich weiß, ich lieb' umsonst und wider Hoffnung;

Und doch in dies unhaltbar weite Lieb

Gieß' ich beständig meiner Liebe Flut,

Die nimmer doch erschöpft wird; gleich dem Fuder

Wahngläubig fromm, andächtig bet' ich an

Die Sonne, die da schauet auf den Väter,

Doch mehr von ihm nicht weiß. O teure Herrin,

Laß Euren Haß nicht meine Liebe treffen,

Weil sie dasselbe liebt wie Ihr! — — —

Ende gut, Alles gut. Akt I, Scene III.¹

Celia.

Rosalinde.

Das will ich von nun an, Mühmchen, und auf Späße den-
ken. Laß sehen, was hältst du vom Verliebten?

Celia.

Ei ja, thu's, um Spaß damit zu treiben. Aber liebe keinen
Mann in wahrem Ernst, auch zum Spaß nicht weiter, als daß
du mit einem unschuldigen Ervöten in Ehren wieder davonkom-
men kannst.

Rosalinde.

Was wollen wir denn für Spaß haben?

Celia.

Laß uns sitzen und die ehrliche Hausmutter Fortuna von

¹ Übersetzt von Heine, unter Anlehnung an Vaudissin-Tieck.

ihrem Rade weglästern, damit ihre Gaben künftig gleicher ausgeteilt werden mögen.

Rosalinde.

Ich wollte, wir könnten das: denn ihre Wohlthaten sind oft gewaltig übel angebracht, und am meisten versteht sich die freigebige blinde Frau mit ihren Geschenken an Frauen.

Celia.

Das ist wahr; denn die, welche sie schön macht, macht sie selten ehrbar, und die, welche sie ehrbar macht, macht sie sehr häßlich.

So wie es euch gefällt. Akt I, Szene II.¹

Rosalinde.

Celia.

Hast du diese Verse gehört?

Rosalinde.

O ja, ich hörte sie alle und noch was drüber; denn einige hatten mehr Füße, als die Verse tragen konnten.

Celia.

Das thut nichts, die Füße konnten die Verse tragen.

Rosalinde.

Ja, aber die Füße waren lahm und konnten sich nicht außerhalb des Verses bewegen, und darum standen sie so lahm im Verse.

Celia.

Aber hast du gehört, ohne dich zu wundern, daß dein Name an den Bäumen hängt und eingeschnitten ist?

Rosalinde.

Ich war schon sieben Tage in der Woche über alles Wundern hinaus, ehe du kamst; denn sieh nur, was ich an einem Palmbaum fand. Ich bin nicht so bereimt worden seit Pythagoras' Zeiten, wo ich eine Katte war, die sie mit schlechten Versen vergifteten, dessen ich mich kaum noch erinnern kann.

So wie es euch gefällt. Akt III, Szene II.²

¹ Schlegels Übersetzung.

² Schlegel. Nur in den letzten Worten hat Heine etwas geändert. Es heißt bei Schlegel: „die sie mit schlechten Versen vergaben, was ich mir kaum noch erinnern kann“.

Maria.

Junker Andreas.

1 — — — Schönes Frauenzimmer, denkt Ihr, Ihr hättet Narren am Seile?

Maria.

Nein, ich habe Euch nicht am Seile.

Junker Andreas.

Ihr sollt mich aber am Seile haben: hier ist meine Hand.

Maria.

Nun, Herr, Gedanken sind zollfrei; aber mich deucht, Ihr könntet sie immer ein bißchen in den Keller tragen und ihr zu trinken geben².

Junker Andreas.

Wozu, mein Engelschen? Was soll die verblüimte Redensart?

Maria.

Sie ist trocken, Herr³.

Heilige-drei-Königs-Abend. Akt II, Scene IV.

Viola.

Viola.

Mein Vater hatt' eine Tochter, welche liebte,
Wie ich vielleicht, wär' ich ein Weib, mein Fürst,
Euch lieben würde.

Herzog.

Was war ihr Lebenslauf?

Viola.

Ein leeres Blatt,

Mein Fürst. Sie sagte ihre Liebe nie
Und ließ Verheimlichung wie in der Knospe
Den Wurm an ihrer Purpurwange nagen.
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermut
Saß sie wie die Geduld auf einer Gruft,

¹ Ist 1. Aufzug, 3. Auftritt. Schlegels Übersetzung; er setzt aber statt Andrew „Christoph“.

² „und ihr zu trinken geben“ fehlt bei Schlegel.

³ Schlegel: „warm“ (dry).

Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?
Wir Männer mögen leicht mehr sprechen, schwören,
Doch der Verheißung steht der Wille nach.
Wir sind in Schwüren stark, doch in der Liebe schwach.

Herzog.

Starb deine Schwester denn an ihrer Liebe?

Viola.

Ich bin, was aus des Vaters Haus von Töchtern
Und auch von Brüdern blieb; — — —

Heilige-drei-Königs-Abend. Akt II, Szene II.¹

Isabella.

Angelo.

Nehmt an, kein Mittel wär', ihn zu befrein —
(Zwar gelten laß' ich's nicht, noch eines sonst,
Doch so zum Beispiel nur), daß Ihr, die Schwester,
Geliebt Euch fändet von solch einem Mann,
Des hoher Rang, des Einfluß auf den Richter
Euch wohl den Bruder könnt' entjesseln vom
Allbindenden Gesetz, und übrig wär'
Ihm gar kein Rettungsmittel, als entweder
Ihr übergäbt das Kleinod Eures Leibs
Dem Mann da, oder ließt den Bruder leiden;
Was thätet Ihr?

Isabella.

Das für den armen Bruder, was für mich.
Das heißt: wär' über mich erkannt der Tod;
Der Geißel Striemen trüg' ich als Rubinen,
Enthüllte mich zum Tode wie zum Bett,
Das ich verlangt' in Sehnsucht, eh' ich gäbe
Den Leib der Schmach.

