

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

William Shakespeare

Wolff, Max Josef

Leipzig, 1903

VII. Mann und Weib in Liebe und Ehe bei Shakespeare

VII.

Mann und Weib

in

Liebe und Ehe bei Shakespeare.

Nimm der Liebe Qual und Pein,
Liebe wird nicht Liebe sein.

Daniel v. Czepko.

Der edle Ritter Don Quixote von der Mancha, der auszieht, um die Welt von Ungeheuern zu säubern, erträgt alle seine Leiden, die unendlichen Rippenbrüche und Prügel in dem erhebenden Bewusstsein, dass Dulcinea von Toboso doch das schönste Weib auf Erden ist. Er hat sie niemals gesehen, diese Herrin seines Herzens, aber selbst wenn er sie erschauen würde, so würde sie doch seinem romantisch verblendeten Auge als Königin der Erde und des Himmels erscheinen und nicht als die dürftige Viehmagd, die Hafer worfelt, wie sie vor den Blicken des nüchternen Sancho Pansa dasteht. Die Huldigung des Ritters gilt nicht ihrer Person, sondern der Idee, die er sich von ihr geschaffen hat. Der witzige amerikanische Schriftsteller Mark Twain hat in einem seiner Werke die Frage aufgeworfen, was wohl Mister Laura zu der Anbetung seiner Frau durch Petrarca und die langjährige Flut von Sonetten und Canzonen gesagt habe, die sich über seine teure Eehälfte ergoss? Vermutlich war er der erste, der die poetischen Erzeugnisse mit Wohlgefallen aufnahm, und die ästhetische Verklärung seiner Frau verhinderte ihn nicht, im Laufe einer glücklichen Ehe sieben Kinder mit ihr zu erzeugen, so wenig wie Don Quixotes Anbetung die eheliche Verbindung Dulcineas mit einem Kollegen aus dem Kuhstall verhindert haben würde. Sollte wirklich Laura's Gatte eine Regung von Eifersucht — wozu kaum Veranlassung vorlag — dann und wann verspürt haben, so fand sie in den zeit- und landesüblichen Schlägen auf dem Rücken seiner Frau entsprechenden Ausdruck. Thörichte, aber unpersönliche Ver-

himmlung auf der einen Seite, wie sie sich in Nachahmung des Mariendienstes entwickelt hatte, rohste Behandlung auf der anderen, wenn es sich um die eigene Frau handelte, bezeichnen die Stellung des Weibes im Mittelalter. Dieselben Männer, denen kein Ausdruck zu hoch, kein Bild zu erhaben ist, um die Reinheit ihrer Geliebten zu schildern, scheuen nicht vor den niedrigsten, äusserlichsten Mitteln zurück, um sich der Keuschheit ihrer Ehefrauen zu vergewissern. Auf der einen Seite war das Weib die angebetete Herzenskönigin, das phantastische Ideal, das hoch über dem Manne in unerreichter Herrlichkeit thronte, für das der Ritter kämpfte und litt, ja sein Leben hingab, ohne sie je gesehen zu haben; auf der andern war sie das willen- und rechtlose Haustier, das in den Wirtschaftsräumen ein schweres und freudenarmes Dasein führte. Auch in diesen wie in so vielen lebensunwahren, mittelalterlichen Anschauungen schaffte die Renaissance und ihre Tochter, die Reformation, die der Mutter bald über den Kopf wachsen sollte, Wandel; sie zertrümmerte das verlogene Idealgebilde und versuchte statt dessen die materielle Lage der Frauen zu heben. Freilich war das erstere leichter und geschah gründlicher als das letztere. Mochte Franz I., der galante König von Frankreich, die Frauen immerhin in den Mittelpunkt der Geselligkeit stellen, und sind es auch Frauen, die zu Beginn der Neuzeit in hervorragendem Masse die Geschicke der europäischen Völker lenken, so blieben in den persönlichen Beziehungen des Weibes zum Manne noch viele Rückstände übrig, die sich nur auf die körperliche Ueberlegenheit des einen Teiles zurückführen lassen.

Selbst in England, wo die Stellung der Frau schon damals besser und freier war als auf dem Kontinent, liess sie noch vieles zu wünschen übrig. Obgleich der Staat selbst unter weiblicher Herrschaft stand und „der Mann einer Evas-tochter gehorchen musste, ohne dass ein Aergernis erfolgte“, wie Shakespeare in ‚Ende gut, Alles gut‘ sagt, so war doch innerhalb der Familie die Frau der Willkür des Mannes schutz-

los preisgegeben. Er war das unbedingte und unbeschränkte Oberhaupt der Familie, in dessen Hand die Ehefrau wie die Tochter Wachs sein sollten (Sommernachtstraum I, 1), das er nach Belieben kneten konnte. Der Mann ging auswärts seinen Geschäften nach, er wohnte den Versammlungen und Uebungen der wehrhaften Bürger bei und besuchte das Theater, während die Frauen in den unteren und mittleren Ständen, mit Ausnahme des Kirchganges, nur selten das Haus verlassen durften. Ein geselliger Familienverkehr existierte im Bürgerstande nicht, und war auch ausser bei den Allerreichsten schon durch die minderwertige Beschaffenheit der Wohnungen unmöglich. Die Männer trafen sich zu wüsten Trinkgelagen, die meistens in der Wirtschaft, selten zu Haus, aber auch dann unter Ausschluss der Frauen abgehalten wurden. Die Bildung der weiblichen Personen im Bürgerstande war überaus unbedeutend, die schwierige Kunst des Schreibens hatten die wenigsten bewältigt, von den weiblichen Mitgliedern aus Shakespeares eigener Familie war nur eine seiner Töchter im stande, ihren Namen, aber auch nur diesen zu schreiben. Das Lesen war etwas verbreiteter, aber man lauschte noch immer am prasselnden Kaminfeuer lieber seltsamen Märchen und Erzählungen, als dass man sich selbst in die schwer verständlichen, schwarzen Lettern vertiefte. Nur die höhere Aristokratie, aber auch diese nur, soweit sie nicht auf ihren Gütern, sondern am Hofe lebte, machte von der allgemeinen Unkenntnis und Unbildung der Frauen eine rühmliche Ausnahme. Die vornehmen Damen konnten dort nicht nur lesen und schreiben, sondern beherrschten auch fremde Sprachen, besonders Italienisch, und lasen ausländische und einheimische Bücher wissenschaftlichen und künstlerischen Inhaltes mit Verständnis. Mathematik war eine Lieblingsbeschäftigung der Elisabeth, die nebenbei in schlechten lateinischen Versen excellierte; Lady Pembroke, die Schwester Philippe Sidneys, bestieg in Nachahmung ihres berühmten Bruders selbst den Pegasus und schrieb in Anlehnung an ein französisches Drama von Garnier ein be-

