

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

**William Shakespeare**

**Wolff, Max Josef**

**Leipzig, 1903**

III. Cymbeline

III.

## Cymbeline

Ich sehe einen unendlichen Ozean von Dunkel und Tod;  
aber auch einen unendlichen Ozean von Licht und Liebe.

George Fox,  
citiert nach B. Weiss' Ethischen Worten.



Mit der Vollendung von Richard II. und Richard III. schliessen Shakespeares Lehrjahre ab. Er steht jetzt auf dem Höhepunkt seiner Kunst und ist sich seiner gewaltigen Kraft voll bewusst. Von den mitstrebenden Schriftstellern wurde er trotz vereinzelter Anfeindungen als Meister anerkannt und sowohl seines Könnens als der hohen Eigenschaften seines Charakters wegen geschätzt; vom Publikum wurde er verehrt, die besten Männer strömten nach dem Globetheater, wenn eines seiner Stücke angekündigt war, ja selbst die vielbewunderte Monarchin nahm den lebhaftesten Anteil an der Dichtung des armen, zugewanderten Komödianten, der auf ihren persönlichen Wunsch seine lustigen Weiber schreiben musste. Es war die glücklichste Zeit im Leben des Dichters. In seinen Werken spiegelt sie sich in den heitern, sonnigen Lustspielen Viel Lärm um Nichts, Wie es Euch gefällt und dem Dreikönigstage wieder. Für die Tragödie hat Shakespeare jetzt keine Stimmung, und nur die englischen Historien finden in dem humorgetränkten Doppeldrama von Heinrich IV. und dem glänzenden, siegesfrohen Heinrich V. glückliche Fortsetzung und Vollendung.

Doch schon aus den beiden letzten Lustspielen klingen einzelne, wehmütige Töne hervor. Der melancholische Jaques schlägt zum erstenmal die trübere Stimmung an, die sich um die Jahrhundertwende des Dichters bemächtigte und in den folgenden Jahren sich mehr und mehr verdüsterte, bis sie zeitweilig in verzweifelnden Hohn und bitterste Menschenverachtung hinauslief. Ob dieser seelischen Verstimmung Shake-

speares bestimmte politische oder persönliche Ereignisse zu Grunde liegen, etwa die unerfreulichen, öffentlichen Zustände unter der alternden Königin, das Schicksal seines verehrten Gönners Southampton, der damals zu lebenslänglicher Haft in den Tower wandern musste, die wachsende Macht der seiner Kunst feindlichen Puritaner oder der Tod vieler seiner nächsten Angehörigen — wir wissen es nicht; ganz verfehlt ist es auf jeden Fall, diesen Stimmungswechsel mit dem in den Sonetten geschilderten Drama in Verbindung zu bringen.<sup>35</sup> Abgesehen davon, dass die fraglichen Vorgänge um Jahre überwunden waren, liegt eine grosse Unterschätzung des Dichters in der Annahme, dass er für sein eigenes, kleines Weh die ganze Menschheit verantwortlich gemacht habe. Aber bedarf es überhaupt einer besonderen, äusseren Veranlassung zur Erklärung dieses seelischen Umschlages? Genügt nicht die schärfere, mit den Jahren wachsende Erkenntnis, die sich als notwendige Wirkung von Shakespeares tiefen, die Menschen und Welt durchdringendem Blicke ergeben musste? Die Herzen mit ihren geheimsten, niedrigen Regungen lagen offen vor seinem durchbohrenden Auge, in den Abgrund des Schicksals hatte er gespäht, und die grausame Verkettung von Ursache und Wirkung, das höhnische Missverhältnis zwischen geringen, subjektiven Vergehen und furchtbarster Strafe war ihm in seiner ganzen Unerbittlichkeit aufgegangen. Er hatte dem verschleierte Bild zu Sais die Hülle abgerissen und was er erblickte, lähmte seine Welt- und Schaffensfreudigkeit. Seine Helden verlieren die alte Siegesgewissheit, das unerschütterliche Vertrauen in sich selbst und die eigene Kraft. Brutus handelt mit dem Tod im Herzen, lieber richtete er den Dolch gegen die eigene Brust als gegen Cäsar, und Hamlets Tatkraft ist durch die Masse der Bedenken und Erwägungen untergraben. Aber immer tiefer führt uns Shakespeare in den Pessimismus hinein; in Macbeth, Othello und Lear entwirft er das Bild einer Welt, in der das Gute und Edle keinen Platz mehr hat, es ist nur dazu da, um hingeschlachtet

und zertreten zu werden, wie der holde Baldur in der nordischen Göttersage. Mögen immerhin in der Edda wie in den Shakespeareschen Dramen die sittlichen Gewalten zum Schlusse die Oberhand behalten, Baldur, die Blume des Lebens, ist vernichtet und der Ausblick auf seine Wiederkehr in ferner, unbestimmter Zeit ist ein geringer Trost für die seines Schmuckes beraubte Welt. Ebenso ist es im Lear: Cordelia wird erdrosselt, Edgar und Albanien bleiben am Leben. Von ihr, von ihrer unendlichen Liebe hätten wir glauben können, dass sie nach dem furchtbarem Zusammenbruch einer Welt des Verbrechens eine neue unter dem Zeichen der Liebe heraufführen würde, von Edgar und Albanien haben wir nur eine sühnende Gerechtigkeit zu erwarten.

Von der bitteren Satire Troilus und Cressida schreitet der Dichter weiter zu der grimmigen Volksverachtung Coriolans und dem Menschenhasse Timons. Mit ihm hatte Shakespeare die Grenze des poetischen überschritten und war bei dem unfruchtbarsten Pessimismus angelangt. Er fühlte offenbar das unkünstlerische seines Vorwurfes und liess die kaum begonnene Arbeit oder Bearbeitung eines älteren Stückes unvollendet liegen, über die sich später, als willkommene Beute, irgend ein minderwertiges Talent hermachte.

Vermutlich wäre Shakespeares poetisches Schaffen schon jetzt abgeschlossen gewesen, hätte nicht der Dichter in ihm den Sieg über den Menschen und Denker davongetragen. Die Seele des Künstlers fühlte sich von der scharfen Erkenntnis, die nur Elend, Laster und Heuchelei in der Welt erblickt, unbefriedigt und zurückgestossen, sie dürstete nach etwas anderem, etwas Freundlicherem, das dem Bedürfnis des schaffenden Genius besser entspricht, als ein Reich voll Niedertracht und Vernichtung. Auf Erden war diese freudige Lebensbejahung nicht zu finden, so erhob sich denn die Phantasie des Dichters aus den engen Schranken der Wirklichkeit und rettete sich im kühnen Fluge in ein besseres Land hinüber, das nur im Reiche der Poesie existiert. In diesem von der

Dichtkunst erschaffenen Märchenlande ist das Böse machtlos; die guten, die gleich Desdemona und Cordelia in der wirklichen Welt keine Stätte haben, finden hier eine Zuflucht, hier hausen edle Wesen, die niemals mit Menschen in Berührung gekommen, niemals vom Schmutze der Welt befleckt worden sind, in deren „Busen des Lebens Quelle rein und unbehindert fließt“. Imogen, die in die weltentrückte Wald-einsamkeit, Prospero, der auf eine menschenleere Insel flüchtet, sind die Spiegelbilder des Dichters; auch ihn trieb es hinweg von den Menschen, hinaus aus der wirklichen Welt, zu einsameren und darum glücklicheren Gefilden. In dieser Art der poetischen Resignation und Weltflucht, dem Verzicht auf Darstellung realen Lebens, sind Shakespeares drei letzten Stücke geschrieben. Die trübe Stimmung der Menschenverachtung und des Pessimismus, die sich im Lear und Timon bekundet, hat einer wehmütigen Melancholie Platz gemacht, mit der er aus der Wolkenhöhe seines Märchenlandes auf die unerquickliche Welt zu seinen Füßen hinabblickt. Er selbst hat sich aus ihrem Gewühl zurückgezogen, er ist nicht mehr Ringender, sondern nur noch resigniert Betrachtender, der mit schmerzlichem Lächeln menschliche Irrungen und Wirrungen an sich vorüberziehen läßt. Sein Herz ist versöhnlich, auf Grund eigener Erfahrung zur Verzeihung geneigt. Diese Stimmung, die dem Sturm, Cymbeline und dem Wintermärchen ihren besonderen Charakter verleiht, findet in den Worten Prosperos einen chorartig erläuternden Ausdruck. Es ist alles nur Spiel, nur Märchen, nur holder Trug; dem Bösen kann leicht verziehen werden, denn auch das Böse ist nichts Reales mehr, sondern dient nur zur Bewährung der Tugend. Helfende Götter und Geister steigen hernieder, um alles zu einem glücklichen Ausgang zu wenden, den das Gute ohne ihre Beihilfe nicht erreichen würde. Aus dieser Stimmung erklärt sich die in allen drei Stücken wiederkehrende scharfe Gegenüberstellung der beiden gegensätzlichen Milieus; auf der einen Seite der Hof, die Welt der Wirklichkeit mit ihren Fehlern

und Schwächen, auf der anderen das bessere, märchenhafte Idyll, das entweder in die britannischen Urwälder, in ein sagenhaftes, meerumspültes Böhmerland oder auf eine einsame Insel verlegt ist. In allen dreien flüchtet der Held aus der verderbenbringenden Atmosphäre des ersteren in die reinere Luft des Idylls, mit dem Unterschied, dass im Wintermärchen die Fabel auf zwei Generationen, Mutter und Tochter, verteilt ist.

In seiner wunderbaren Märchenwelt ist das kranke Herz des Dichters genesen. In Cymbeline sehen wir, wie er mit zögerndem Fusse das rettende Gestade betritt, die rauhen Klänge der Wirklichkeit dringen noch schroff in die süßen Stimmen des Märchens hinein; im Wintermärchen wird der Ton kräftiger, die Phantasie freier, bis sich endlich der Sturm, der Epilog zu Shakespeares dichterischer Tätigkeit, zu den lichten Höhen einer idealen, und gerade deshalb einzig realen Welt erhebt. Es ist die Überwindung der pessimistischen Anschauung und die poetische Befreiung des Dichters von den trüben Gespenstern des Lebensunmutes.