Maß für Maß. Akt III, Szene II.²

¹ II, 4. Schlegels Übersetzung.

² Vielmehr II, 4. Von Heine übersetzt, mit unbedeutender Anlehnung an Baudissin-Tieck.

Prinzessin von Frankreich.

Schädel.

Gottes schönster Gruß Euch! Sagt, wer ist die Hauptdame?

Prinzessin.

Du wirst sie erkennen, Freund, an den übrigen, die ohne Haupt sind.

Schädel.

Wer ist die größte Dame, die höchste?

Prinzessin.

Die dickste und die längste.

Schädel.

Die dickst' und die längste! So ist's; wahr ist wahr.
 War Euch schwächig der Leib, wie der Wiß mir, o Frau,
 Ein Gürtel der Jungfrau da paßt' Euch genau.
 Seid Ihr nicht die Hauptfrau? die dickste seid Ihr.

Der Liebe Mühe umsonst. Akt III, Szene I.¹**Die Äbtissin.**

Äbtissin.

Daher kam's eben, daß er rasend ward.
 Der gift'ge Lärm der eifersücht'gen Frau
 Vergiftet mehr als toller Hunde Zahn.
 Du hindertest durch Schelten seinen Schlaf,
 Und davon hat sich sein Gehirn entzündet.
 Mit deinem Tadel würztest du sein Mahl;
 Gestörte Mahlzeit hindert das Verdaun,
 Und daher rührt des Fiebers Raserei.
 Denn was ist Fieber als ein Wahnsinnshauch?
 Du störtest stets mit Schelten sein Ergöhen;
 Erholung, die so süße! was wird draus,
 Versperret man ihr die Thür? Melancholie,
 Die Blutsfreundin untröstlicher Verzweiflung,
 Und hinter ihr ein ungeheures Heer

¹ Von Heine, im Anschluß an Baudissin = Dieck. Baudissins Verse hat Heine ganz geändert.

Von bleichen Kränklichkeiten, Lebensfeinden!
 Beim Mahl, im Scherz, bei lebensnähr'nder Ruh'
 Gestöret stets, muß Mensch und Tier verrücken,
 Und daraus folgt: vor deiner Eifersucht
 Ergriff der Wik des Gatten hier die Flucht.

Die Irrungen. Akt V, Szene I.¹

Frau Page.

Jungfer Quicly.

Nun, das wäre wahrhaftig ein schöner Spaß! Für so einfältig halt' ich sie nicht. Das wäre ein Streich! Meiner Seele! Frau Page aber läßt Euch um aller Liebe willen bitten, ihr Euren kleinen Jungen zu schicken, ihr Mann hat eine unbeschreibliche Zuneigung zu dem kleinen Jungen; und Herr Page ist wahrhaftig ein sehr rechtschaffener Mann. Kein Weib in ganz Windsor führt ein besseres Leben als sie. Sie thut, was sie will; sie sagt, was sie will; sie nimmt alles, bezahlt alles, geht zu Bette, wenn sie Lust hat, steht auf, wenn sie Lust hat, und alles, wie sie will. Und sie verdient es, wahrhaftig! denn wenn es in Windsor nur irgend eine gutmütige Frau gibt, so ist sie's. Es hilft nichts, Ihr müßt ihr Euren Knaben schicken.

Die lustigen Weiber von Windsor. Akt II, Szene II.²

Frau Ford.

Falstaff.

Jetzt keine Poffen, Pistol! Freilich geht mein Wanst zwei Ellen hinaus; aber jetzt will ich nicht auf unnützen Aufwand, sondern auf gute Wirtschaft hinaus. Kurz, ich beabsichtige einen Liebeshandel mit Fords Frau. Ich spüre Unterhaltung bei ihr. Sie schwätzt, sie schneidet vor, und ihre Blicke sind einladend. Ich kann mir den Inhalt ihrer vertraulichen Gespräche erklären, und

¹ Heines Übersetzung.

² Von Heine übersezt; die Überschrift müßte aber „Frau Quicly“ oder „Frau Hurlig“ heißen.

der ungünstigste Ausdruck ihres Betragens ist in deutlichen Worten: Ich bin Sir John Falstaffs.

Die lustigen Weiber von Windsor. Akt I, Szene II.¹

Anna Page.

Anna.

Nun? Ist's Euch nicht auch gefällig hereinzukommen, hochgeehrter Herr?

Slender.

Nein! Ich danke Euch! Wahrhaftig! Von ganzem Herzen! Ich befinde mich hier recht wohl!

Anna.

Man wartet mit dem Essen auf Euch, lieber Herr!

Slender.

Ich bin gar nicht so hungrig! Ich danke Euch, wahrhaftig! (Zu Sempel:) Geh Bursche! und wenn du gleich mein Diener bist, so warte dennoch meinem Herrn Vetter Shallow auf. Ein Friedensrichter kann manchmal seinem Freunde um eines Dieners willen verpflichtet werden. Bis zum Tode meiner Mutter halte ich mir nur noch drei Leute und einen Burschen. Wenn das aber auch ist, so leb' ich doch immer noch so gut als ein armer Junker.

Anna.

Ohne Euer Gestrengen darf ich nicht hineinkommen. Man wird sich nicht eher setzen, als bis Ihr kommt.

Die lustigen Weiber von Windsor. Akt II, Szene I.²

Catharina.

Petruchio.

Nimm an, sie schmält; nun, ruhig sag' ich ihr,
Sie sänge lieblich wie die Nachtigall.

¹ I, 3. Von Heine übersetzt. Die Wortspiele des Originals sind fallen gelassen.

² I, 1. Heines Übersetzung.