achtenswertes Trauerspiel Antonius, das allerdings neben der volkstümlichen Richtung Shakespeares eine dauernde Bedeutung für die englische Kunst nicht gewinnen konnte; die lateinischen, ja selbst die griechischen Klassiker wurden von vielen Damen in der Ursprache gelesen. Auf dieser Grundlage konnte sich ein ganz anderes geselliges und geistiges Leben entwickeln als im Mittelstande. Diese Frauen lauschten Spensers Feenkönigin, philosophierten mit Giordano Bruno, debattierten mit Bacon und hörten im Theater oder in Privatvorstellungen die Dramen Shakespeares. Mit den glänzenden Vorzügen des Geistes ging leider eine Sittenlosigkeit grauenhaftester Art Hand in Hand, in der wiederum der Hof die führende Rolle übernahm. Um von Jakob ganz zu schweigen, so bot schon die Umgebung Elisabeths ein Bild tiefster, moralischer Zerrüttung; die Liebhaber der launenhaften Königin wechselten beständig, und die Ausschweifungen ihrer Kavaliere und Hofdamen bestrafte sie nur, wenn sie ihre persönliche Eitelkeit verletzten oder mit ihren eigenen Neigungen feindlich zusammenstießen. Trotz grossartigster Machtentfaltung nach aussen und gedeihlicher materieller Entwicklung ist jene Zeit der englischen Geschichte bis zu dem wohlverdienten Sturze Karls I. eine Epoche schlimmsten, sittlichen Niederganges, nichts als eine ununterbrochene Kette unmoralischer Excesse und Intriguen. Wenn wir die Abenteuer der dunkeläugigen Penelope Rich, Robert Carrs oder der Lady Essex verfolgen, so müssen alle Klagen über Shakespeares Roheit verstummen, und wir können nur bewundern, wie rein und frei er seine Werke von dem Schmutze seiner Zeit gehalten hat. Die Verderbnis der höheren Kreise teilte sich schnell den breiteren Schichten mit, und vergebens waren alle Bemühungen der Puritaner, ihrem Strome entgegenzutreten. Eine kleine Schrift aus dem Jahre 1593, der *Passionate Morrice*,⁶⁷ die uns der Fleiss der neuen englischen Shakespearegesellschaft wieder zugänglich gemacht hat, erhebt bittere Klage über die Sittenlosigkeit ihrer Zeit; der Ver-

fasser findet ihre hauptsächlichliche Ursache in den modernen Ehen, die ohne Herzensneigung wie ein Kuhhandel eingegangen wurden, so dass Untreue und Ehebruch die natürlichen Folgen solcher liebeleeren Verbindungen seien. Heftig tadelt er die Väter, die ihre Töchter wie ein Stück Vieh an einen ungeliebten Gatten verkaufen, und die Mädchen, die nicht die sittliche Kraft besitzen, einer derartigen, unwürdigen Ehe zu widerstreben. Wir sehen, es ist kein Zufall, wenn die Frage des kindlichen Gehorsams in vielen Shakespeareschen Stücken wie im Kaufmann von Venedig, im Lear und anderen von entscheidender Bedeutung ist. Es sind Erwägungen, die ihn und seine Zeitgenossen auf das lebhafteste beschäftigten und mit Besorgnis für die Moral und die Zukunft ihres Landes erfüllten. Wie immer steht der Dichter auch hier auf dem Boden seiner eignen Zeit. Eine Erörterung der Beziehungen zwischen Mann und Weib in Liebe und Ehe, wie sie sich auf Grund von Shakespeares Werken darstellen, hat nicht nur ästhetische, sondern auch kulturhistorische Bedeutung.

Zur Ergänzung der kurzen Skizze, die wir von der äusseren Lage der Frau um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts gegeben haben, müssen wir zunächst ihre Stellung betrachten, die sie in den Werken Shakespeares im Verhältnis zum Manne einnimmt.

Bei dem ersten flüchtigen Blick auf seine Dramen fällt uns auf, dass Shakespeare im Gegensatz zu unseren eigenen oder den französischen Tragikern fast nur Männer zu Helden seiner Stücke erwählt hat; die einzige Ausnahme bildet Ende gut, Alles gut, wo Helena die Trägerin der Handlung ist und das sterngekreuzte Liebespaar von Verona, die als Doppelhelden auftreten. Selbst wo der Name der Frauen in den Titel mit aufgenommen ist, wie der Cleopatras oder Cressidas, sind sie nicht die Heldinnen des Dramas, sondern gehören dem Gegenspiel an, das, durch die Schuld des Helden heraufbeschworen, seinen Untergang herbeiführt. Wie Dowden⁶⁸ treffend bemerkt, wurde das Interesse des Dichters in viel