In dem übergangartigen Charakter, der Vermischung von Wirklichkeit und Märchenphantastik, liegt, wenn auch nicht der Kunstwert, doch der eigentümliche Reiz von Cymbeline. Es zeigt uns das grosse Herz des Dichters im Kampfe mit sich selbst, das Ringen des Künstlers mit den lebensunfrohen Erfahrungen des Menschen und Denkers, der sich nur widerwillig zu dem Ritt in das Fabelland bequemt und es unterwegs nicht unterlassen kann, wieder und wieder auf die Welt hinzuweisen, wie sie sich vor seinem Auge darstellt.

Das Drama selbst ist eines der am wenigsten populären von Shakespeare. Erst seitdem ihm die deutschen Romantiker, namentlich Schlegel, eine besondere Vorliebe widmeten, ist es zu allgemeiner Anerkennung gelangt, im Gegensatz zu der früher herrschenden Meinung Johnsons, die sich mit der „folly of the fiction, absurdity of the conduct and unresisting imbecility“ nicht befreunden konnte. Das wegwerfende Urteil

ist seitdem gebührend zurückgewiesen worden und sogar in das Gegenteil umgeschlagen. Wie bei allen Shakespeareschen Werken hält es auch bei Cymbeline schwer, sich ein klares, nüchternes Urteil zu bilden. Jede Besprechung wird zum Panegyrikus, und jedes der reiferen Dramen legt man mit dem Eindruck aus der Hand, hier zeigt sich der Dichter in seiner grössten Meisterschaft. So hat es auch nicht an Stimmen gefehlt, die Cymbeline für eines seiner besten Stücke erklären. Nehmen wir das Drama als ganzes, so können wir uns dieser Ansicht nicht anschliessen, Cymbeline hat schwere Mängel und Fehler, aber im einzelnen enthält es die wunderbarsten Schönheiten. Allein die unvergleichliche Gestalt der Imogen, des herrlichsten Frauenbildes, das der Dichter geschaffen, wiegt alle Schwächen auf, die sich im Aufbau und Motivierung der Handlung entdecken lassen.

Leider entzieht sich das Stück so, wie es vorliegt, jeder Aufführung auf einer modernen Bühne, der mangelnde Erfolg, den die unglücklichen Bearbeitungen gehabt haben, beweist nichts gegen das Drama als solches und seine Wirkung in der ursprünglichen Gestalt.

Die Komödie in ihrer heutigen Form muss etwa im Herbst des Jahres 1610, spätestens im Frühjahr 1611 verfasst sein, also zu einer Zeit, da Shakespeare vielleicht schon gleich Imogen seine Flucht aus der verdorbenen Stadt in die Einsamkeit des Landlebens vollzogen hatte. Später als 1611 kann Cymbeline nicht geschrieben sein, da in diesem Jahre ein Drama von Beaumont und Fletcher, die in Shakespeares Fusstapfen zu treten liebten, *Philaster*, erschienen ist, das die Kenntnis Cymbelines als Vorbild voraussetzt. Auf der anderen Seite ist Shakespeare offenbar durch das grausame Schicksal *Arabella Stuarts* zu seiner Arbeit angeregt worden, das in der ersten Hälfte des Jahres 1610 die Herzen der Engländer erschütterte. Mit dieser Angabe (1610/1611) stimmt eine Notiz über eine Aufführung in dem Tagebuch des berühmten Quacksalbers *Dr. Forman* überein, die — leider ohne genaueres

Datum — auf die von uns festgestellte Zeit bezogen werden muss. Aber es scheint, dass Shakespeare den Stoff schon früher für eine dramatische Behandlung in das Auge gefasst hatte. Es ist wenigstens auffällig, dass ihm der seltene Name Imogen schon geläufig war, als er Viel Lärm um Nichts schrieb;<sup>36</sup> besonders aber zeugt der Bruch, der durch den Charakter Clotens geht, für eine zweifache Bearbeitung resp. für einen ursprünglichen Entwurf, der später unter Abweichungen zur Ausführung kam. Aus diesen und stilistischen Gründen nehmen englische Forscher, denen wir in sprachlicher Beziehung eine gewisse Superiorität einräumen müssen, mit Recht an, dass einzelne Teile des Stückes schon im Jahre 1606 verfasst sind. Der älteste Entwurf behandelte offenbar das Schicksal Cymbelines und seiner drei Kinder, während das Idyll im britannischen Urwald und die Geschichte der Wette zwischen Postumus und Jachimo später hinzugefügt worden sind. In welcher Weise der ursprüngliche Plan gedacht war, ist schwer zu sagen, vermutlich nach Shakespeares damaliger Gemütsverfassung als eine Tragödie, in der der verstossenen Imogen ein ähnliches Schicksal bestimmt war wie ihren Leidensgenossinnen Desdemona und Cordelia. Mit beiden zeigt sie nahe Verwandtschaft, wie Cymbeline mit seinem grösseren Vorgänger Lear. Als Trägerin des Gegenspiels war wahrscheinlich die Königin ausersehen, wenigstens müsste sie, um ihre Pläne durchzuführen, d. h. um die Erbfolge an ihren Sohn zu bringen, den Versuch machen, Postumus von Imogen, sei es durch Verleumdung oder durch Gewalt zu trennen. In der neuen Bearbeitung tritt sie mit ihren Übeltaten im Verhältnis zu der teuflischen Schilderung ihres Charakters in den Hintergrund; an ihre Stelle ist Jachimo als Führer der Gegenhandlung getreten. Vielleicht liess Shakespeare den Entwurf fallen, weil auf der einen Seite die Tragödie Imogens zu grosse Ähnlichkeit mit Othello hatte, auf der anderen der König, der sich selbst seiner Kinder beraubt, zu stark an Lear erinnerte. In ganz veränderter Stimmung

und Absicht nahm der Dichter im Jahre 1610 den alten Plan wieder auf, von dem wohl nur wenige Szenen zur Ausführung gelangt waren. In erster Linie waren es Ereignisse der nächsten Gegenwart, die ihn zu seinem Entwurfe zurückführten.

In keinem seiner Dramen, vielleicht mit Ausnahme des Hamlets, lässt uns der Dichter einen so tiefen Blick in die Zustände seiner eigenen Zeit tun. Den Hof, wie er ihn schildert, mit seinem lügenhaften, heuchlerischen Wesen, an dem das Laster triumphiert, die Tugend erstickt und verstossen wird, hatte er täglich und stündlich vor Augen. Die Zeiten, da König Jakob unter dem Jubel der Menge und den hoffenden Wünschen aller wohlmeinenden Engländer in London eingezogen war, waren längst vorüber. Durch sein unfreundliches, menschenscheues Wesen hatte er sich schnell um die Sympathie, durch seine Sittenlosigkeit bald darauf um die Achtung seiner Untertanen gebracht. Am Hofe wechselten Tanzvergnügen und alberne Lustbarkeiten mit geschlechtlichen Orgien schlimmster Art, es wimmelte von Maitressen beiderlei Geschlechts, die den pedantischen König beherrschten, ihre Interessen an Stelle der öffentlichen verfolgten und den Monarchen zu den schlimmsten Bedrückungen und Gewalttaten verleiteten. War Elisabeth zeitweilig ihres Geizes wegen unbeliebt gewesen, so verschwendete Jakob die Einkünfte des Landes auf das unglaublichste. Nur durch Massregeln wusste er die Mittel für sein zügelloses, üppiges Leben und für die Bereicherung seiner Günstlinge aufzutreiben, die sich vom Raub allein dadurch unterschieden, dass sie durch die geheiligte Person des Monarchen selbst vollbracht wurden. Das war der Hof, der sich Shakespeares Blicken bot und den er in Cymbeline geschildert hat. Porträtähnlichkeit dürfen wir natürlich nicht erwarten. König Jakob war grausam, wollüstig und unfähig, dabei ein langweiliger Pedant, der nur in seinem Mangel an Energie mit dem schwachen, aber gutherzigen Cymbeline verglichen werden kann, andererseits war die Königin Anna zwar frivol, leichtsinnig und genussüchtig, aber

nicht böseartig wie die des Schauspiels. In dem rohen und aufgeblasenen Günstling Cloten dürfen wir wohl eine freie Nachbildung Robert Carrs vermuten, der gleich jenem, allerdings aus anderen, nicht wiederzugebenden Gründen von Jakob mit den höchsten Ehren und Reichtümern überhäuft wurde. Und muss nicht Shakespeare bei den Worten:

Mein Ruf stand einst den Besten obenan;  
..... Kam auf Soldaten  
Die Rede, war mein Nam' in jedes Munde;  
Damals glich ich dem Baum, der seine Äste  
Fruchtschwer herabsenkt; doch in einer Nacht  
Ward, wie ihr's nennt, durch Sturm, durch Räuberei  
Mein reifes Obst, ja Laub selbst abgeschüttelt  
Und kahl blieb ich dem Frost,

an Sir Walter Raleigh gedacht haben? Gleich seinem Belarius war dieser erfolgreichste Feldherr Englands von Jakob auf unwürdige und unbewiesene Verdächtigungen hin ohne Urteil seiner Güter beraubt und in den Tower geworfen worden, in dem er bis zu seiner Hinrichtung in langjähriger, nur kurze Zeit unterbrochener Haft schmachten musste. Er, der Englands Flagge in drei Welten zu Wasser und zu Lande zum Siege geführt hatte, durfte wie Belarius die bittersten Worte über Fürstengunst und Fürstenundank äussern. Aber wie im Schauspiele die edle Imogen, so gab es auch am englischen Hofe eine Person, die sich von der allgemeinen Verderbnis und Verkommenheit rein und unbefleckt erhalten hatte, Arabella Stuart.<sup>97</sup> Sie war eine Nichte des Königs aus der älteren Stuartschen Linie und besass als solche bessere Rechte auf den Thron als Jakob selbst, ja ihre Ansprüche waren sogar vom Parlament anerkannt worden. Obgleich weder sie noch irgend eine Partei im Lande daran dachte, diese veralteten Prätensionen hervorzusuchen, wurde sie doch von Jakob gefürchtet. Er gestattete ihr keine eheliche Verbindung mit einem fremden Souverän, zu der sich Gelegenheit bot, ja sein Misstrauen ging so weit, dass er im Jahre 1609 das harm-