Nimm an, sie mault; ich sag', ihr Blick sei klar
 Wie Morgenrosen, frisch getränkt vom Tau.
 Nimm an, sie mußt und redet nicht ein Wort;
 Dann preiß' ich ihre Zungenfertigkeit
 Und ihres Vortrags zaubrische Gewalt.
 Ruft sie mir: Pacht Euch fort! ich sag' ihr dank,
 Als ob sie sagte: Bleib die Woche hier!
 Schlägt sie die Heirat ab; „wann“, frag' ich, „soll
 Das Aufgebot sein, wann der Hochzeittag?“ —
 Doch seht, sie kommt; nun sprich, Petruccio.
 Guten Morgen, Rät'h'; ich hör', Eu'r Nam' ist das.

Catharina.

Ihr hörtet recht, obgleich halbtaubes Ohr,
 Man sagt Catharina, redet man von mir.

Petruccio.

Ihr lügt fürwahr; bloß Rät'he nennt man Euch,
 Und rasche Rät'h', auch wohl erzböse Rät'h'.

Die gezähmte Keiserin. Akt II, Szene I.¹

¹ Heines' Übersetzung.

In den einleitenden Blättern dieses Bilderjaals habe ich berichtet, auf welchen Wegen sich die Popularität Shakespeares in England und Deutschland verbreitete, und wie hier und dort ein Verständnis seiner Werke befördert ward. Leider konnte ich in Bezug auf romanische Länder keine so erfreuliche Nachrichten mittheilen: in Spanien ist der Name unseres Dichters bis auf heutigen Tag ganz unbekannt geblieben; Italien ignoriert ihn vielleicht absichtlich, um den Ruhm seiner großen Poeten vor transalpinischer Nebenbuhlerschaft zu beschützen; und Frankreich, die Heimat des herkömmlichen Geschmacks und des gebildeten Tons, glaubte lange Zeit den großen Briten hinlänglich zu ehren, wenn es ihn einen genialen Barbaren nannte und über seine Roheit so wenig als möglich spöttelte. Indessen die politische Revolution, welche dieses Land erlebte, hat auch eine litterarische hervorgebracht, die vielleicht an Terrorismus die erstere überbietet, und Shakespeare ward bei dieser Gelegenheit aufs Schild gehoben. Freilich, wie in ihren politischen Umwälzungsversuchen, sind die Franzosen selten ganz ehrlich in ihren litterarischen Revolutionen; wie dort, so auch hier, preisen und feiern sie irgend einen Helden, nicht ob seinem wahren inwohnenden Werte, sondern wegen des momentanen Vorteils, den ihre Sache durch solche Anpreisung und Feier gewinnen kann; und so geschieht es, daß sie heute emporrühmen, was sie morgen wieder herabwürdigen müssen, und umgekehrt. Shakespeare ist seit zehn Jahren in Frankreich für die Partei, welche die litterarische Revolution durchkämpft, ein Gegenstand der blindesten Anbetung. Aber, ob er bei diesen Männern der Bewegung eine wirkliche gewissenhafte Anerkennung oder gar ein richtiges Verständnis gefunden hat, ist die große Frage. Die Franzosen sind zu sehr die Kinder ihrer Mütter, sie haben zu sehr die gesellschaftliche Lüge mit der Ammenmilch eingesogen, als daß sie dem Dichter, der die Wahrheit der Natur in jedem Worte atmet, sehr viel Geschmack abgewinnen oder gar ihn verstehen könnten. Es herrscht freilich bei ihnen

Schriftstellern seit einiger Zeit ein unbändiges Streben nach solcher Natürlichkeit; sie reißen sich gleichsam verzweiflungsvoll die konventionellen Gewänder vom Leibe und zeigen sich in der schrecklichsten Nacktheit . . . Aber irgend ein modischer Fetzen, welcher ihnen dennoch immer anhängen bleibt, gibt Kunde von der überlieferten Unnatur und entlockt dem deutschen Zuschauer ein ironisches Lächeln. Diese Schriftsteller mahnen mich immer an die Kupferstiche gewisser Romane, wo die unsittlichen Liebschaften des achtzehnten Jahrhunderts abtonterseit sind und, trotz dem paradiesischen Naturkostüme der Herren und Damen, jene ihre Zopferücken, diese ihre Turmfrisuren und ihre Schuhe mit hohen Absätzen beibehalten haben.

Nicht durch direkte Kritik, sondern indirekt durch dramatische Schöpfungen, die dem Shakespeare mehr oder minder nachgebildet sind, gelangen die Franzosen zu einigem Verständnis des großen Dichters. Als ein Vermittler in dieser Weise ist Victor Hugo¹ ganz besonders zu rühmen. Ich will ihn hiermit keineswegs als bloßen Nachahmer des Briten im gewöhnlichen Sinne betrachtet wissen. Victor Hugo ist ein Genius von erster Größe, und bewunderungswürdig ist sein Flug und seine Schöpferkraft; er hat das Bild und hat das Wort; er ist der größte Dichter Frankreichs; aber sein Pegasus hegt eine krankhafte Scheu vor den brausenden Strömen der Gegenwart und geht nicht gern zur Tränke, wo das Tageslicht in den frischen Fluten sich abspiegelt . . . vielmehr unter den Ruinen der Vergangenheit sucht er zu seiner Erlabung jene verschollenen Quellen, wo einst das hohe Flügelroß des Shakespeare seinen unsterblichen Durst gelöscht hat. Ist es nun, weil jene alten Quellen, halbverschüttet und übermoart, keinen reinen Trunk mehr bieten: genug, Victor Hugos dramatische Gedichte enthalten mehr den trüben Moder als den belebenden Geist der altenglischen Hippokrene, es fehlt ihnen die heitere Klarheit und die harmonische Gesundheit . . . und ich muß gestehen, zuweilen erfaßt mich der schauerliche Gedanke, dieser Victor Hugo sei das Gespenst eines englischen Poeten aus der Blütezeit der Elisabeth, ein toter Dichter, der verdrießlich dem Grabe entstieg, um in einem anderen Lande und in einer anderen Periode, wo er vor der Konkurrenz des großen Williams gesichert, einige posthume Werke zu schreiben. In der That,

¹ Vgl. Bd. IV, S. 524 ff.