höherem Masse vom Manne als von dem Weibe in Anspruch genommen. In der weiten Welt des Mannes fand er einen grösseren, seiner Kunst mehr entsprechenden Gestaltungsraum als in dem engen Kreise der Frau. Seine Männer greifen kühn nach der Krone, sie treten als Eroberer auf, als Schirmer des häuslichen Herdes, als Könige und Bettler, als Philosophen und Staatsmänner, als Umstürzler und Verbrecher; dagegen ist das Weib in den verschiedensten Ständen und Lebenslagen nur die Genossin des Mannes und nur durch seine Person mit den grossen Weltereignissen verbunden. So wenig wie zu seiner Zeit von einer Gleichberechtigung, ist bei Shakespeare von einer Gleichstellung beider Geschlechter die Rede. Das Weib ist nur um des Mannes willen vorhanden, nur soweit sie es in der Liebe des Mannes sucht, hat sie einen Anspruch auf persönliches Glück. Sein Vaterland ist ihr Vaterland, seine Feinde ihre Feinde und sein Wille ihr Wille. Dem egoistischen Manne, der für sich selbst wünscht und begehrt, tritt die Shakespearesche Frau als der altruistische Teil gegenüber, der nur für andere, für den Mann und die Familie, existiert. Selbstlose Hingabe ist das Ideal seiner Frauen, dem sie fern von der Oeffentlichkeit und dem Beifall der Menge, der dem Streben des Mannes zu teil wird, in stiller Zurückgezogenheit des Hauses nacheifern. Helena, die allen Hindernissen und Kränkungen zum Trotz sich die Liebe ihres Gatten erobert, ist die typische weibliche Heldin Shakespeares, in Jeanne d'Arc, die als gewaffnete Kriegerin den Heerhaufen vorauszieht, vermag er nur eine vom Teufel geworbene Hexe zu sehen. Das Weib hat keinen selbständigen Willen über den Familienkreis hinaus. Nicht für sich, sondern nur für den geliebten Sohn fordert Constanze die Krone von England und Volumnia das römische Konsulat, wie auch Lady Macbeth nur für ihren Gatten und entsprechend seinen langgehegten Wünschen auf die Ermordung des Schattenkönigs eingeht.⁶⁹ Nicht sie, sondern Macbeth ist der Ersinner des ehrgeizigen Planes, wie wir aus ihrer Unterhaltung vor

der Mordthat ersehen können. In den wenigen Worten: „Du bist wahnsinnig“, mit denen sie den Boten anfährt, der ihr Duncans Besuch meldet, liegt das ganze Entsetzen des Weibes darüber, dass der oft besprochene, der Ausführung stets ferne Plan durch die Macht der Umstände zur That werden muss. —

Solange das Weib in der ihr von Natur zugewiesenen Sphäre verharret, ist sie stark und erreicht ihr Ziel wie Helena, Viola, Porzia im Kaufmann von Venedig oder Julia, in den beiden Veronesern mit der instinktiven Allgewalt des liebenden Herzens. Tritt sie aber aus den engen Schranken heraus in das grössere Leben des Staates, so beginnt sie zu irren und zu straucheln, und ihr Einfluss ist fast immer verhängnisvoll. Der Rat der Königin in Cymbeline bringt Britannien an den Rand des Abgrundes, dass es nur durch ein Wunder gerettet werden kann, Cleopatras Eingreifen stürzt die Weltmacht des Antonius, wie Lady Macbeth, Lady Grey, Königin Margarete und die herzlosen Töchter Lears durch ihre politischen Massnahmen nur Unheil für sich und andere heraufbeschwören. Porzia ist in dieser Beziehung eine bedeutsame Erscheinung: Als Catos Tochter und Brutus' Weib ist sie in dem strengsten Republikanismus gross geworden, aber nicht ein einziges Mal hören wir politische Ansichten aus ihrem Munde. Sie will wissen, was ihren Brutus beschäftigt, aber nicht sich mit ihm über Parteipolitik unterhalten; die öffentlichen Fragen berühren sie nur insoweit, als der geliebte Mann in sie verflochten ist. Shakespeare hat vorgezogen, eine liebende Gattin aus ihr zu machen und keine republikanische, über Menschenrechte deklamierende Freiheitsheldin, eine Versuchung, der ein moderner Dichter in Anlehnung an seinen Schiller oder Racine wohl kaum entgangen wäre. Die Oeffentlichkeit und der Staat ist die Welt des Mannes, das Weib vertritt ihnen gegenüber die Familie und ist als solches für den Mann, der das Höchste will, nur eine Fessel, die ihm in seinem hohen Streben hinderlich ist. Er muss frei sein. Es ist mehr als

ein Witz, wenn Bardolph erklärt, ein Soldat sei „besser akkomodiert ohne Frau“, denn aus Othellos Munde hören wir die Bestätigung seiner Ansicht. Wenn ihn nicht die grenzenloseste Liebe zu Desdemona bestimmte, so

Gäb' er seinen ledig, freien Stand
In Fesseln nicht und Zwang um alle Schätze
Des Oceans.

Hamlet empfindet ebenso; er fühlt, er muss frei sein, um die geforderte grosse That zu vollbringen, und zerreisst die zarten Bande, die ihn an Ophelia knüpfen, ohne allerdings seinem Ziele auch nur um einen Schritt näher zu rücken. Vielleicht war es ein ähnliches Gefühl, das den Dichter aus Stratford, aus der Enge seiner Familie forttrieb, um in London in „unhoused free condition“ zu leben und seinem innersten Beruf zu folgen.