lose und unehrgeizige Mädchen für kurze Zeit in den Tower setzen liess. Bald nach ihrer Freilassung verliebte sie sich in den zweiten Sohn des Lord Beauchamps, William Seymour, der unglücklicherweise auch seinerseits entfernte, so lange sein Vater und Bruder lebte, aber gegenstandslose Ansprüche auf den Thron hatte. Das genügte, um Jakobs ganzen Argwohn zu erregen, und er zwang Seymour zum Verzicht auf Arabellas Hand. Doch die Liebenden liessen nicht voneinander; ja sie schlossen sogar im Mai des Jahres 1610 ohne Vorwissen des Königs eine heimliche Ehe. Erst zwei Monate später erhielt Jakob davon Kunde und sofort liess er beide in Haft nehmen, und zwar ihn in den Tower, Arabella nach Lambeth führen. Trotz der räumlichen Trennung gelang es ihnen, sich im Gefängnis zu verständigen; ein Plan zur Flucht wurde verabredet, in dem kleinen Hafen Leigh sollten sie sich treffen und von einem französischen Schiff, das ihrer dort harrete, nach dem Festlande überführt werden. Arabella floh als Mann verkleidet und traf rechtzeitig in dem verabredeten Hafen ein; ihr Gatte, dessen Flucht widrige Umstände verzögert hatten, war noch nicht da, aber warten konnte sie nicht, da ihre Begleiter und besonders der Schiffskapitän aus Furcht vor dem König zur Abfahrt drängten. Als sie französisches Gewässer erreicht hatte und sich in Sicherheit glaubte, wollte sie auf Seymour warten, verlor aber so viel Zeit darüber, dass sie von einem englischen Kreuzer eingeholt und zurückgebracht wurde. Mitleidslos wurde sie von Jakob in den Tower geworfen, wo sie vier Jahre später ihr trauriges Leben im Wahnsinn endete. Ihr Gatte, der glücklich nach dem Kontinent gelangt war, durfte nach ihrem Tode nach England zurückkehren. Das Schicksal dieser bejammernswerten Prinzessin erinnert so lebhaft an die Leiden der Shakespeareschen Imogen, dass nur von einer bewussten Ähnlichkeit die Rede sein kann. Arabella Stuart, die späterhin so oft dramatisch misshandelte, war das Vorbild des Dichters bei der Gestaltung seiner keuschen Heldin; von ihr erhielt sie

die moralische und seelische Reinheit inmitten der unwürdigen Umgebung, von ihr die treue Hingabe an den entfernten Gatten während ihrer Gefangenschaft, von ihr den entschlossenen Mut, alles an ihre Liebe zu setzen. Die Neigung der Fürstin zu dem nicht ebenbürtigen Mann, die heimliche Trauung, ihre Flucht in männlicher Kleidung unter dem Schutze eines anhänglichen Freundes und das verabredete Zusammentreffen im Hafen, sind Ereignisse, die aus der Wirklichkeit in das Drama übernommen sind. Shakespeare und alle edeldenkenden Engländer hofften von Jakobs Gnade, dass er, gerührt von so viel Treue, die Vereinigung der beiden Gatten gestatten würde; leider war Arabellas ausdauernder Liebe, wie wir gesehen haben, der Triumph nicht vergönnt, den die Heldin des Schauspiels davonträgt.

Soweit reichen die Elemente aus der nächsten Gegenwart. Was die historischen Bestandteile des Dramas anbelangt, so entnahm sie der Dichter, wie bei Lear und Macbeth der Chronik seines bewährten Holinshed. Jedoch fand er hier nicht viel mehr als die Namen der königlichen Familie, Cymbelines, der um die Zeit des Augustus in Britannien herrschte, seiner beiden Söhne, Guiderius und Arviragus, den seines Stiefsohnes Cloten, und an einer anderen Stelle den der Imogen. Auch Postumus' Bericht von der beinahe schon verlorenen, aber durch einen Greis und zwei Knaben noch mühsam gewonnenen Schlacht stammt von Holinshed, aber aus dem schottischen Teil seiner Chronik und hat mit der Geschichte Cymbelines, der, als ein Freund des Augustus, stets mit den Römern in Frieden lebte, keinen Zusammenhang. Der Einfall der Römer unter G. Lucius ist freie Zutat des Dichters.

Die Erzählung der Wette mit allen sich daran schliessenden Ereignissen war ein im Mittelalter sehr beliebtes und häufig behandeltes Märchentema. Wir haben deutsche, französische und italienische Novellen, in denen diese, vermutlich aus dem arabischen stammende Sage, unter geringen Abweichungen vorgetragen wird. Shakespeare nahm sie aus

Boccaccios Decamerone,<sup>38</sup> wo sie als neunte Novelle des zweiten Buches von einem Genueser Kaufmann und seiner treuen Gattin Zinevra berichtet wird. Sie interessiert uns hier nur so weit, als Bestandteile aus ihr in das Schauspiel übernommen worden sind. Wie hier, so wettet dort Bernabò aus Genua mit Ambrogiuolo, dem Vorbilde Jachimos, dass die Treue seiner Frau unerschütterlich sei. Der Verführer eilt nach Genua; da seine Anträge aber von Zinevra zurückgewiesen werden, schleicht er sich hinterlistig in ihr Schafgemach ein. Ein Muttermal, das er auf ihrem weissen Leib entdeckt, muss wie im Schauspiel zum Betrage des leichtgläubigen Gatten dienen, der im aufwallenden Zorn einem Freunde den Auftrag gibt, seine Gattin aus Genua fortzulocken und unterwegs zu ermorden. Der Untergebene, der sich mit dem Pisanio des Dramas deckt, bringt den Befehl nicht zur Ausführung, lässt aber seinen Herrn in dem Glauben, die Ehebrecherin sei bestraft, während Zinevra in Wirklichkeit als Mann verkleidet flieht und in die Dienste des Sultans tritt. Nach einigen wundersamen Irrfahrten und noch wundersameren Zusammenreffen klärt sich der Betrug auf und der Verleumder wird der verdienten Strafe überliefert.

Für den dritten Bestandteil unseres Dramas, die Szenen in der idyllischen Einsamkeit des Urwaldes ist eine von dem Dichter benutzte Quelle nicht nachzuweisen. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass ihnen ein altes, uns allen bekanntes Märchen aus der Kinderstube zu Grunde liegt, die Erzählung von Schneewittchen. Gleich der unglücklichen Märchenprinzessin muss Imogen vor ihrer schönen und stolzen Stiefmutter fliehen, und findet im Walde bei hilfsbereiten Wesen, den Zwergen des Märchens, gastliche Aufnahme. Sie betritt ihre Hütte, um ihren Hunger zu stillen, wird aber entdeckt, und unter der Bedingung, die Küche der Zwerge zu besorgen, von ihnen schützend aufgenommen. Die böse Stiefmutter weiss sie aber zu erreichen, und ihrem Gifte fällt sie zum Opfer. Sie wird von den Zwergen, wie Imogen von

Belarius und seinen Söhnen feierlich begraben, jedoch nicht in die Erde versenkt und ersteht, da das Gift nicht tödlich ist, bald darauf zu einem neuen und glücklicheren Leben. Unser Kindermärchen ist erst in der Bearbeitung der Gebrüder Grimm in das Englische übersetzt und in England bekannt geworden, doch kann es keinem Zweifel unterliegen, dass wir es hier mit einem uralten Sonnenmythus, einem Gemeingut der arischen Völker aus ihrer frühesten Kindheit, zu tun haben, der in England zu Shakespeares Zeiten noch bekannt war, seitdem aber in Vergessenheit geraten ist. Dass der Dichter das Märchen in der uns geläufigen Form vorfand, ist unwahrscheinlich, vermutlich schloss sich seine Fassung noch inniger an den Verlauf des Dramas an; aber dass er es überhaupt gekannt hat, kann bei der auffallenden Ähnlichkeit einem Zweifel nicht unterliegen.

Aus diesen drei weit auseinanderliegenden Bestandteilen, die teils der nächsten Gegenwart, teils der italienischen Novellenliteratur und dem uralten Volksmärchen angehören, baute Shakespeare sein Drama auf. Allen drei Stoffgebieten gemeinsam war in groben Umrissen der reine Charakter der Heldin und ihre Flucht, die auch zum Angelpunkt des Dramas wurde. Dem Ganzen gab er ein historisches Kolorit, indem er Imogen zur Tochter jenes mythischen britannischen Königs machte und mit der Geschichte seines Hauses die sagenhafte Fabel in Verbindung setzte. Wie immer genügte es dem grossen Dichter nicht, eine einfache Familien- oder Ehetragedie zu schreiben. Wie Othello, der eifersüchtige Ehemann, zugleich der erste Feldherr eines grossen Staates ist, so greift auch unser Schauspiel hinüber in das grössere Leben der Öffentlichkeit. Cymbeline, der törichte Vater, ist auch der kurzsichtige Beherrscher eines mächtigen Reiches, die helfenden Waldmenschen sind seine Thronfolger, wie die verfolgte Imogen die vermeintliche Erbtochter ist. Neben dem Kampfe um die Familie läuft der um Krone und Reich. Mit Recht führt deshalb das Drama den Namen des Königs, dem aller-

dings nach damaliger Auffassung diese Auszeichnung unter allen Umständen gebührte.

In der ersten Foliogesamtausgabe von Shakespeares Werken ist das Drama irrtümlicherweise unter die Tragödien eingereiht. Es kann wohl nur ein Versehen obwalten, das durch die Verteilung der Herausgabe unter vier Verleger und mehrere Drucker entstanden ist, oder sollte sich in der falschen Bezeichnung als Tragödie ein Überbleibsel des ersten Entwurfes von 1606 finden lassen, der nach unserer oben angedeuteten Vermutung als Trauerspiel gedacht war? In seiner jetzigen Fassung muss Cymbeline nach der Terminologie des Mittelalters, die zu Shakespeares Zeiten in unerschütterter Geltung war, als Komödie bezeichnet werden.

In ziemlich äusserlicher Weise unterschied man nur Tragödie und Komödie; die eine war in ihrem Verlaufe und Entwicklung der Handlung gewissermassen die Umkehrung der anderen, erstere führte aus dem Hellen in das Dunkle, letztere aus dem Dunkel in das Helle. Das gute oder unglückliche Ende war der allein massgebende Gesichtspunkt für den Charakter der Dichtung. In dieser Art ist Dantes Wanderung von der Hölle durch das Fegefeuer zum ewigen Licht des Paradieses eine Komödie, und würde auch Goethes Faust eine solche sein. Ebenso Cymbeline: Zu Beginn des Dramas ist alles „outward sorrow“; schwere Wolken ballen sich über dem Haupte der beiden Liebenden zusammen, die sich mehr und mehr verdichten, bis endlich die Sonne desto glänzender die Schatten durchbricht, je länger sie in Nacht gehüllt war. Für uns, die wir Komödie mit Lustspiel übersetzen, und von ihm die Darstellung des Lächerlichen erwarten, gehören die schweren Leiden der edeln Imogen nicht in diese Klasse, wir müssen das Stück als Drama hohen Stiles als Schauspiel bezeichnen, spezieller mit einem von den Modernen schwer missbrauchten Ausdruck, als Märchendrama.