Victor Hugo mahnt mich an Leute wie Marlow¹, Decker², Heywood³ u. s. w., die in Sprache und Manier ihrem großen Zeitgenossen so ähnlich waren und nur seinen Tiefblick und Schönheitsinn, seine furchtbare und lächelnde Grazie, seine offenbarende Natursendung entbehrten . . . Und ach! zu den Mängeln eines Marlows, Deckers und Heywoods gesellt sich bei Victor Hugo noch das schlimmste Entbehrnis: es fehlt ihm das Leben. Jene litten an kochender Überfülle, an wildester Vollblütigkeit, und ihr poetisches Schaffen war geschriebenes Atmen, Zauchzen und Schluchzen; aber Victor Hugo, bei aller Verehrung, die ich ihm zolle, ich muß es gestehen, hat etwas Verstorbenes, Unheimliches, Spulhaftes, etwas grabenstiegen Vampirisches . . . Er weckt nicht die Begeisterung in unsern Herzen, sondern er jagt sie heraus . . . Er versöhnt nicht unsere Gefühle durch poetische Verklärung, sondern er erschreckt sie durch widerwärtiges Zerrbild . . . Er leidet an Tod und Häßlichkeit.

Eine junge Dame, die mir sehr nahe steht, äußerte sich jüngst über diese Häßlichkeitsucht der Hugoschen Muse mit sehr treffenden Worten. Sie sagte nämlich: „Die Muse des Victor Hugo mahnt mich an das Märchen von der wunderlichen Prinzessin, die nur den häßlichsten Mann heiraten wollte und in dieser Absicht im ganzen Lande das Aufgebot ergehen ließ, daß sich alle Junggesellen von ausgezeichneter Mißbildung an einem gewissen Tage vor ihrem Schlosse als Ehekandidaten versammeln sollten . . . Da gab's nun freilich eine gute Auswahl von Krüppeln und Tragen, und man glaubte, das Personal eines Hugoschen Werkes vor sich zu sehen . . . Aber Quasimodo führte die Braut nach Hause.“

Nach Victor Hugo muß ich wieder des Alexander Dumas⁴ erwähnen; auch dieser hat dem Verständnis des Shakespeare in

¹ Christopher Marlow (1562—93), einer der bedeutendsten Vorläufer Shakespeares. Sein „Life and death of Dr. Faustus“ (1588) ist die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage. Von Bedeutung ist fernerhin insbesondere sein Drama „Edward II.“

² Thomas Decker (1570—1640), Verfasser des „Phaëton“, des „Old Fortunatus or the wishing-cap“; auch als Prosaisst beliebt.

³ Thomas Heywood, Zeitgenosse Shakespeares, Verfasser von mehr als 200 Dramen.

⁴ Vgl. Bd. IV, S. 526 ff. „Henri III. et sa cour“ erschien 1829, „Richard d'Arlington“ 1831.

Frankreich mittelbar vorgearbeitet. Wenn jener durch Extravaganz im Häßlichen die Franzosen daran gewöhnte, im Drama nicht bloß die schöne Drapierung der Leidenschaft zu suchen, so bewirkte Dumas, daß seine Landsleute an dem natürlichen Ausdruck der Leidenschaft großes Gefallen gewannen. Aber ihm galt die Leidenschaft als das Höchste, und in seinen Dichtungen usurpierte sie den Platz der Poesie. Dadurch freilich wirkte er desto mehr auf der Bühne. Er gewöhnte das Publikum in dieser Sphäre, in der Darstellung der Leidenschaften, an die größten Kühnheiten des Shakespeare; und wer einmal an „Heinrich III.“ und „Richard Darlington“ Gefallen fand, klagte nicht mehr über Geschmacklosigkeit im „Dihello“ und „Richard III.“ Der Vorwurf des Plagiats, den man ihm einst anheften wollte¹, war ebenso thöricht wie ungerecht. Dumas hat freilich in seinen leidenschaftlichen Szenen hie und da etwas dem Shakespeare entlehnt, aber unser Schiller that dieses mit noch weit kühnerem Zugriff, ohne dadurch irgend einem Tadel zu verfallen. Und gar Shakespeare selber, wieviel entlehnte er nicht seinen Vorgängern! Auch diesem Dichter begegnete es, daß ein sauertöpfiger Pamphletist mit der Behauptung gegen ihn auftrat: das Beste seiner Dramen sei den ältern Schriftstellern entwendet. Shakespeare wird bei dieser lächerlichen Gelegenheit ein Hase genannt, welcher sich mit dem fremden Gefieder des Pfauen geschmückt habe. Der Schwanz von Abon schwieg und dachte vielleicht in seinem göttlichen Sinn: „Ich bin weder Hase noch Pfau!“ und wiegte sich sorglos auf den blauen Fluten der Poesie, manchmal hinauflächelnd zu den Sternen, den goldenen Gedanken des Himmels.

Des Grafen Alfred de Vigny² muß hier ebenfalls Erwähnung geschehen. Dieser Schriftsteller, des englischen Idioms kundig, beschäftigte sich am gründlichsten mit den Werken des Shakespeare, übersetzte einige derselben mit großem Geschick, und dieses Studium übte auch auf seine Originalarbeiten den günstigsten Einfluß. Bei dem feinhörigen und scharfsägigen Kunstsinne, den man dem Grafen de Vigny zuerkennen muß, darf man annehmen, daß er den Geist Shakespeares tiefer behorcht und beobachtet habe als die meisten seiner Landsleute. Aber das Talent dieses Man-

¹ Vgl. Bd. IV, S. 527.