In seinen Tragödien ist Shakespeare immer politischer Dichter, und schon dadurch werden die Frauen in die zweite Linie gedrängt, aber selbst in den Komödien, in denen ihnen naturgemäss ein breiterer Raum zukommt, treten sie gegen die Männer zurück, obgleich sie hier den letzteren überlegen sind. Denn hier handelt es sich um Liebe, das eigenste Gebiet der Frauen. In ihrem durch Liebe gestärkten Scharfsinn löst Porzia im Kaufmann die Aufgabe spielend, vor der Antonio und sein gesamer Freundeskreis in hilfloser Verzweiflung standen. Und doch hat der Dichter sein Interesse nicht in erster Linie auf sie, sondern auf den königlichen Kaufmann und Bassanio gerichtet. Die Frauen sind bei ihm aus weniger Elementen zusammengesetzt als die männlichen Gestalten, höchstens Cleopatra weist eine so feine und reichhaltige Individualisierung auf wie etwa Hamlet, Angelo, Falstaff und andere mehr. Beide Geschlechter sind zwar aus demselben Stoffe geformt, Wesen, die nur aus Impulsen und Leidenschaften bestehen und bei denen das reflektierende, verstandesmässige Denken hinter dem Affekt vollständig zurücktritt, aber die Frauen weisen den Typus in noch einfacherer

Form als die Männer auf. Bei diesen hat der Dichter mehr das Werden, bei jenen mehr das Sein im Auge. Die weiblichen Gestalten sind von Natur gut oder böse veranlagt, ohne dass die Gegensätze irgend einer Annäherung oder Milderung unterliegen oder eine Entwicklung nach der einen oder anderen Richtung stattfindet. Imogen steht von Anbeginn des Stückes auf der höchsten, sittlichen Höhe, zu der sich Postumus nur langsam erheben kann; Goneril und Regan sind böse, weil sie so veranlagt sind, von Jago und Edmund erfahren wir, aus welchen Gründen sie so geworden sind. Eine Ausnahme scheint nur Königin Margarete zu bilden, aber in Wirklichkeit liegt auch bei ihr eine Charakterentwicklung nicht vor, sie erscheint nur in den verschiedenen Stücken in veränderter Gestalt und zwar in der Heinrichtrilogie in Yorkscher Auffassung, während in dem späteren Richard III. der Lancastersche Standpunkt zum Ausdruck kommt. Die Charaktere der Shakespeareschen Frauen haben etwas Feststehendes, etwas Unabänderliches; darin mag vielleicht ein Vorwurf für den Dichter als Psychologen liegen, für seine Geschöpfe selbst ist es ein ungeheurer Vorzug. Denn wie seine Frauen einfacher sind, so sind sie auch einheitlicher in ihrem Wesen als seine männlichen Gestalten. Was sie wollen, das wollen sie ganz und jedes Bedenken und seelicher Zwiespalt bleibt ihnen erspart.

Der Plan, Duncan zu ermorden, steht nach Ueberwindung des ersten Schreckens vor Lady Macbeths Auge in voller Klarheit, während sich ihr von dem Gewissen bedrängter Gatte nur mit Grausen an den Gedanken gewöhnen kann. Bedingungslos konzentriert sich bei der Frau die gesamte Persönlichkeit in den Willen und auf den ihm vorschwebenden Erfolg; sie fassen das Notwendige, das geschehen muss, schärfer ins Auge, wie wir es an Lady Macbeth gesehen haben, und sind dadurch praktischer als die Männer, klarer über das, was sie zunächst zu thun haben. Während Romeo sich noch in den wunderbarsten Schwärmereien über Sterne,

Träume und Sommernächte ergeht, hat Julia schon den Plan der heimlichen Verbindung entworfen, während er sich später in hilfloser Verzweiflung über seine Verbannung abhärmt, ist sie gefasst und weiss sowohl ihren Eltern wie dem aufdringlichen Bewerber Paris mit schlauer List zu beugen. Die Shakespeareschen Frauen brauchen nur der Stimme ihres Gefühles zu folgen, und sie ergreifen instinktiv die geeignetsten Massregeln und erreichen, wie Wetz⁷⁰ treffend sagt, ihr Ziel mit der Sicherheit einer Nachtwandlerin. Fallen sie in Liebe, so tritt diese gesteigerte weibliche Energie wie bei Helena (Ende gut, Alles gut) in besonderem Masse in Erscheinung, jedes Bedenken, jede anderweitige Erwägung und Empfindung muss daneben verstummen, das Gefühl ihrer Neigung beherrscht sie ausschliesslich, und sie haben nur den einen Gedanken, Seele und Leib dem geliebten Manne zu überlassen. Konventionelle oder moralische Fesseln giebt es nicht. Die Tugend ist für sie kein starres Prinzip, das um seiner selbst willen ausgeübt wird, kein Gebot, dem sie in überlegtem, opferwilligem Gehorsam folgen. Die Shakespeareschen Frauen sind überhaupt nicht tugendhaft, wenn man unter Tugend die bewusste Befolgung eines sittlichen Gesetzes versteht, sondern „nur keusch aus Zartgefühl oder Liebe. Nicht als etwas Unmoralisches, sondern als etwas Schmutziges widerstrebt ihnen das Laster“.⁷¹ Haben sich die Seelen gefunden, so muss ihrer Vereinigung auch die körperliche Verbindung folgen mit der Notwendigkeit, mit der das Grössere das Geringere nach sich zieht. Shakespeare hat nie ein Weib geschildert, das wie die Prinzessin im Tasso durch fünf Akte gegen ihre Liebe ankämpft. Aber es ist nicht eine plötzliche sinnliche Aufwallung des Blutes, die Julia und Miranda bei der ersten Begegnung in die Arme des Geliebten führt, sondern das Bedürfnis, ihre Verbindung so eng als möglich zu gestalten, die Leidenschaft, die alle Schranken über den Haufen wirft.