Freilich ist auch letztere Benennung nur für einzelne Partien des Dramas gerechtfertigt. Infolge seiner verschiede-

nen Bestandteile, die weit auseinanderliegenden Gebieten entnommen sind, hat Cymbeline etwas Zwiespältiges. Die einzelnen Teile sind nicht miteinander verwebt, sondern häufig nur zusammengenäht, und oft bemerkt man noch die Nähte, die die Stücke nur lose verbinden. Es ist dem Dichter nicht gelungen, die einzelnen centrifugalen Elemente zu einer festen Einheit zusammenzufügen. Innerlich fehlt dem Drama der einheitliche Ton, äusserlich hängen einzelne Szenen und Szenengruppen nur durch einen dünnen Faden mit dem Ganzen zusammen.

Besonders ist das Waldidyll nur spärlich mit der Handlung verknüpft, zwischen der zweiten und dritten Szene des dritten Aktes geht es wie ein Bruch durch das Stück. Belarius, von dem wir noch garnichts, Guiderius und Arviragus, von denen wir nur in einer flüchtigen Bemerkung gehört haben, dass sie als Kinder von unbekannter Hand geraubt worden sind, treten ohne jeden Zusammenhang mit dem vorhergehenden auf. Ihre und seine eigene Bedeutung für die Entwicklung des Schauspiels muss uns Belarius erst in einem ad hoc geschriebenen und gesprochenen Monolog auseinandersetzen, in dem er die für den Zuschauer unerlässliche, für ihn selbst aber höchst überflüssige Vorstellung der Königssöhne unter ihrem wahren und angeblichen Namen vornimmt. Auch durch das spätere Erscheinen der flüchtigen Imogen werden diese Teile des Waldidylls mehr episch als dramatisch mit der Handlung verflochten. Die Erklärung des Fehlers liegt in der nachträglichen Einfügung der Szenen. In dem ersten Entwurf war von dem Waldidyll noch nicht die Rede, bei der Wiederaufnahme des Themas war es für den Dichter die Hauptsache geworden. Jetzt kam ihm alles darauf an, dem lasterhaften Hof die Reinheit dieses idealisierten Waldlebens gegenüberzustellen, und den Segen des altruistischen Naturzustandes mit den Schaden der egoistischen Kultur in Vergleich zu setzen. Der logische Zusammenhang dieser Szenen mit dem Drama ist unabweisbar, äusserlich aber sind sie mit der Handlung

nur notdürftig verbunden, nicht mit der grossen Kunst, mit der Shakespeare sonst das Fernliegende zu verflechten wusste. Ebenso fällt die kurze Szene (III, 7) zwischen den römischen Senatoren und Tribunen vollständig aus dem Rahmen des vorhergehenden heraus. Sie dient nur zur Motivierung der Rückkehr Jachimos nach England, den der Dichter zur Lösung des Knotens dort braucht, und ist unschwer als ein späteres, zu diesem Zweck entworfenes Einschiesel zu erkennen. Die Sorglosigkeit, mit der der Dichter verfuhr, ist um so unbegreiflicher, als sich die Zugehörigkeit Jachimos zu den gallischen Legionen oder seine Verbindung mit ihrem Führer G. Lucius mit Leichtigkeit schon in der vierten Szene des zweiten Aktes hätte erwähnen lassen. Shakespeare hat keinen Wert darauf gelegt; wie so häufig vernachlässigte er einzelnes, um das grosse Ziel desto fester im Auge zu halten.

Der Riss, der äusserlich durch die Führung der Handlung geht, kehrt auch in der Stimmung, die über dem Drama liegt, wieder. Auch sie ist uneinheitlich. Neben dem wunderbaren, naiven Märchenton in dem Waldidyll finden wir andere Szenen, die in ihrem düstern Ernst an Lear und Othello gemahnen und mit den grossen Tragödien an Bitterkeit und Weltverachtung wetteifern können. Ziehen wir zum Vergleich ein anderes Märchendrama Shakespeares heran, den nur um wenige Jahre, vielleicht nur um Monate jüngeren Sturm. Dort setzt die Handlung mit dem gefahrdrohenden Unwetter ein, das den König und seine Gesellschaft auf der Seereise überrascht und anscheinend vernichtet, aber schon die nächste Szene bringt uns Prospero. Wir erfahren, dass der Sturm von ihm nur künstlich zu bestimmten Zwecken erregt ist, und können uns nun ohne Befürchtung dem Verlaufe der Handlung überlassen. Prospero wacht, er, der allweise, der zaubergewaltige, wird alles durch den Aufruhr der Elemente und die Bosheit der Menschen zum glücklichen Ende führen. Alle Schrecken haben für den Zuschauer ihre Macht verloren, denn sie sind nur Erscheinungen in der Kette seiner

weitangelegten, heilbringenden Pläne. Otto Ludwigs<sup>39</sup> treffende Bemerkungen über die tragische Erwartung und die einheitliche Stimmung des Trauerspieles gelten umgekehrt auch für das dem guten Ausgange zustrebende Drama. Wie dort dem Zuschauer während des Verlaufes des Stückes in jedem einzelnen Moment die Notwendigkeit der Katastrophe vor Augen stehen muss, so in dem Schauspiele das freundliche Ende. Aus dieser Stimmung darf er nicht einen Augenblick herausgerissen werden, ohne dass der ästhetische Genuss darunter leidet. Die handelnden Personen dürfen verzweifeln, der Zuschauer nicht. Ihm muss der endliche Sieg des Helden beständig als sichere Erwartung vorschweben. Das ist in Cymbeline nicht der Fall: Zwar das Gift, das die Königin von dem wachsamen Arzt im ersten Akt erhält, ist kein lebenszerstörendes Mittel, wie wir zu unserer Beruhigung erfahren, aber nicht von ihr droht ja den beiden Liebenden die hauptsächlichste Gefahr, sondern durch die Verleumdung Jachimos und durch die Schwäche von Postumus Liebe, die derartigen Versuchungen nicht gewachsen ist. Es ist nicht nur „outward sorrow“, die ihnen droht und das Gemüt in Spannung hält, sondern bitterste ernsteste Gefahr, die sich wie im Othello aus dem Innern, aus dem Charakter des Helden entwickelt. Der Pfad, der zum Heil führt, ist unserm Blicke vollständig verloren, wir bangen, dass es wie in den Tragödien in eine Welt voll Schrecken hineingeht und erst die Berührung mit Belarius und seinen jugendlichen, sündlosen Begleitern gibt uns die richtige Stimmung und Erwartung wieder. Shakespeare hat den Mangel wohl gefühlt. Das Lob, das die Hofherren im ersten Akt auf Postumus häufen, soll bei dem Hörer die Erwartung erregen, dass ein solcher Mann nicht dauernd fallen kann. Dass diese Absicht des Dichters nicht erreicht wird, liegt an der mangelhaften Qualifikation der Lobredner, die einen tieferen Eindruck nicht hervorbringen können. Auch im einzelnen tritt diese trübere Unterströmung mehrfach zu Tage. Es ist, als wenn sich der Dichter mit dem Auf-

gebot aller Kräfte durch die ideale Gestalt seiner Heldin von seiner unseligen, pessimistischen Stimmung befreien wolle, aber die Gesundung ist noch nicht vollständig, überall bricht die alte Bitterkeit und Schwermut hervor. Die Figur des Jachimo erinnert in ihrer Anlage an den Urteufel Jago, die ihm um wenige Jahre vorausging; Belarius' Reden sind tief von Menschenverachtung und Einsicht in die Nichtigkeit alles irdischen durchdrungen, dass ihm eine Rückkehr an den Hof nicht begehrenswert, geschweige eine Belohnung sein kann. Ähnliches wiederholt sich im Charakter des Postumus. Sein Monolog, nach dem Jachimos Verleumdung anscheinend erwiesen ist, mahnt in seiner verallgemeinernden Bitterkeit an Shakespeares trübste Zeiten, wie sie sich im Timon und Lear widerspiegeln, nicht an die poetische Befreiung, die mit Cymbeline anhebt. Postumus' ernste Stimmung vertieft sich im fünften Akt. Gleich Timon sind ihm nur die Schlechten willkommen, nur die Feiglinge sind seine Freunde, die ihn selbst bei dem ersten Misserfolg wie das Schlachtfeld im Stiche lassen werden. Es ist mehr als die Zerknirschung über die eigene Schuld, wenn ihm im Kerker das ganze Leben wie ein Gefängnis erscheint, aus dem nur der Tod hinaus in die Freiheit führt. Glauben wir nicht Hamlet zu hören, der am Ziele steht, der nicht mehr „in dieser herben Welt mit Mühe atmen und sich von der Seligkeit des Nichtseins verbannen muss?“ Wer so empfindet, ist mit dem Leben fertig, gleichgültig, was es ihm noch an Glück und Unglück bringen mag.

In den tiefensten, weltenschmerzlichen Regungen, die fortwährend die lebensfreudige Grundstimmung durchbrechen, erscheint mir das Drama wie ein köstlicher Sommernachmittag. Die schweren Gewitter, die in den gewaltigen Tragödien getobt haben, sind der glänzenden Sonne gewichen. Sie strahlt hernieder auf die bunten Blumen, die nach dem Unwetter schüchtern ihre Köpfe erheben, sie spiegelt sich in den Tropfen, die wie Perlen an den zitternden Gräsern hängen.

In der Ferne hört man noch das dumpfe Rollen des Donners, die drohenden Wolken können sich jeden Augenblick wieder zusammenziehen und neue Schrecken heraufführen. Zwischen Bangen und Erhebung ist die Natur geteilt. In seiner zwiespältigen Stimmung liegt für mich der Reiz von Cymbeline, in der gewaltigen Energie, mit der der Dichter sich aus seinem weltverachtenden Pessimismus emporreißt und die bitteren Erfahrungen der Zeiten und der philosophischen Einsicht poetisch niederzwingt. Unter Abänderung des Goetheschen Wortes können wir von ihm sagen: Was das Leben ihm genommen, kann Apoll nur wiedergeben. Das hatte Shakespeare erkannt, und Apoll muss es ihm wiedergeben!