² Alfred de Vigny (1799—1863), eines der Häupter der Romantischen Schule.

nes wie auch seine Denk- und Gefühlart ist auf das Zierliche und Miniaturmäßige gerichtet, und seine Werke sind besonders kostbar durch ihre ausgearbeitete Feinheit. Ich kann mir's daher wohl denken, daß er manchmal wie verblüfft stehen blieb vor jenen ungeheuren Schönheiten, die Shakespeare gleichsam aus den gewaltigsten Granitblöcken der Poesie ausgehauen hat . . . Er betrachtete sie gewiß mit ängstlicher Bewunderung, gleich einem Goldschmied, der in Florenz jene kolossalen Pforten des Baptisterii anstarrt, die, einem einzigen Metallguß entsprungen, dennoch zierlich und lieblich, wie ziseliert, ja wie die feinste Bijouteriearbeit aussehcn.

Wird es den Franzosen schon schwer genug, die Tragödien Shakespeares zu verstehen, so ist ihnen das Verständnis seiner Komödien fast ganz ver sagt. Die Poesie der Leidenschaft ist ihnen zugänglich; auch die Wahrheit der Charakteristik können sie bis auf einen gewissen Grad begreifen: denn ihre Herzen haben brennen gelernt, das Passionierte ist so recht ihr Fach, und mit ihrem analytischen Verstande wissen sie jeden gegebenen Charakter in seine feinsten Bestandteile zu zerlegen und die Phasen zu berechnen, worin er jedesmal geraten wird, wenn er mit bestimmten Weltrealitäten zusammenstößt. Aber im Zaubergarten der Shakespeareschen Komödie ist ihnen all dieses Erfahrungswissen von wenig Hülfe. Schon an der Pforte bleibt ihnen der Verstand stehen, und ihr Herz weiß kein Bescheid, und es fehlt ihnen die geheimnisvolle Wünschelrute, deren bloße Berührung das Schloß sprengt. Da schauen sie mit verwunderten Augen durch das goldene Gitter und sehen, wie Ritter und Edel Frauen, Schäfer und Schäferinnen, Narren und Weise unter den hohen Bäumen einherwandeln; wie der Liebende und seine Geliebte im kühlen Schatten lagern und zärtliche Reden tauschen; wie dann und wann ein Fabeltier, etwa ein Hirsch mit silbernem Geweih, vorüberjagt oder gar ein feinsches Einhorn aus dem Busche springt und der schönen Jungfrau sein Haupt in den Schoß legt . . . Und sie sehen, wie aus den Bächen die Wasserfrauen mit grünem Haar und glänzenden Schleieren hervortauchen, und wie plötzlich der Mond aufgeht . . . Und sie hören dann, wie die Nachtigall schlägt . . . Und sie schütteln ihre klugen Köpfelein über all das unbegreiflich närrische Zeug! Ja, die Sonne können die Franzosen allenfalls begreifen, aber nicht den Mond, und am allerwenigsten das seltsame Schluchsen und melancholisch entzückte Trillern der Nachtigallen . . .

Ja, weder ihre empirische Bekanntschaft mit den menschlichen Passionen noch ihre positive Weltkenntnis ist den Franzosen von einigem Nutzen, wenn sie die Erscheinungen und Töne enträtseln wollen, die ihnen aus dem Zaubergarten der Shakespeareschen Komödie entgegenglänzen und -klingen. . . Sie glauben manchmal ein Menschengesicht zu sehen, und bei näherem Hinblick ist es eine Landschaft, und was sie für Augenbraunen hielten, war ein Haselbusch, und die Nase war ein Felsen und der Mund eine kleine Quelle, wie wir dergleichen auf den bekannten Verzierbildern schauen. . . Und umgekehrt, was die armen Franzosen für einen bizarr gewachsenen Baum oder wunderlichen Stein ansahen, das präsentiert sich bei genauerer Betrachtung als ein wirkliches Menschengesicht von ungeheuerem Ausdruck. Gelingt es ihnen etwa mit höchster Anstrengung des Ohres, irgend ein Wechselgespräch der Liebenden, die im Schatten der Bäume lagern, zu belauschen, so geraten sie in noch größere Verlegenheit. . . Sie hören bekannte Worte, aber diese haben einen ganz anderen Sinn; und sie behaupten dann, diese Leute verstünden nichts von der flammenden Leidenschaft, von der großen Passion, das sei wichtiges Eis, was sie einander zur Erfrischung böten, nicht lodernder Liebestrunke. . . Und sie merkten nicht, daß diese Leute nur verkleidete Vögel sind und in einer Koteriesprache konversieren, die man nur im Traume oder in der frühesten Kindheit erlernen kann. . . Aber am schlimmsten geht es den Franzosen da draußen an den Gitterpforten der Shakespeareschen Komödie, wenn manchmal ein heiterer Westwind über ein Blumenbeet jenes Zaubergartens dahinstreicht und ihnen die unerhörtesten Wohlgerüche in die Nase weht. . . „Was ist das?“

Die Gerechtigkeit verlangt, daß ich hier eines französischen Schriftstellers erwähne, welcher mit einigem Geschick die Shakespeareschen Komödien nachahmte und schon durch die Wahl seiner Muster eine seltene Empfänglichkeit für wahre Dichtkunst beurfundete. Dieser ist Herr Alfred de Musset¹. Er hat vor etwa fünf Jahren einige kleine Dramen geschrieben, die, was den Bau und die Weise betrifft, ganz den Komödien des Shakespeare nach-

¹ Alfred de Musset (1810—57), der gefeierte Dichter. Er veröffentlichte in den dreißiger Jahren die Lustspiele „Les caprices de Marianne“, „Un caprice“, „Il ne faut prier de rien“, „On ne badine pas avec l'amour“, „Le Chandelier“, „Lorenzaccio“ etc.

gebildet sind. Besonders hat er sich die Kaprice (nicht den Humor), der in denselben herrscht, mit französischer Leichtigkeit zu eigen gemacht. Auch an einiger zwar sehr dünndrätiger, aber doch probekhaltiger Poesie fehlte es nicht in diesen hübschen Kleinigkeiten. Nur war zu bedauern, daß der damals jugendliche Verfasser außer der französischen Übersetzung des Shakespeare auch die des Byron gelesen hatte und dadurch verleitet ward, im Kostüme des spleenigen Lords jene Überfättigung und Lebensfarttheit zu affektieren, die in jener Periode unter den jungen Leuten zu Paris Mode war. Die rosigsten Knäbchen, die gesundensten Gelbtschnäbel behaupteten damals, ihre Genußfähigkeit sei erschöpft, sie erheuchelten eine greisenhafte Erkältung des Gemütes und gaben sich ein zerstörtes und gähnendes Aussehen.