Wir können Shakespeares Frauengestalten zu mehreren

grossen Gruppen zusammenfassen, in denen sich die Entwicklung des Dichters und seine Empfindungen dem weiblichen Geschlecht gegenüber deutlich widerspiegeln. Shakespeare besass nicht die feine Intuition für den Charakter des Weibes wie der jugendliche Goethe; eine so gereifte, klare und lebenswahre Gestalt, wie die treffliche Hausfrau Götzens, suchen wir in seinen Erstlingswerken vergebens. Trotz seiner frühzeitigen Ehe stand er dem Weibe fremd, ja sogar mit einem gewissen Schauer, den man vor etwas Unbegreiflichem, einer unerklärlichen Naturkraft empfindet, gegenüber. So entstehen die blutigen Ungeheuer in den frühesten Dichtungen, Tamora und Königin Margarete, denen sich das sinnliche Ungeheuer Venus aus der epischen Erzählung Venus und Adonis anschliesst. Die anderen weiblichen Gestalten aus dieser Epoche, die die Marlowsche Masslosigkeit nicht aufweisen, wie Lavinia (Titus Andronikus), Luciana (Komödie der Irrungen) und einzelne aus Verlorene Liebesmüh' haben etwas Konventionelles und ermangeln des innersten Lebens, wie es bei einem jungen Dichter ohne eigene Erfahrung nur natürlich ist. Ihnen gegenüber bildet die schwarze Rosalinde einen gewaltigen Fortschritt. Bis dahin hatte der Dichter das Weib mit fremden Augen gesehen, nach Konzeptionen geschaffen, die er aus Büchern aufgegriffen, jetzt geht er zum ersten Male auf Selbsterlebtes und Selbstempfundenes zurück. Er hatte, wie er es vom Dichter verlangt, seine Feder in Liebe getaucht, und jetzt konnte er Romeo und Julia schreiben. Shakespeares Herz war aufgegangen, und mit dem Herzen hatte der junge Riese die Augen aufgeschlagen. Er schaute um sich und erkannte, dass ihm kein Marlow und kein Seneca etwas zu lehren hatte, sondern nur das Leben selbst, nur seine eigene Beobachtung. Vor sich sah er die glänzenden Frauen- und Mädchengestalten, die am Hofe der Elisabeth witzig und geistreich zu plaudern und die Männer so fein und listig nach ihren fröhlichen Launen zu lenken verstanden. Wie anders schauten sie mit ihren kecken, übermütigen Augen

lustig in die Welt hinein, als die Ungeheuer, die ihm bis dahin als Frauen erschienen waren! Voll von Bewunderung schrieb er zu ihrem Preise die sonnigen Lustspiele, Was Ihr wollt, Viel Lärm um Nichts, Wie es Euch gefällt und den Kaufmann mit ihren geistreichen, lebensfrohen und lebensfrischen Frauengestalten. Doch der Glanz, der das Auge des Poeten berauscht hatte, schwand bald dahin. Immer schärfer bohrte sich sein Blick in die letzten Tiefen der Menschenbrust hinein, die ihm ihre verborgensten Geheimnisse enthüllen muss. An Stelle der Bewunderung tritt tiefstes Mitleid mit den Frauen, das sich in doppelter Richtung äussert. Eines- teils fühlt er Erbarmen mit den unglücklichen, schutz- und wehrlosen Wesen, die in eine Welt des Hasses und der Leidenschaften hinausgestossen sind, von denen Iphigenie klagt:

Der Frauen Zustand ist beklagenswert.
 Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann
 Und in der Fremde weiss er sich zu helfen.
 Ihn freuet der Besitz: ihn krönt der Sieg!
 Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
 Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
 Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen
 Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
 Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt.

So ist die Empfindung, mit der er das harte Los Opheliens, Desdemonas oder Virgilians schildert, die wie Blumen auf dem Felde allen Unwettern hilflos preisgegeben sind und von dem rauhen Sturm gebrochen dahinsinken. Doch nicht nur mit der äusseren Lage der Frauen zeigt sich das Mitgefühl des Dichters, sondern auch mit den armen Geschöpfen selbst, die vom Schicksale bestimmt sind, wider ihren Willen, ihrer innersten Natur nach so viel Böses in der Welt zu stiften. Lady Macbeth mutet mich immer wie das schöne, antike Gorgonenhaupt an, das so tieftraurig in die Welt blickt, weil es seiner Bestimmung nach so Entsetzliches schaffen muss.

Kommt Geister, die ihr lauscht
Auf Mordgedanken, und entweibt mich!

ruft sie aus und möchte das Weib in ihrer Brust und ihrem Blute ersticken, um ganz Medusa zu sein. Die Königin im Hamlet ist sich gar nicht bewusst, etwas Böses gethan zu haben, sie ist das Weibchen, das im Kampf der brünstigen Hirsche willenlos dem Stärkeren zufällt und ihn als Herrn anerkennt.

Cressida und Cleopatra vervollständigen die Gruppe. Bei ihnen hat man von einer Weiberverachtung Shakespeares sprechen wollen, aber gerade das, was sie verächtlich machen würde, die bewusste Gemeinheit und Niedrigkeit der Gesinnung fehlt ihnen vollständig, sie sind in ihrer weiblichen Schwäche und Unbeständigkeit, in ihrer Schönheit, die die Begierde jedes Mannes herausfordert, nur bemitleidenswert. Wie gern wäre Cressida ihrem Troilus treu, so treu, dass sie für alle Zeiten als ein Muster der Treue in den moralischen Erzählungen aufbewahrt würde, aber sie kann es nicht, sie weiss selbst, dass sie es nicht können wird, dass sie ihrem Wesen nach aus den Armen des ersten Mannes in die des zweiten fallen muss. Auch Cleopatra leidet unter ihrer eigenen Natur; sobald Antonius fort ist, verzehrt sie sich in heisser Sehnsucht nach ihm, sobald er bei ihr ist, ist sie wieder die königliche Hetäre, die von ihren gewerbs- und gewohnheitsmässigen Künsten, das Blut des Mannes zu erregen, nicht lassen kann. Erst als sie ihn auf ewig verloren hat, befreit sie sich von sich selbst und bricht in die ergreifende Totenklage aus:

Mir träumt', es war ein Feldherr Marc Anton,
Noch einmal schlafen, um noch einen Mann
Zu schau'n wie er!