Für die Betrachtung im einzelnen weist das Drama, besonders in Führung und Bau der Handlung viele Schwächen auf, die mit Shakespeares damaligem, gereiften Können schwer in Einklang zu bringen sind. Der losen Verknüpfung der einzelnen Bestandteile ist schon an anderer Stelle gedacht. Das Stück selbst beginnt mit einem expositiven Gespräch zweier Kavaliere, von denen der eine in geradezu rührender Unkenntnis über die Verhältnisse des Königshofes ist, an dem er lebt. Dass er von Imogens heimlicher Ehe mit Postumus nichts erfahren hat, mag hingehen, aber er weiss nicht einmal, wie viel Kinder der König hat und ähnliche notorische Tatsachen, nur damit der andere in die Lage kommt, ihm alles behaglich breit auseinanderzusetzen. Die Einführung des zweiten Teiles, der Szenen im Urwald, durch einen Monolog des Belarius, ist ebenso absichtlich und erinnert an die schlechtesten, prologischen Expositionen des Euripides. Die an sich nicht sehr glückliche Szene Clotens und der beiden Edelleute mit ihren beständigen, dem Prinzen unhörbaren, witzigen Seitenbemerkungen (I, 2) gewinnt nicht durch ihre Wiederholung zu Anfang des zweiten Aktes. Die Verkleidung Clotens in das Gewand des Postumus und der Tod seiner Mutter mit dem Bekenntnisse aller ihrer Schandtaten auf den Lippen sind mehr epische Zufälligkeiten, als dramatische Not-

wendigkeiten, wie überhaupt die tragische Kraft des Dichters gegen den Schluss des Stückes zu versagen beginnt. Namentlich die letzte Szene, die die Entwirrung des Knotens und die Aufklärung der Verleumdung bringt, verliert sich in epische Breite, statt sich dramatisch zu steigern. Von einem anderen Fehler, und zwar einer entsetzlichen Geschmacklosigkeit können wir Shakespeare glücklicherweise freisprechen, es ist im fünften Akt die Erscheinung der Familie des Postumus und des schrecklichen *Deus ex machina* mit seiner Schreibtisch und seinen grausamen Wortwitzen zwischen *mulier* und *mollis aer*. Die alberne Vision trägt keine Spur von Shakespeareschem Geist und ist für eine spätere Aufführung vielleicht bei Hofe von einer fremden, nicht sehr versgewandten Hand eingeschoben worden. Für die Weiterführung der Handlung ist sie völlig bedeutungslos und so überflüssig, dass man sie ohne Störung auslassen und nach Vers 29 (ich spreche jetzt zu dir im Schweigen, Tiecksche Übersetzung) bei Zeile 150, nach dem Wiedereintritt der Gefängniswärter weiterlesen kann. Dementsprechend muss auch am Ende des Dramas die Aufklärung des törichten Orakels in Fortfall kommen, so dass Shakespeare vermutlich sein Stück mit dem schönen Wort „— Pardon's the word to all“ (Verzeihung ist die Losung) abgeschlossen hat. Derartige Göttererscheinungen und Weissagungen lagen im Geschmacke der Zeit, besonders bei Hof konnte man sich nicht genug an mythologischen Reminiscenzen tun, die man bei den unpassendsten Gelegenheiten verwertete. Unser Stück gewährt uns an anderer Stelle ein wenig erfreuliches Beispiel davon. In ihrem grössten Schmerz hat Imogen, wie sie an der vermeintlichen Leiche des erschlagenen Gatten kniet, noch genügende Geistesgegenwart, um ihre klassischen Kenntnisse auszukramen und den toten Geliebten in einem Atem mit Merkur, Mars, Herkules und Zeus zu vergleichen.

Doch nun genug der billigen Ausstellungen, deren Beobachtung wie die der Sonnenflecken zwar von wissenschaftlicher

Bedeutung ist, die aber den Glanz der Erscheinung nicht zu trüben vermögen. Treten wir lieber der Dichtung selbst näher.

Angeblich spielt sie zu Beginn des ersten Jahrhunderts der christlichen Zeitrechnung. Es wird uns von Cäsars Einfall in Britannien berichtet sowie vom Kaiser Augustus, an dessen Hof Cymbeline erzogen worden ist, doch begegnen wir auch Holländern, Spaniern und Franzosen. Wir haben es nicht mehr mit einzelnen Anachronismen zu tun, wie den berühmten Turmuhren im Cäsar und den Trommeln im Coriolan, sondern der ganze Hintergrund der Handlung ist absichtlich in phantastischer Weise aus Altertum und Renaissance zusammengestellt. Heidnisch-antike und christlich-moderne Anschauungen schieben sich bunt durcheinander: Jupiter wird verehrt, in seinem Tempel vollziehen Postumus und Imogen ihre heimliche Verbindung, daneben ist aber von einem religiösen Verbot des Selbstmordes die Rede, von der heiligen Schrift und von Ketzerei.<sup>40</sup> Schon Schlegel hat in seinen Vorlesungen das grosse Geschick und das feine Verständnis bewundert, mit dem Shakespeare die verschiedenartigen Anschauungen und Verhältnisse einheitlich verwebt hat, er gebraucht für diese zeitlose Zeit den bezeichnenden Ausdruck der „poetischen“. Es ist der rechte Boden, auf dem das Märchenspiel gedeihen kann. Von einer kulturgeschichtlichen Tendenz, wie sie der überall historica witternde Gervinus in unserem Stücke finden will, kann nicht die Rede sein. Nach seiner Meinung hat der Dichter die milderen Sitten Cymbelines zu den rauheren des Lears in Gegensatz bringen und in beiden eine Art sittengeschichtlichen Fortschrittes darstellen wollen. Wir legen selbst auf die Auffassung Lears als historisches Drama keinen Wert. Es ist der falsche Standpunkt der Ästhetik um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, die in dem geschichtlichen Schauspiel den Höhepunkt der dramatischen Kunst erblickte und selbst in Stücke, wo sie gänzlich fehlen wie in Cymbeline, historische Elemente hineinklauben

musste, um sie ihren eigenen, einseitigen Anforderungen gerecht zu finden.<sup>41</sup>

Der Zeit entspricht die Geographie. Auch die Gegenden Frankreich, Britannien und Italien haben mit den Ländern dieses Namens und ihrer Lage nichts zu schaffen. Von Rom ist es nicht weiter nach Milfordhafen als von London. Cloten setzt der flüchtigen Imogen nach dem walisischen Hafen nach, eine über 300 km lange Strecke, die Pisanio mit anerkennenswerter Geschwindigkeit in zwei Tagen hin und zurückgeritten ist. Als der Prinz dort ankommt, sind auch schon die Legionen aus Gallien und ein Hauptmann aus Rom eingetroffen, die nicht vor ihm aufgebrochen sind. Die Entfernung zwischen England und Italien ist überhaupt nicht vorhanden, Jachimo legt die Reise mit einer Schnelligkeit zurück, die selbst den Postumus in Erstaunen setzt, und in der Tat wunderbar ist. Am Morgen, als der römische Gesandte in London angemeldet wird, ist Jachimo noch in England, ehe jener — ohne wesentliche Verzögerung — empfangen wird, hat er seine entlegene Heimat schon wieder erreicht.

Der Dichter ist über Zeit und Ort erhaben. In diesem freien Rahmen baut sich das Schauspiel Cymbeline auf, das, abgesehen von einigen exponierenden Vorgängen in Italien, szenisch und logisch in die beiden, schon erwähnten entgegengesetzten Teile zerfällt, am Hofe und in der Einsamkeit des Urwaldes.

Als richtiges Landkind hat sich der Dichter in der engen Grosstadt niemals zu Hause gefühlt, eine melancholische Sehnsucht nach dem ruhigeren Leben in Wald und Flur zieht sich durch viele seiner Dramen. Schon in seinem tragischen Erstlingswerk seufzt König Heinrich VI.:

O Gott! Mich dünkt, es wär' ein glücklich Leben,  
Nichts Höhers als ein schlichter Hirt zu sein;  
Auf einem Hügel sitzend, wie ich jetzt,  
Mir Sonnenuhren zierlich auszuschnitzen,

Daran zu sehn, wie die Minuten laufen  
 .....  
 .....

Ach, welch ein Leben wär's! wie süß! wie lieblich!  
 Gibt nicht der Hagdorn einen süßern Schatten  
 Dem Schäfer, der die fromme Herd erblickt  
 Als wie ein reichgestickter Baldachin?  
 .....

Und endlich ist des Schäfers magrer Quark,  
 Sein dünner Trunk aus seiner Lederflasche,  
 Im kühlen Schatten sein gewohnter Schlaf,  
 Was alles süß und sorglos er genießt,  
 Weit über eines Fürsten Köstlichkeit.