Seitdem freilich ist unser armer Monsieur Mustet von seinem Irrtume zurückgekommen, und er spielt nicht mehr den Blase in seinen Dichtungen, — aber ach! seine Dichtungen enthalten jetzt statt der simulierten Zerstörnis die weit trostloseren Spuren eines wirklichen Verfalls seiner Leibes- und Seelenkräfte. . . Ach! dieser Schriftsteller erinnert mich an jene künstlichen Ruinen, die man in den Schloßgärten des achtzehnten Jahrhunderts zu erbauen pflegte, an jene Spielereien einer kindischen Laune, die aber im Laufe der Zeit unser wehmütigstes Mitleid in Anspruch nehmen, wenn sie in allem Ernste verwittern und vermodern und in wahrhafte Ruinen sich verwandeln.

Die Franzosen sind, wie gesagt, wenig geeignet, den Geist der Shakespeareschen Komödien aufzufassen, und unter ihren Kritikern habe ich mit Ausnahme eines einzigen niemand gefunden, der auch nur eine Ahnung von diesem seltsamen Geiste besäße. Wer ist das? Wer ist jene Ausnahme? Gutzkow sagt, der Elefant sei der Doktrinär unter den Tieren. Und ein solcher verständiger und sehr schwerfälliger Elefant hat das Wesen der Shakespeareschen Komödie am scharfsinnigsten aufgefaßt. Ja, man sollte es kaum glauben, es ist Herr Guizot¹, welcher über jene graziosen und mutwilligsten Luftgebilde der modernen Muse das Beste geschrieben hat, und zu Verwunderung und Belehrung des Lesers übersehe ich hier eine Stelle aus einer Schrift, die im Jahr 1822 bei Ladvocat in Paris erschienen und „De Shakspeare et de la Poésie dramatique, par F. Guizot“ betitelt ist.

¹ Vgl. oben, S. 27.

„Zene Shakespeareschen Komödien gleichen weder der Komödie des Molière noch des Aristophanes oder der Römer. Bei den Griechen und in der neuern Zeit bei den Franzosen entstand die Komödie durch eine zwar freie, aber aufmerksame Beobachtung des wirklichen Weltlebens, und die Darstellung desselben auf der Bühne war ihre Aufgabe. Die Unterscheidung einer komischen und einer tragischen Gattung findet man schon im Beginn der Kunst, und mit der Ausbildung derselben hat sich die Trennung beider Gattungen immer bestimmter ausgesprochen. Sie trägt ihren Grund in den Dingen selbst. Die Bestimmung wie die Natur des Menschen, seine Leidenschaften und seine Geschäfte, der Charakter und die Ereignisse, alles in uns und um uns hat sowohl seine ernsthafte wie spaßhafte Seite und kann sowohl unter dem einen wie dem andern Gesichtspunkte betrachtet und dargestellt werden. Diese Zweiseitigkeit des Menschen und der Welt hat der dramatischen Poesie zwei natürlichermaßen verschiedene Bahnen angewiesen; aber während sie die eine oder die andere zu ihrem Tummelplatz erwählte, hat die Kunst sich dennoch nie von der Beobachtung und Darstellung der Wirklichkeit abgewendet. Mag Aristophanes mit unumschränkter Phantasiefreiheit die Laster und Thorheiten der Athener geißeln; mag Molière die Gebrechen der Leichtgläubigkeit, des Geizes, der Eifersucht, der Pedanterei, der adligen Hoffart, der bürgerlichen Eitelkeit und der Tugend selbst durchhecheln; — was liegt daran, daß beide Dichter ganz verschiedene Gegenstände behandeln; — daß der eine das ganze Leben und das ganze Volk, der andere hingegen die Vorfälle des Privatlebens, das Innere der Familien und die Lächerlichkeiten des Individuums auf die Bühne gebracht hat: diese Verschiedenheit der komischen Stoffe ist eine Folge der Verschiedenheit der Zeit, des Ortes und der Zivilisation . . . Aber dem Aristophanes wie dem Molière dient die Realität, die wirkliche Welt, immer als Boden ihrer Darstellungen. Es sind die Sitten und die Ideen ihres Jahrhunderts, die Laster und Thorheiten ihrer Mitbürger, überhaupt, es ist die Natur und das Leben der Menschen, was ihre poetische Lanze entzündet und erhält. Die Komödie entspringt daher aus der Welt, welche den Poeten umgibt, und sie schmiegte sich noch viel enger als die Tragödie an die äußeren Thatfachen der Wirklichkeit . . .