Das Mitleid mit dem tiefen Leid der Frauen bleibt dem Dichter auch in seinen letzten Stücken getreu, aber es gesellt sich ein anderes Element hinzu, das der Verklärung. Eine Welt, in der es Frauen wie Cordelia und Desdemona giebt, kann nicht absolut schlecht, nicht gänzlich der Sünde ver-

fallen sein. Hermione und Imogen sind so unglücklich wie die venetianische Senatorentochter, auch sie dulden unter der Grausamkeit des „rauhem Gatten“, aber ihre Leiden führen zum endlichen Sieg der Gerechtigkeit, ihre dulddende Liebe hat die Kraft, den irrenden Mann emporzuheben. In seinen letzten Werken hat uns Shakespeare drei weibliche Idealgestalten gegeben, die den ganzen Kreis der Frau ausfüllen, das Weib als Gattin in Imogen, als Mutter in Hermione, als Tochter und Braut in Miranda. In ihnen finden wir die Vorzüge, die allen Shakespeareschen Frauen zukommen, in höchster Steigerung. Selbstlosigkeit und Ergebung, Milde und verzeihende Liebe zeichnen sie vor allem aus, Tugenden, die dadurch einen noch höheren Wert erhalten, dass sie vollkommen unbewusst aus innerstem Herzensdrang, nicht aus Ueberlegung ausgeübt werden. Es ist ein langer Weg von Julia bis zu Miranda, von denen die eine am Anfang von Shakespeares selbständigen Frauengestalten steht, die andere am Schluss der Reihe. Man hat sie oft miteinander verglichen, aber die einzige Aehnlichkeit dürfte in ihrem gleichen Alter und in der Gewalt ihrer Liebe bestehen, sonst ist die in heisser Leidenschaft auflodernde Veroneserin weit von der idealen Gestalt der Zauberertochter entfernt, sie will die Gattin des Geliebten sein oder sterben, von dem bescheideneren Wunsch, ihm auch als dienende Magd zu folgen, ist bei ihr keine Rede. Und gerade in der vollständigen Selbstentäußerung liegt der Fortschritt zum Shakespeareschen Frauenideal.

Wie es bei einer solchen Gruppeneinteilung nicht anders sein kann, finden nicht alle weiblichen Gestalten des Dichters in ihr ein Unterkommen. Viele waren durch die Quellen oder durch die Handlung des Dramas in anderer, abweichender Art bedingt. Doch es kam uns nicht darauf an, alle in möglichster Vollzähligkeit aufzuführen, sondern nur an einzelnen charakteristischen Gebilden die Entwicklung Shakespeares zu verfolgen.

In dem weiten Rahmen, den er vor uns entwirft, finden

wir in absteigender Linie Frauen von dem höchsten sittlichen Adel bis zu solchen, die im tiefsten Schmutz verkommen sind; Göttinnen, vor denen man sich anbetend beugen muss, und Dirnen, die, jeder Würde bar, nur noch Genussmittel für die männliche Begierde sind. Aber selbst auf die Verworfensten fällt ein Blick aus dem grossen Auge des Dichters und durch tiefes Verderben entdeckt er in ihnen die Reste eines menschlichen Herzens; selbst sie sind keine Bestien. Wenn sie alles verloren haben, bleibt ihnen wenigstens eine gewisse Gutmütigkeit und weichherzige Anhänglichkeit, wie sie Bianka im Othello und selbst Dolly Tearsheet aufweisen. Und alle, ob Fürstinnen oder Bettlerinnen, ob Heilige oder Dirnen, sind Frauen und nur Frauen. Sie lieben und wollen vom Manne wiedergeliebt werden. Darüber hinaus gehen ihre eigenen Wünsche nicht. Isabella in Mass für Mass ist die einzige, die ein selbständiges, unpersönliches Ideal im Busen hegt. Aber obgleich ihr die Klosterregeln noch nicht streng genug erscheinen, verlässt sie die heilige Stätte doch ohne Bedenken, um in den Armen des Herzogs das Glück zu finden, das die Bestimmung des Weibes ist. Nirgends finden wir bei Shakespeare den öden Heroismus, den die Frauen der französischen Tragiker in endlosen Deklamationen zur Schau tragen und der selbst einzelne Schillersche Gestalten wie Gertrud Stauffacher ungeniessbar macht. Selbst wenn er einen in das Heroische übergreifenden Frauencharakter zur Darstellung bringt wie Volunna oder Brutus' Porzia, verleiht er ihm zwar „Mannessinn doch Weiberkraft“. Die Tochter des strengen Cato kann sich selbst eine Wunde beibringen und den Selbstmord in der schaurigsten Form ausüben, aber ein Geheimnis ist für ihre zarten Lippen zu schwer. Seine Frauen bleiben immer Frauen, selbst wenn sie sich mit Hosen und Koller als Männer verkleiden. Wie reizend und echt weiblich wirkt Violas Furchtsamkeit, als sie von dem stolz zur Schau getragenen Säbel Gebrauch machen soll! Wie sicher und streng halten sich Porzia und Rosalinde trotz Talar und Barett, trotz Wams und

Federhut in den der Frau gezogenen Grenzen! Und Imogen — erreicht sie nicht gerade in der Verkleidung die höchste Stufe der Weiblichkeit! Taine bemerkt treffend, wie Shakespeares Männer männlicher sind, so sind seine Frauen weiblicher als anderswo. Wie Stärke und Kraft seine Helden auszeichnen, so sind Ergebung und Schwäche der Grundzug seiner Frauen. Je idealer Shakespeare einen weiblichen Charakter erfasst, desto zarter, hilfloser und vom Manne abhängiger ist er. Seine Frauen wollen vom Manne beherrscht und geleitet sein. Von ihm verlassen sind sie schutzlos, und ihm gegenüber wagen sie sich selbst gegen die ungerechtesten Angriffe kaum zur Wehr zu setzen. Desdemona fühlt, wie sich die Netze um sie zusammenziehen, aber sie besitzt nicht die Kraft, auch nur den Versuch zu machen, sie zu zerreißen. Wie eine geknickte Blüte fällt die arme Ophelia, und lautlos bricht Hero unter Claudios Beschimpfungen zusammen. Ihre Hilflosigkeit ist rührend, sie stammt aus einer tiefen, seelischen Vornehmheit, die dem rohen Treiben der Welt und den gemeineren Instinkten stets ferngeblieben ist. So kommt es, dass die Frauen, die in der Welt Bescheid und sich ihrer Haut zu wehren wissen, wie Emilia (Othello) und Paulina (Wintermärchen) leicht etwas Derbes und Gewöhnliches erhalten; die edleren Gestalten Shakespeares erheben sich nur zu energischem Widerstand, wenn der Geliebte oder ihre Liebe selbst angegriffen wird. Dann wird aus dem schwachen Mädchen wie Julia ein listenreiches, zu allem entschlossenes Weib, und die stille Dulderin wie Imogen findet im aufwallenden Zorn die heftigsten Worte zur Verteidigung des beschimpften Geliebten.