Am deutlichsten tritt die Lust am ländlichen Leben in „Wie es Euch gefällt“ in Erscheinung. Der gebannte Herzog weilt mit seinem Gefolge, den beiden Prinzessinnen und besonders dem gelehrten Narren in dem düstern Ardenner Wald. Trotz Löwen und giftiger Schlangen geht man vergnügt auf die Jagd, singt, trinkt und dichtet Sonette, die von allen Bäumen widerhallen. Dazwischen wird ein bisschen philosophiert, mit den Bauernmädchen gespasst und jeder verliebt sich, wie es in diesen glücklichen Gefilden nicht anders sein kann. Als sich die Paare in gegenseitiger Neigung gefunden haben, hat den drohenden Usurpator schon die Reue gerührt, der Thron ist erledigt, und vergnügt kann man nach Hause ziehen, um das lustige Waldleben am Hofe fortzuführen. Was ist von all dieser heitern Herrlichkeit in Cymbeline übrig geblieben? Sie ist dahingeschwunden mit des Dichters eigenem fröhlichen Jugendmut. Die Waldeinsamkeit ist menschenhassend und weltverachtend geworden wie Timons letzte Zufluchtsstätte, in ihrer Weltentrücktheit ist sie in einen scharfen Gegensatz zu der aussenliegenden Kulturwelt getreten. Hier gibt es keine Zechgelage, keine lustigen Narren und keine verliebten Schäferinnen, nein, rings ist es wüst und unbewohnt, denn „die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.“ Der Mann, der hier haust, hat

keine Stimmung, sein Leben mit Trinken und Singen auszufüllen. Erbittert über den Undank und die Ungerechtigkeit der Welt hat er sich gleich Timon in diese tiefste Einsamkeit geflüchtet. Um sich an seinem Fürsten für alle erlittenen Unbilden zu rächen, hat er ihm seine beiden Söhne gestohlen und mit sich geschleppt. Aber die Tat, die als Verbrechen eronnen, als hasserfüllte Vergeltung gedacht war, ist zum allgemeinen Segen geworden. Hier in der heilenden Natur, befreit von den Ränken und dem Ehrgeize des Hofes, ist sein Groll langsam geschwunden, in der schaffenden Einsamkeit der Wildnis erscheint ihm die Welt mit ihren Begierden, das Treiben der Menschen mit ihrer Ruhmsucht gleichgültig und unbedeutend; die Wunde, an der sein Herz verbluten wollte, hat sich geschlossen, und gleich einem Vater, ja weit besser als ihr wirklicher Vater, hat er die beiden Knaben aufgezogen. Wenn er sie dem König nicht zurückgibt und in Unkenntnis über ihren hohen Stand lässt, so geschieht es in der Erkenntnis, dass sein einfaches Leben für sie besser ist, als das an dem verlogenen Hofe. Der Erfolg hat ihm Recht gegeben, die Kinder sind zu herrlichen Jünglingen emporgeblüht. Sie sind niemals mit Menschen in Berührung gekommen und so haben sie Leib und Seele rein und unbefleckt erhalten. Die Sprache ihres Herzens ist nicht durch Verstandeschulung ertötet, so dass ein instinktives Gefühl der flüchtigen, unbekannten Schwester ihre Neigung entgegenträgt. Sie sind von Mut und Kraft erfüllt, aber ohne Ruhmsucht; ihr vermeintlicher Vater verkehrt mit ihnen auf dem Fusse der Gleichberechtigung, keiner ist Herr in dieser kleinen Republik, und doch geben sie ihm willig, was seiner reiferen Erfahrung und seinen weissen Haaren gebührt. So sind die edlen Wesen berufen, eine neue, bessere Epoche heraufzuführen und die Menschheit zu erlösen, wenn die Welt und das väterliche Reich in Lüge, Feigheit und Laster unrettbar verloren scheint. Bis diese Stunde schlägt, führen die drei ein höchst primitives, von Shakespeare in idealster Weise geschildertes Naturleben. Aller

Errungenschaften der Natur ermangeln sie; sie schlafen in einer Höhle und nähren sich von der Beute der Jagd, Geld gibt es nicht, persönlicher Besitz ist unbekannt, die Gesetze der Menschen haben keine Geltung, Autorität ist nur insoweit vorhanden, als der Tüchtigste Führer ist, darüber hinausgehende Ansprüche wie die des frech gebieterischen Cloten, der auf historische Rechte pocht, werden in Selbstverteidigung mit blutiger Hand zurückgewiesen. Selbst die Religion ist als eine Erfindung der Menschen unbekannt, nur als Offenbarung der allwaltenden göttlichen Natur wird sie gepflegt; des Morgens wird die Sonne, die Allnährerin und Erleuchterin, mit einem kurzen Heilruf demütig begrüßt. Das letzte Scheiden vom Leben wird durch keine rituellen Gebräuche getrübt, der Abschied ist kurz, ein schlichter ergreifender Wechselsang, einige Blumen und ein Segenswunsch für die ewige Ruhe, nichts von Auferstehung und von Wiedersehen nach dem Tode; nein, ein „ruhiges Verwesen“, vollständiges Aufgehen in der Natur, eine intensivere Form von dem, was das Leben war. In der Darstellung dieses Waldlebens zeigt sich Shakespeare in vollendetster Meisterschaft. Trotz der Tendenz, die aus diesen Gestalten spricht, ist es ihm gelungen, in Belarius und den beiden Jünglingen lebenswahre und lebenskräftige Wesen zu schaffen, keine Sentenzen verkündenden Schemen, Zweckfiguren, aus denen kein Mensch, sondern nur die Absicht des Dichters redet. Wie schwierig diese Klippe zu überwinden ist, sehen wir am besten aus der gesamten pastoralen Dichtung der alten und neuen Zeit. Kaum in einer ist es geglückt, den poetischen Urzustand der Menschheit zu tüchtigem, gesundem Leben zu erheben, selbst die Kraft eines Goethe ist vor einer ähnlichen Aufgabe im zweiten Teil des Faust erlahmt. Shakespeares Waldidyll dagegen, seine Rousseausche Schilderung des Naturzustandes der Menschheit, ist von markigster, poetischer Realität.

Das ist die Welt, in die sich die unglückliche, von Vater und Gatten verstossene Imogen flüchten kann, hier in

der besseren, freieren Luft kann sie gesunden, hier ist sie am rechten Platz, die keusche, reine, echte, die an der verderbten Aussenwelt einsam und schutzlos wie eine Lilie im Sumpf emporgeblüht ist.

Wie in der Idylle alles echt und wahr ist, so am Hofe alles Lug und Heuchelei.

Der König, ein gutmütiger aber beschränkter und schwacher Tor, unbeständig in Liebe und Hass, steht völlig unter dem Einfluss seiner zweiten schönen aber bössartigen Gemahlin. Auf ungerechten Verdacht hin hat er seinen besten Feldherrn ohne Untersuchung in die Verbannung geschickt, und ebenso heiss und plötzlich wallt sein Zorn gegen den sonst begünstigten Postumus auf, als er dessen heimliche Vermählung mit seiner Tochter erfährt. Sein Kind liebt er aufrichtig und doch überlässt er es hilflos der aufdringlichen Werbung Clotens und den Ränken der bösen Stiefmutter. Auch in der Politik hat er keine selbständige Meinung, die Königin und ihr Sohn bestimmen ihn zur Verweigerung des Tributes an die Römer und bringen dadurch das Reich an den Rand des Abgrundes, ihn selbst beinahe in Gefangenschaft. Zwar müssen wir auf Grund der Worte des Postumus (II, 4), die sich gegen die Weiterzahlung des Tributes wenden, seine freiwillige Einräumung trotz des erfochtenen Sieges mit dem ganzen Schluss (siehe oben) für eine unshakespearesche Zutat halten, um die Nutzlosigkeit der Politik der Königin noch deutlicher zu beweisen, aber verfehlt war sie, wie der Verlauf zeigt, unter allen Umständen, und nur durch ein Wunder wird das Verderben von Britannien abgewendet, nur durch unerwartete Hilfe den Römern der sichere Sieg entrisen. Die politischen Missgriffe wälzt der König von sich ab und legt sie seiner Gemahlin zur Last, wie er überhaupt in seiner naiven Eitelkeit nur darauf bedacht ist, sich selbst und seine Schwachheit, in der er sich dem Willen seiner Frau völlig unterworfen hat, zu entschuldigen. Seiner eignen Fehler wird er sich kaum bewusst, obgleich er wenigstens

seiner Tochter zugibt, dass sie einigen Grund zur Beschwerde hat.

Die Königin, seine zweite Frau, ist die Triebfeder alles Bösen, ihre körperliche Schönheit dient ihr nur dazu, die Hässlichkeit ihres Charakters desto besser zu verbergen.

Schon durch den Gegensatz von Leib und Seele wird ihr Wesen gekennzeichnet, sie ist ganz Lüge und Verstellung. Dem König gegenüber spielt sie die liebende Gattin, der Imogen heuchelt sie Freundschaft und Mitleid, dem alten Arzt tiefen Wissensdrang, ja sogar gegen die Diener ist sie freundlich, wenn es ihre Zwecke erheischen. Dabei verfolgt sie ihr Ziel, ihrem Sohn aus erster Ehe die Krone zu verschaffen, mit klarer Überlegung. Alle Mittel sind ihr recht; gelingt es nicht durch eine Heirat mit der königlichen Erbtöchter, so muss es ohne sie gehen, und als letztes Werkzeug muss das zu Shakespeares Zeit gern verwendete Gift seine Dienste tun. Ihr zur Seite, aber nur halb in ihre Pläne eingeweiht, steht ihr Sohn Cloten, eine Vorstudie zu dem urwüchsigeren Caliban des Sturms. Mit Recht wundern sich die Hofleute, wie eine so kluge Frau einen so törichten Sohn zur Welt gebracht haben kann! Er ist der Typus des beschränkten, eingebildeten Prinzen. Bei jeder Sache muss er sich erst Rat holen, ob sie auch „standesgemäss“ sei. Das Zauberwort „ich bin der Sohn der Königin“ beugt alle Kniee vor ihm und bannt die Degen seiner Gegner in die Scheide, nur auf den gesunden, naturwüchsigen Sinn des Guiderius übt dieser Popanz von Autorität keine Wirkung aus, und siehe da: von dem renommierenden Prinzen bleibt im Kampfe von Mann gegen Mann nichts übrig als ein „piece of flesh“, ein Fleischklotz, wie Dorothea Tieck nicht sehr geschmackvoll übersetzt. Fluchen und schimpfen ist seine Lust, Postumus verfolgt er mehr mit dem Hass, den der gemeine Mensch gegen alles Überlegene empfindet, wie als begünstigten Nebenbuhler. Hätte er nur die Krone und das Geld Imogens, so könnte jener sie ruhig behalten, Cloten liebt sie nicht, ihre strenge Schönheit

reizt noch nicht einmal seine Sinnlichkeit, und ihre beabsichtigte Entehrung soll mehr der Befriedigung seiner Rache, als seiner Begierden dienen. Meisterhaft weiss Shakespeare seine Bosheit als Ausfluss seiner Roheit darzustellen und sie durch seine tölpelhafte Dummheit zu mildern; so wird er zu einer komischen Figur, die gerade dann am lächerlichsten wirkt, wenn seine niedrige Gesinnung am heftigsten hervorbricht. Während sich seine Mutter stets mit einer gewissen äusseren Majestät zu umgeben weiss, ist er auch in der Form gemein. In der grossen Audienzscene stechen seine Reden, die charakteristisch in Prosa gehalten sind, durch vulgäre Ausdrücke und eitles Prahlen zu seinem Nachteil von der ruhigen Würde der Verhandlungen ab. Dass der König seine geistvolle Meinung im Rate vermissen soll, scheint kaum glaublich und lässt sich nur aus einem früheren Entwurf erklären, in dem er mehr Bösewicht und weniger Tölpel gewesen ist.