„Nicht so bei Shakespeare. Zu seiner Zeit hatte in England der Stoff der dramatischen Kunst, Natur und Menschengeschick,

noch nicht von den Händen der Kunst jene Unterscheidung und Klassifikation empfangen. Wenn der Dichter diesen Stoff für die Bühne bearbeiten wollte, so nahm er ihn in seiner Ganzheit, mit allen seinen Beimischungen, mit allen Kontrasten, die sich darin begegneten, und der Geschmack des Publikums geriet keineswegs in Versuchung, sich über solches Verfahren zu beklagen. Das Komische, dieser Teil der menschlichen Wirklichkeit, durfte sich überall hinstellen, wo die Wahrheit seine Gegenwart verlangte oder duldete; und es war ganz im Charakter jener englischen Zivilisation, daß die Tragödie, indem man ihr solchermaßen das Komische beigelegte, keineswegs ihre Wahrheitswürde einbüßte. Bei solchem Zustand der Bühne und solcher Neigung des Publikums, was konnte sich da als die eigentliche Komödie darbieten? Wie konnte letztere als besondere Gattung gelten und ihren bestimmten Namen Komödie führen? Es gelang ihr, indem sie sich von jenen Realitäten los sagte, wo ja doch die Grenzen ihres natürlichen Gebietes weder geschützt noch anerkannt wurden. Diese Komödie beschränkte sich nicht mehr auf die Darstellung bestimmter Sitten und durchgeführter Charaktere; sie suchte nicht mehr die Dinge und die Menschen unter einer zwar lächerlichen, aber wahren Gestalt zu schildern: sondern sie ward ein phantastisches und romantisches Geisteswerk, ein Zufluchtsort für alle jene ergötzlichen Unwahrscheinlichkeiten, welche die Phantasie aus Trägheit oder Laune nur an einem dünnen Faden zusammenreißt, um daraus allerlei bunte Verknüpfungen zu bilden, die uns erheitern und interessieren, ohne eben dem Urteil der Vernunft stand zu halten. Anmutige Gemälde, Überraschungen, heitere Intrigen, gereizte Neugier, getäuschte Erwartungen, Verwechslungen, wichtige Aufgaben, welche Verkleidungen herbeiführen, das ward der Stoff jener harmlosen, leicht zusammengewürfelten Spiele. Die Kontextur der spanischen Stücke, woran man in England Geschmack zu finden begann, lieferte diesen Spielen allerlei verschiedene Rahmen und Muster, die sich auch sehr gut anpassen ließen auf jene Chroniken und Balladen, auf jene französischen und italienischen Novellen, welche nebst den Ritterromanen eine Lieblingslektüre des Publikums waren. Es ist begreiflich, wie diese reiche Fundgrube und diese leichte Gattung die Aufmerksamkeit Shakespeares schon frühe auf sich zog! Man darf sich nicht wundern, daß seine junge und glänzende Einbildungskraft sich gern in jenen Stoffen wiegte, wo sie, des strengen Vernunftjoches bar, auf Kosten der

Wahrscheinlichkeit alle möglichen ernste und starke Effekte bereiten konnte! Dieser Dichter, dessen Geist und Hand mit gleicher Raßlosigkeit sich bewegten, dessen Manuscripte fast keine Spur von Verbesserungen enthielten, er mußte sich gewiß mit besonderer Lust jenen ungezügelter und abenteuerlichen Spielen hingeben, worin er ohne Anstrengung alle seine verschiedenartigen Fähigkeiten entfalten durfte. Er konnte alles in seine Komödien hineinschütten, und in der That! er goß alles hinein, ausgenommen, was mit einem solchen Systeme ganz unverträglich war, nämlich jene logische Verknüpfung, welche jeden Teil des Stückes dem Zwecke des Ganzen unterordnet und in jeder Einzelheit die Tiefe, Größe und Einheit des Werks befundet. In den Tragödien des Shakespeare findet man schwerlich irgend eine Konzeption, eine Situation, einen Akt der Leidenschaft, einen Grad des Lasters oder der Tugend, welchen man nicht ebenfalls in einer seiner Komödien wiederfände; aber was sich dort in die abgründlichste Tiefe erstreckt, was sich fruchtbar an erschütternden Folgerungen erweist, was sich streng in eine Reihe von Ursachen und Wirkungen einfügt: das ist hier kaum angedeutet, nur für einen Augenblick hingeworfen, um einen flüchtigen Effekt zu erzielen und sich ebenso schnell in einer neuen Verknüpfung zu verlieren.“

In der That, der Elefant hat recht: Das Wesen der Shakespeareschen Komödie besteht in der bunten Schmetterlingslaune, womit sie von Blume zu Blume dahingaukelt, selten den Boden der Wirklichkeit berührend. Nur im Gegensatz zu der realistischen Komödie der Alten und der Franzosen läßt sich von der Shakespeareschen Komödie etwas Bestimmtes aussagen.

Ich habe vorige Nacht lange darüber nachgegrübelt, ob ich nicht dennoch von dieser unendlichen und unbegrenzten Gattung, von der Komödie des Shakespeare, eine positive Erklärung geben könnte. Nach langem Hin- und Hersinnen schließ ich endlich ein, und mir träumte: es sei sternhelle Nacht, und ich schwämme in einem kleinen Kahn auf einem weiten, weiten See, wo allerlei Barken, angefüllt mit Masken, Musikanten und Fackeln, tönend und glänzend, manchmal nah, manchmal ferne, an mir vorbeifuhren. Das waren Kostüme aus allen Zeiten und Landen: altgriechische Tuniken, mittelalterliche Rittermäntel, orientalische Turbane, Schäferhüte mit flatternden Bändern, wilde und zahme Tierlarven . . . Zuweilen nickte mir eine wohlbekannte Gestalt . . . Zuweilen grüßten vertraute Weisen . . . Aber das zog immer

schuell vorüber, und laufchte ich eben den Tönen der freudigen Melodie, die mir aus einer dahingleitenden Barke entgegenjubelten, so verhallten sie bald, und anstatt der lustigen Fiedeln erkauften neben mir die melancholischen Walddörner einer anderen Barke. . . Manchmal trug der Nachtwind beides zu gleicher Zeit an mein Ohr, und da bildeten diese gemischten Töne eine selige Harmonie. . . Die Wasser erklangen von unerhörtem Wohl laut und brannten im magischen Widerschein der Fackeln, und die buntbewimpelten Lustschiffe mit ihrer abenteuerlichen Maskenwelt schwammen in Licht und Musik. . . Eine anmutige Frauengestalt, die am Steuer einer jener Barken stand, rief mir im Vorbeifahren: „Nicht wahr, mein Freund, du hättest gern eine Definition von der Shakespeareschen Komödie?“ Ich weiß nicht, ob ich es bejahte, aber das schöne Weib hatte zu gleicher Zeit ihre Hand ins Wasser getaucht und mir die klingenden Funken ins Gesicht gespritzt, so daß ein allgemeines Gelächter erscholl und ich davon erwachte.