Doch hier handelt es sich um Liebe und Ehe, dem eigentlichen Gebiete der Frauen.

Wenden wir uns zunächst zu der Liebe.

In Wie es Euch gefällt hat uns der Dichter selbst gesagt, wie er das Gefühl der Liebe versteht:

Lieben heisst: „aus Seufzern ganz bestehn und Thränen,
Es heisst aus Treue ganz bestehn und Eifer,

Es heisst aus nichts bestehn als Phantasie,
Aus nichts als Leidenschaft, aus nichts als Wünschen,
Ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam,
Ganz Demut, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Gewährung und Gehorsam.

In diesen Versen des verliebten Schäfers ist die Liebe, wie sie bei Shakespeare erscheint, treffend geschildert. Sie ist ausschliesslich Erzeugnis der Affekte, ein einheitliches Gefühl, das sowohl das liebende wie das geliebte Wesen in allen seinen Beziehungen erfasst und für keine weiteren Empfindungen Raum lässt. Phantasie, Leidenschaft und Sinnlichkeit fliessen zu einem starken Strom zusammen, der sich mit der Gewalt einer unwiderstehlichen Naturkraft seinen Weg bahnt. Der Dualismus des Mittelalters, der zwischen fleischlicher und geistiger Liebe zu scheiden versuchte, ist bei Shakespeare verschwunden; wie seine Frauen weder unnahbare Heilige noch vom Satan bestellte Verführerinnen des Mannes sind, sondern nur irdische Frauen, so ist auch die Liebe bei ihm weder teuflisch noch göttlich, sondern rein menschlich. Sie kann allerdings den Menschen je nach seiner eigenen Veranlagung zu den höchsten Thaten entflammen oder zu den gemeinsten Verbrechen hinabziehen. Die Liebe ergreift Körper und Geist gleichermassen, d. h. sie besteht weder ausschliesslich aus Sinnlichkeit, noch kann sie ohne Sinnlichkeit existieren. Man hat in Goethes Bemerkung, Ophelias Wesen sei in reife, süsse Sinnlichkeit getaucht, einen Tadel der Unglücklichen finden wollen, als zweifle der Dichter an ihrer körperlichen und besonders ihrer seelischen Reinheit. Ich glaube zu Unrecht. Selbst wenn wir uns auf diesen angeblich Goetheschen Standpunkt stellen, ohne seine Richtigkeit zu erörtern, so liegt in den Worten nur eine Gleichstellung Opheliens mit Julia und Desdemona, gegen die niemand einen Vorwurf erheben wird, weil sie mit ihrem Herzen dem Geliebten ihren Leib überlassen haben. Weder Shakespeares Männer noch seine Frauen neigen zur Toggenburgerei, selbst die „Diana ihrer Zeit“, die keusche

Imogen, ist keine schmachtende Liebhaberin, sondern ein gesundes Weib mit gesunden körperlichen und geistigen Instinkten. Diese Frauen drängen nach ehelicher Verbindung und eilen in ihren Wünschen sogar denen des Mannes voraus; Julia und Desdemona kommen dem Geliebten als erste entgegen und Helena (Sommernachtstraum) drängt sich ihrem Demetrius geradezu auf, obgleich sie selbst erklärt:

Wir woll'n nicht werben, woll'n umworben sein.

Die Sinnlichkeit ist, solange sie nicht zur rohen Begierde hinabsinkt, nicht der Gegensatz der Liebe, sondern ihre notwendige Ergänzung. Je nach dem Charakter der Liebenden tritt die eine oder die andere Seite mehr in den Vordergrund; in Antonius und Cleopatra, dem Herrscherpaar, das seine Orgien auf den Trümmern einer Welt feiert, überwiegt die Sinnlichkeit, aber trotzdem wirkt ihre Liebe gross und echt tragisch, weil es sich um die aussergewöhnliche Leidenschaft zweier aussergewöhnlicher Menschen handelt, die nach dem Verlust einer Welt in ihrer Umarmung eine neue Welt finden. Nur in Venus und Adonis ist die Sinnlichkeit zur Begehrlichkeit geworden, die das Wesen der Liebe zerstört; auf sie kann diese hohe Bezeichnung so wenig Anwendung finden wie auf die Gefühle eines Calibans oder Clotens.