Wie die Herren, so sind die Diener. Die Kavaliers am Hofe sind kümmerliche Schmeichler, die jeder Schwäche und jedem Laster ihrer Gebieter fröhnen. Sie bedauern zwar Imogen, aber keiner unterfährt sich mit Wort oder Tat für sie einzutreten. Der beste von ihnen ist ein schwachmütiger Heuchler, der seiner ehrlichen Meinung allenfalls in unbelauschten Monologen und unhörbaren Randbemerkungen zu den Reden Clotens einen schüchternen Ausdruck zu geben wagt. Selbst auf ihrem eigentlichsten Gebiete, dem Waffenh Handwerk, versagen sie völlig und laufen feige vor den Römern davon. Erst als die Schlacht durch Postumus und Belarius gewonnen ist, kehren sie mutig um, um die Früchte des Sieges mit einzuheimsen.

An diesem lasterhaften und verkommenen Hof sind Postumus und Imogen gemeinsam aufgewachsen. Schon als Kinder haben sie miteinander gespielt, als der verwaiste und geschwisterlose Knabe in Anerkennung der Verdienste seines Vaters von dem Könige an den Hof genommen wurde. Diese Erziehung und diese Vorbilder haben denn auch ihre Früchte

getragen. Zwar in Cymbelines Kreise ist er als der Beste und Edelste anerkannt und wird von den Hofleuten gerühmt wie Laertes von Osrick, aber was will ein Lob im Munde solcher Männer und in jener Umgebung besagen? Der Verlauf des Dramas zeigt uns seine bewunderte Hochherzigkeit und vornehme Gesinnung als recht fadenscheinig und seine ursprünglich edle Natur als gründlich angefressen durch schlechte Eindrücke, die er hier genossen. Es ist kaum mehr davon übrig geblieben als eine gewisse kavalierrässige Ehrenhaftigkeit und Tapferkeit; mit der er stets bereit ist, seine Behauptungen im ritterlichen Kampfe zu erweisen. Immerhin weiss er Imogens unendliche Liebe zu würdigen, und der erzwungene Abschied von ihr erfüllt ihn mit aufrichtigem Schmerz. Sie ist sein guter Genius; so lange er in ihrer Nähe weilt, benimmt er sich einwandfrei und geht mit überlegener Ruhe über die herausfordernden Angriffe und Schmähungen Clotens hinweg. Doch kaum ist er von seinem Weibe getrennt, so genügt es ihm wie Kandaules nicht mehr, die schönste Frau zu besitzen, er will es auch anerkannt wissen, und lässt sich, von Jachimo gereizt, zu der törichten Wette bestimmen. Er selbst führt sein eheliches Weib in Versuchung. Gegenüber den anscheinenden Beweisen, die der schlaue Italiener von Imogens Untreue erbringt, bricht seine Liebe völlig zusammen. Er kennt die Frauen an jenem Hofe, er weiss, dass sie verdorben und feil sind, und der Unterschied zwischen ihnen und der einzigen Getreuen kommt ihm nicht einen Augenblick in den Sinn. Die Wette ist verloren, aber auch für seine Person macht er keinen Versuch, sich von der Schuld oder Unschuld seines Weibes zu überzeugen. Nicht einmal zur Rache und Strafe schreitet er als Mann, indem er unter Gefahr seines Lebens nach England eilt und die schuldig Geglaubte zur Rechenschaft zieht. Nein, hinterlistig unter heimtückischer Ausnutzung ihrer sehnsüchtigen Liebe lässt er sie in die Einsamkeit locken, in der sein Diener die Wehrlose ermorden soll, eine Strafe, die uns unter allen

Umständen als grausam erscheint, nach damaliger Anschauung jedoch dem beleidigten Ehemann unbestritten zustand. Nach der vermeintlichen Vollführung der blutigen Tat setzt die Reaktion in seinem Innern ein, sein edleres Teil empört sich gegen seine Grausamkeit. Er blickt auf sein eigenes Leben zurück und im Verhältnis zu seinen Handlungen erscheint ihm Imogens Vergehen, an das er noch immer glaubt, nur als eine kleine Verirrung (*wrying but a little*). Die grössere Hälfte der Schuld fällt auf sein Haupt, auf ihn, der sie sündlich in Versuchung geführt hat. Bei müssiger Reue und Zerknirschung will er nicht stehen bleiben, er will büssen, er will seinen Fehltritt sühnen. Und welche Sühne ist edler als der Kampf und Tod für sein und der Geliebten Vaterland? Er sucht das Ende auf dem Schlachtfeld, aber nicht als glänzender Ritter, dessen ruhmvoller Fall noch Belohnung ist, sondern verkleidet als gemeiner Soldat, als einer aus der grossen Masse, der unbetrauert, ungefeiert, unbesungen in den Tod geht. Die Götter verschmähen sein Opfer, er bleibt am Leben und die Briten siegen; als Römer verkleidet, lässt er sich von den eigenen Landsleuten gefangen nehmen und darf nunmehr auf den sicheren Tod rechnen. Im Gefängnis schreitet seine sittliche Läuterung weiter fort. Imogens Fehltritt ist in seinem Bewusstsein getilgt, nur er ist der Schuldige und freudig bietet er sein Blut für das ihrige, das sündige für das schuldlos vergossene. Jetzt ist er entsühnt, jetzt ist er wert, sein Weib wiederzufinden, jetzt darf er ohne Erröten seinen Mund auf ihre reinen Lippen pressen und seine Hand in die ihrer edlen Brüder legen. Es hat gebüsst, er ist auf dem Pfad der Reue gewandelt und ist der Aufnahme in ihren Kreis würdig geworden. Auf der sittlichen Höhe, die er erreicht hat, kann er sogar seinem Feinde vergeben, der all dies Ungemach heraufbeschworen hat. Es ist Shakespeare zum Vorwurf gemacht worden, dass Jachimo mit seinem kurzen reumütigen Geständnis die Verzeihung zu leicht erkaufte, doch mit Unrecht. Ihm wird nicht vergeben, weil er

durch einige zerknirschte Worte Strafflosigkeit verdient hat, sondern weil in Postumus geläuterter Stimmung „Gnade die Losung“ ist, Gnade für alle, die gleich ihm gefehlt haben und sich gleich ihm erheben können und erheben wollen. Er, Postumus, darf nicht wieder den Richter spielen, er hat gesehen, wohin es führt, wenn der irrende Mensch der himmlischen Vorsehung vorgreifen will.

Knie nicht vor mir.

Die Macht, die ich besitz', ist dich verschonen  
Und meine Rache, dir verzeihen: lebe,  
Sei besser gegen andre.

Mit diesen Worten entlässt er seinen Feind, der ihn beinahe um sein Weib und seine Ehre gebracht hat und der bedingungslos in seine Hand gegeben ist.

Und nun zu ihr, die dieses Wunder gewirkt hat, zu Imogen, der süssen, edlen, der keuschesten und schönsten Frauengestalt, die Shakespeare je geschaffen hat. Von Cordelia hat sie die tiefe Innigkeit, aber sie übertrifft sie dadurch, dass sie nicht nur als Tochter, sondern auch in dem eigentlichsten Wesen des Weibes, als Gattin liebt und duldet; von Brutus' Portia hat sie die Hoheit, aber ohne ihren kalten römischen Stoizismus; mit Desdemona hat sie die unendliche Duldung und Treue gemeinsam, aber sie ist sittlich gereifter als die unbesonnene Venetianerin, sie ist jeder Zoll eine Königin und doch jeder Zoll ein hingebendes Weib. Eine weisse Lilie, einen Phönix unter den Frauen nennt sie Jachimo. Sie ist ganz Weib und tritt niemals aus den engen Schranken, die der Frau gezogen sind; darin liegt ihre Grösse und ihre Unüberwindlichkeit. Ihr ganzes Wesen atmet keusche Zurückhaltung, die sie selbst das Erlaubte nur mit Mass geniessen lässt, wie Goethe von seiner Charlotte sagt. Ein Mann wie Jachimo, der an weibliche Tugend nicht mehr glaubt, ist von dem reinen Zauber, der von ihrer Person ausgeht, so überwältigt, dass er — ein meisterhafter Zug des Dichters — seine Wette bei ihrem ersten Anblick verloren gibt. In ihrer

Nähe muss die Sünde, die Begierde verstummen, mit einem prachtvollen, in seiner Derbheit ausserordentlich treffenden Bilde sagt er:

Schmutz, solchem reinen Glanz entgegen, zwänge  
Den leeren Magen der Begier zum Brechen,  
Nicht lockt' er ihn zur Speise.

Sie ist in diesem Schauspiel, wo die ganze Welt in Lug und Trug verfangen ist, wo selbst die Besten, wie Postumus und Belarius, sich nur mühsam aus der Falschheit erheben, die Vertreterin der Wahrheit und Treue. Als sie in einer Zwangslage gegenüber dem römischen Feldherrn und ihren Brüdern von einer Notlüge Gebrauch machen muss, tut sie es nur mit den grössten Gewissenskrupeln und einzig bestimmt durch die Erwägung, dass niemand Schaden davon habe. Die Wahrhaftigkeit, die sie beseelt, ist kein starres Prinzip, sondern die lebendige Wahrheit, wie sie als reines Gefühl in jeder unverdorbenen Brust lebt. Pisanio missachtet die Befehle seines Herrn, der ihm die unmenschliche Bluttat gebietet, er belügt Cloten und ist, wie er selbst sagt, in seiner Untreue um so treuer. Der wackere Arzt gibt betrügerischer Weise der Königin kein Gift und gerade im Betrug bewährt sich seine Wahrheit. Imogen scheut nicht davor zurück, den Vater durch die heimliche Vermählung mit Postumus zu hintergehen und ihm den Gehorsam zu verweigern, wie Antigone unbotmässig gegen das rechtlich unanfechtbare Gebot Kreons ist. Beide laden eine dramatische Schuld auf sich, indem sie sich in Widerspruch zu einer übermächtigen, auf gesetzlicher Grundlage aufgebauten Aussenwelt setzen, aber keine moralische, so wenig wie Julia oder Desdemona, die sich in gleicher Weise gegen die väterliche Autorität auflehnen. Sie verletzen die äussere, von Menschen gemachte Satzung, um dem höheren Recht Genüge zu leisten, sie verletzen die Form, um das Wesen der Ehe zu retten; gegenüber dem starren Buchstaben des Gesetzes bringen sie das