Wer war jene anmutige Frauengestalt, die mich solchermaßen im Traume neckte? Auf ihrem idealisch schönen Haupte saß eine buntschekige gehörnte Schellenkappe, ein weißes Atlaskleid mit flatternden Bändern umschloß die fast allzu schlanken Glieder, und vor der Brust trug sie eine rotblühende Distel. Es war vielleicht die Göttin der Kaprice, jene sonderbare Muse, die bei der Geburt Rosalindens, Beatrices, Titaniass, Violas, und wie sie sonst heißen die lieblichen Kinder der Shakespeareschen Komödie, zugegen war und ihnen die Stirne küßte. Sie hat wohl alle ihre Launen und Grillen und Schruken in die jungen Köpfchen hineingeküßt, und das wirkte auch auf die Herzen. Wie bei den Männern, so auch bei den Weibern in der Shakespeareschen Komödie ist die Leidenschaft ganz ohne jenen furchtbaren Ernst, ganz ohne jene fatalistische Notwendigkeit, womit sie sich in den Tragödien offenbart. Amor trägt dort zwar ebenfalls eine Binde und einen Köcher mit Pfeilen. Aber diese Pfeile sind dort weniger tödlich zugespitzt als buntbesiedert, und der kleine Gott schießt manchmal schalkhaft über die Binde hinweg. Auch die Flammen brennen dort weniger, als sie leuchten, aber Flammen sind es immer, und wie in den Tragödien des Shakespeare, so auch in seinen Komödien trägt die Liebe ganz den Charakter der Wahrheit. Ja, Wahrheit ist immer das Kennzeichen Shakespearescher Liebe, gleichviel in welcher Gestalt sie erscheint, sie mag sich Miranda nennen oder Julia oder gar Cleopatra.

Indem ich diese Namen eher zufällig als absichtlich zusammen erwähne, bietet sich mir die Bemerkung, daß sie auch die drei bedeutungsvollsten Typen der Liebe bezeichnen. Miranda ist die Repräsentantin einer Liebe, welche ohne historische Einflüsse als Blume eines unbefleckten Bodens, den nur Geisterfüße betreten durften, ihre höchste Idealität entfalten konnte. Ariels Melodien haben ihr Herz gebildet, und die Sinnlichkeit erschien ihr nie anders als in der abschreckend häßlichen Gestalt eines Kaliban. Die Liebe, welche Ferdinand in ihr erregt, ist daher nicht eigentlich naiv, sondern von seliger Treuherzigkeit, von urweltlicher, fast schauerlicher Kleinheit. Julias Liebe trägt, wie ihre Zeit und Umgebung, einen mehr romantisch mittelalterlichen, schon der Renaissance entgegenblühenden Charakter; sie ist farbenglänzend wie der Hof der Scaliere und zugleich stark wie jene edlen Geschlechter der Lombardei, die mit germanischem Blute verjüngt worden und ebenso kräftig liebten, wie sie haßten. Julia repräsentiert die Liebe einer jugendlichen, noch etwas rohen, aber unverdorbenen, gesunden Periode. Sie ist ganz durchdrungen von der Sinnenglut und von der Glaubensstärke einer solchen Zeit, und selbst der kalte Moder der Totengruft kann weder ihr Vertrauen erschüttern, noch ihre Flamme dämpfen. Unsere Cleopatra, ach! sie repräsentiert die Liebe einer schon erkrankten Zivilisation, einer Zeit, deren Schönheit schon abwelkt, deren Locken zwar mit allen Künsten gekräuselt, mit allen Wohldüften gesalbt, aber auch mit manchem grauen Haar durchflochten sind, einer Zeit, die den Kelch, der zur Keige geht, um so hastiger leeren will. Diese Liebe ist ohne Glaube und ohne Treue, aber darum nicht minder wild und glühend. Im ärgerlichen Bewußtsein, daß diese Glut nicht zu dämpfen ist, gießt das ungeduldige Weib noch Öl hinein und stürzt sich bacchantisch in die lodernden Flammen. Sie ist feige und dennoch getrieben von eigener Zerstörungslust. Die Liebe ist immer eine Art Wahnsinn, mehr oder minder schön; aber bei dieser ägyptischen Königin steigert sie sich zur greulichsten Tollheit. . . Diese Liebe ist ein rasender Komet, der mit seinem Flammenschweif in den unerhörtesten Kreisläufen am Himmel dahinstürmt, alle Sterne auf seinem Wege erschreckt, wo nicht gar beschädigt, und endlich, kläglich zusammenkrachend, wie eine Rakete in tausend Funken zerstiebt.

Ja, du glichest einem furchtbaren Komete, schöne Cleopatra, und du glühdest nicht bloß zu deinem eignen Verderben, sondern

du bedeutetest auch Unglück für deine Zeitgenossen . . . Mit Antonius nimmt auch das alte heroische Römertum ein jämmerliches Ende.

Womit soll ich aber euch vergleichen, Julia und Miranda? Ich schaue wieder nach dem Himmel und suche dort euer Ebenbild. Es befindet sich vielleicht hinter den Sternen, wo mein Blick nicht hindringt. Vielleicht, wenn die glühende Sonne auch die Milde des Mondes besäße, ich könnte dich mit ihr vergleichen, Julia! Wäre der milde Mond zugleich begabt mit der Glut der Sonne, ich würde dich damit vergleichen, Miranda!