ewig wechselnde, und doch allein beständige Recht zur Geltung, wie es Isabella gegenüber Angelo, Portia gegenüber Shylock tut. Gut und Böse, Recht und Unrecht sind keine absoluten Faktoren, sondern Zweck und Absicht bestimmen den Wert oder Unwert einer Tat, oder wie der Dichter im Hamlet sagt, an sich ist kein Ding weder gut noch schlimm, das Denken macht es erst dazu, jede menschliche Handlung ist relativ. Gehorsam gegen die Eltern ist Pflicht, aber ihre bedingungslose Erfüllung kann zum Unsinn, ja zum grössten Unrecht an sich selbst und den anderen werden. Mit der instinktiven Sicherheit des reinen Weibes erkennt Imogen die Grenzen ihrer Pflicht gegen den Vater, und es wird weder von ihr noch von dem Dichter als Unrecht empfunden, dass sie sich seinen unberechtigten Wünschen widersetzt und durch den Betrug ihre Liebe zum Siege führt. Im Bewusstsein dieser sittlichen Überlegenheit und in dem Gefühl, das höhere Recht ihres Herzens zu wahren, lässt sie alle Vorwürfe, die ihr gemacht werden, gleichgültig von sich abprallen; nur wenn der Geliebte in ihrer Gegenwart angegriffen und beschimpft wird, der sie „fast um den ganzen Preis überzahlt“, erhebt sie sich zu leidenschaftlichen, sittlichen Zorn. Man hat dem Dichter den Vorwurf gemacht, dass sie keinen Versuch unternahme, dem verbannten Gatten in die Fremde zu folgen, und ihre Pflicht, sich dem Reiche als Kronerbin zu erhalten, zur Erklärung ihres Bleibens herangezogen. Doch Imogen ist ohne Ehrgeiz, sie zöge ein Leben mit Postumus in äusserster Niedrigkeit bei armen Hirten allem Glanze der Majestät vor. Es sind äussere Verhältnisse, die sie zurückhalten und ihre Flucht mit dem Gatten unmöglich machen. In der Hoffnung, die Zustimmung des schwachen Königs, der bis dahin dem Postumus wohlgesinnt war, zu gewinnen, haben die Liebenden gezaudert und, wie es im zweiten Akt heisst, alles von der Zeiten Wechsel erwartet, bis endlich ihre heimliche Ehe entdeckt und ein gemeinsames Entweichen unmöglich geworden ist. In halber Gefangenschaft, unter

der bittersten Bedingung muss sie zurückbleiben, wie sie selbst sagt:

Ein Vater hart, falsch eine Stiefmutter,  
Ein Narr von Freier der vermählten Frau  
Und deren Mann verbannt.

In ihrer bedrängten Lage tritt der gewandte Versucher an sie heran. Er schildert ihr die Untreue ihres Mannes, und da sie kaum ein Wort des Vorwurfes für ihn hat, fordert er sie auf, ihrerseits Gleiches mit Gleichem zu vergelten und sich an ihm zu rächen. Rührend und innig, ohne seine Meinung zu erfassen, antwortet sie ihm:

Mich rächen!  
Wie könnt ich wohl mich rächen?

Kaum hat sie jedoch die eigensüchtige Absicht des Fremden erkannt, so bricht das ganze Lügenmärchen von dem Verrate des Gatten vor ihrem liebenden Auge zusammen und ohne ein überflüssiges Wort zu verlieren, ruft sie nach ihrem Diener Pisanio. Jachimo ist für sie erledigt, ihm hat sie nichts mehr zu sagen. Diese und die Werbungsscene Clotens im zweiten Akt haben Schiller<sup>42</sup> vorgeschwebt, als er in seinen Räufern die entsprechenden Vorgänge zwischen Franz und Amalia schilderte; es wäre ein Unrecht gegen den deutschen Dichter, sein Erstlingswerk mit Shakespeares gereifter Kunst vergleichen zu wollen. — Wir beabsichtigen nicht die Vorgänge, durch die sich Jachimo seine anscheinenden Beweise verschafft, im einzelnen zu verfolgen. Die Scene in Imogens Schlafgemach mit dem tiefen Eindruck, den ihre enthüllte Schönheit selbst auf einen Menschen wie ihn hervorbringt, gehört zu dem grossartigsten, was der Dichter je geschrieben hat. Hier der keusche, erlösende Schlaf der reinen Frau, die sich vertrauensvoll der schützenden Nacht hingibt, auf der anderen Seite der hässliche Verbrecher, der sich in ihrer heiligen Nähe seines ganzen Unwertes und der Schändlichkeit seines Unterfangens bewusst wird.

Und Du! Was hat Dich hergeführt?

.....

Was willst Du hier, was wird das Herz Dir schwer?

sagt Faust an Gretchens jungfräulichem Lager in einer Scene, die von der Shakespeareschen offenbar beeinflusst ist.

Durch falsche Botschaft beruft Postumus sie nach Milfordhafen. In dem Jubel, mit dem sie seinen Brief empfängt, erkennen wir die ganze Grösse ihrer Liebe. Die Ungeduld des aufgeregten verliebten Mädchens gewinnt die Oberhand über die Würde der Frau und Fürstin. Sie kennt keine Hindernisse, auf Flügeln des Sturmes will sie nach Milfordhafen eilen, wo die Vereinigung mit dem Geliebten ihrer harrt. Als sie dort ankommt, widerfährt ihr statt des glücklichen Wiedersehens das Bitterste auf Erden: Postumus zweifelt an ihrer Liebe, hat sie verstossen und gerichtet.

Falsch seinem Bett? Was heisst das falsch ihm sein?

Wachend drin liegen und an ihn nur denken,

Weinend von Stund' zu Stund'? Erliegt Natur

Dem Schlaf, auffahr'n mit furchtbar'm Traum von ihm,

Mich selbst erwecken durch mein Schreckensrufen?

Heisst das nun falsch sein seinem Bett? Heisst es?

Mit diesen viel bewunderten Worten, die in der abscheulichen Wiedergabe von Dorothea Tieck dem Zauber des Originals in keiner Weise gerecht werden, beantwortet sie die verläumerische Anklage. Nicht einen Augenblick glaubt sie, Postumus könne ernstlich von ihrer Untreue überzeugt sein, aber sie hat die Liebe ihres Gatten verloren und ohne diese hat das Leben für sie keinen Wert mehr. Sie ist bereit zu sterben; nur bei dem Gatten weilen ihre Gedanken, es bangt ihr nicht vor dem Tode, sondern nur vor der bitteren Reue, die nach ihrem Morde auf sein Gewissen fallen muss. Sie fleht zu Pisanio, ihrem Leben aus Barmherzigkeit ein Ende zu machen, denn er, der auszog, sie zu ermorden, kann es nicht über sich gewinnen, die Unschuldige zu berühren. Auch diese Scene hat ein Seitenstück in der deutschen Literatur,

in Hebbels Genoveva gefunden. Aber welch ein Unterschied zwischen Shakespeare und diesem Epigonen, dessen poetische Ansprüche jetzt mit allen Mitteln der Reklame und Theater-  
 mache eine postume Befriedigung finden! Die Unschuld seiner Genoveva, obgleich sie durch Mutterschaft noch geheiligt ist, besitzt nicht die Kraft, die Mörder zu überzeugen, sie muss sich auf Parlamentieren und Bitten verlegen, die ebenso wirkungslos bleiben und nur auf einen unzurechnungsfähigen Narren Eindruck machen. Wie anders Shakespeare! Imogen bietet sich selbst dem Messer des Mörders dar, aber von ihrer siegreichen Reinheit gelähmt, vermag er nicht, den Dolch gegen ihre Brust zu richten. Die Rollen kehren sich um, der Henker fleht das Opfer an, weiter zu leben, und erreicht es endlich, indem er ihr einen Plan vorschlägt, der sie in die Nähe des noch immer geliebten Postumus führen soll. In der Waldeinsamkeit bei Belarius und ihren unbekanntenen Brüdern findet sie Zuflucht, aber noch ist das Mass ihrer Leiden nicht erschöpft. Infolge eines nicht sehr glücklichen Theatercoups, des Kleidertausches, den Cloten vorgenommen hat, muss sie in der kopflosen Leiche des Bösewichtes den Tod des eignen Gatten bejammern. Jetzt ist alles für sie aus, sie selbst gehört nicht mehr der Welt, nicht mehr dem Leben an.

Ein Nichts bin ich, sonst wär' mir besser  
 Ein Nichts zu sein,

antwortet sie auf die Frage des Lucius und fügt in ihrer angenommenen Rolle die ergreifende Totenklage hinzu:

Mein Herr war dieser Mann.  
 Ach! solchen Herrn giebt's nicht mehr, wandert' ich  
 Von Ost nach West und würbe laut um Dienst  
 Fänd' manchen, alle gut und diente treu,  
 Nie träf' ich solchen Herrn!

Doch endlich hat ihre Not ein Ende, der Sieg ihres Volkes über die fremden Eindringlinge gibt ihr den geläuterten Gatten zurück und sichert den Triumph ihrer ausdauernden

und alles duldenden Treue. Jetzt fühlt sie sich sicher in der Liebe ihres Postumus; nicht zum zweiten Mal wird er von dem Felsen, auf dem beide stehen, sein angetrautes Weib hinab in den Abgrund stossen, an seiner Brust soll sie hangen wie die Frucht an dem Baume, bis er hinsinkt.

Postumus und Imogen haben sich nach langem Mühsal und Irrfahrten wiedergefunden. Sie hat in Duldung die Treue bewährt, er sich durch Reue und kraftvolles Handeln zu sittlicher Erhebung und zur Höhe ihrer Liebe emporgerungen. Das ist der einfache Sinn des Schauspieles, soweit es in der Familie spielt; soweit es in die Öffentlichkeit hinübergreift, zeigt es uns, woher dem in seinen Grundvesten erschütterten Staat Rettung werden kann: aus der reinen, ungebrochenen Natur, die durch die Bildung und Missbildung des Kulturlebens nicht verkümmert ist. Hier kann die jüngere Generation heranwachsen und die Kraft gewinnen, die ältere, abgewirtschaftete abzulösen und dem Gemeinwesen frisches, lebenskräftiges Blut zuzuführen. Denn zum Schluss ist nicht die Einsamkeit und ihre beschauliche Betrachtung dem Menschen zum Ideal gegeben, sondern der Kampf und das Leben.