Man hat bei Shakespeare zwei Arten der Liebe unterscheiden wollen, fancy, ein Gefühl der Einbildungskraft und love, die aus der innersten Brust quellende Leidenschaft, in der Weise, wie der unsichtbare Chor im Kaufmann von Venedig fragt, ob die Liebe aus dem Kopf oder aus dem Herzen entspringe. Doch ebensowenig wie in den englischen Worten, liegt hier dem Wesen nach eine Verschiedenheit vor. Freilich äussert sich die tragische Leidenschaft Romeos anders als die scherzende Neigung Benedikts, aber doch sind es nur abweichende Erscheinungsformen für dasselbe Gefühl. Die eine fliesst ruhiger dahin, weil sie ohne Schwierigkeiten zum Ziel gelangt, die andere stösst auf Hindernisse und nur durch Anspannung aller leidenschaftlichen Kräfte kann sie ihre Be-

friedigung erreichen. Wenn irgendwo nur von einem heiteren Liebesspiel der Phantasie die Rede sein kann, so ist es im Sommernachtstraum. In phantastischster Weise werden die Paare durcheinander gewirbelt, aber ihr Gefühl ist nicht schwächer und nicht anders geartet als in den grossen Tragödien. Es bedarf nur einer geringen Hemmung, um in Hermia dieselbe leidenschaftliche Energie zu erwecken wie in Julia. Wie in dem Trauerspiel trotz sie dem Gebot des Vaters, um unter dem Zwang des übermächtigen Gefühles ihrer Neigung zu folgen. Nur einen Unterschied macht Shakespeare, den zwischen echter und falscher Liebe, zwischen dem konventionellen, anempfundenen und dem wirklichen Gefühl des Herzens. Mrs. Jameson⁷² hat in ihren Charakterbildern Shakespearescher Frauengestalten das thörichte Wesen der damaligen Modeliebe treffend geschildert: Es gehörte zum guten Ton, eine Dame sein eigen oder vielmehr nicht sein eigen zu nennen, für die der galante Kavalier sich abhärmte, hungerte, sich das Gesicht blass schminkte, kurz mit allen Mitteln der Schauspielkunst den unglücklichen Liebhaber spielte. Das ist die Liebe, die die navarresischen Ritter in Verlorener Liebesmüh' den französischen Damen auf Flügeln der gekünstelten Sonette entgegenbringen. Wie das Stück für den Dichter selbst das Abwenden von der Modepoesie bedeutet, so wird auch die konventionelle Kavaliersliebe verworfen. Sie bedarf noch der Läuterung und Vertiefung, sie muss sich erst als echt erweisen, ehe „Hans seine Grete“ heimführen kann. Von derselben Art ist die Liebe des Herzogs in Was Ihr wollt zu der schönen Olivia und Romeos — wenigstens objektiv, ihre subjektive Bedeutung haben wir an anderer Stelle erklärt — zu Rosalinden, ein anempfundenes Gefühl, das mit dem Erwachen der wirklichen Liebe, deren Träger Julia und Viola sind, zerfliessen muss wie Märzschnee in der Frühlingssonne. Solche erkünstelte Gefühle, deren verzweifelte Aeusserungen im umgekehrten Verhältnis zu ihrem inneren Wert stehen, können natürlich nur einen erheiternden Eindruck hervorrufen, wie

überhaupt Shakespeare die Liebe mehrfach als komisches Motiv gebraucht, indem er ihr einzelne notwendige Eigenschaften, die begrifflich einen Bestandteil der Empfindung bilden, entzieht. Im Sommernachtstraum, der Komödie der irrenden Liebe, tritt die Leidenschaft mit grösster Gewalt auf, aber sie entbehrt der Beständigkeit und hat in jedem Akt einen anderen Gegenstand der Verehrung. Die Heftigkeit des Affektes steht zu der Flüchtigkeit seiner Dauer in einem komisch wirkenden Gegensatz. Oder das Objekt, das sich die Liebe, dies höchste Gefühl der Menschenbrust, erwählt hat, ist seiner Natur nach so, dass es begrifflich von derartigen Empfindungen ausgeschlossen ist, das ist der Fall bei Titanias Neigung zu dem eselköpfigen Weber Bottom und in ähnlicher Weise bei Troilus und Cressida. Das Gefühl selbst ist göttlich, der Gegenstand unwürdig (Taine). Troilus ist sicher der ekstatischste Liebhaber Shakespeares, sogar so ekstatisch, dass er schon an sich komisch wirkt, und gerade er findet für seine ätherische Neigung kein geeigneteres Ziel als die flatterhafte Kokette Cressida! Noch ein komisches Liebespaar Shakespeares wollen wir erwähnen, den Prätendenten Mortimer mit seiner Gattin, der Tochter Glendowers, aus Heinrich IV. A. Er sagt ihr die wundervollsten Worte, voll innigsten Gefühles, nur schade, sie versteht sie nicht, denn er spricht englisch und sie kann nur ihre Muttersprache, das „holde Wälisch“, wie auch er auf der anderen Seite von ihren Sirenenliedern nur soviel begreift, als ihm der schwiegerväterliche Dolmetsch überträgt. Eine Liebe, die sich nicht verständigen kann! Vergleichen wir damit das Entzücken Ferdinands, als er von den süssen Lippen Mirandas seine eigene Sprache hört. —

Die Liebe und die sich auf ihr aufbauende Familie ist bei Shakespeare für beide Geschlechter von verschiedener Bedeutung; sie ist die Welt der Frau und füllt ihren Gesichtskreis vollständig aus, während sie im Leben des Mannes durch öffentliche Beziehungen in den Hintergrund gedrängt wird, obgleich der Affekt selbst bei ihm im einzelnen Fall

darum nicht schwächer ist als bei seiner Genossin. Einen wie geringen Raum nimmt die Liebe in vielen Tragödien Shakespeares ein, wie wenig werden Coriolan, Cäsar, ja selbst Brutus in ihrer politischen Thätigkeit durch ihre Gefühle berührt! Shakespeare hat es nicht nötig, uns seine Helden dadurch „menschlich näher“ zu bringen, dass er sie uns unter allen Umständen im verliebten Zustand zeigt.

Ist dies 'ne Welt

Zum Puppenspielen und mit Lippen fechten?

ruft Heinrich Percy aus, und ebenso empfindet sein Gegner Heinrich V. Was er der französischen Katharina zu bieten hat, ist ein braves Soldatenherz und treue eheliche Zuneigung, aber auch nichts darüber. Dass der Dichter seine nüchternpraktische Anschauung als Ideal hinstellen wollen, darf allerdings nicht behauptet werden, aber ebensowenig soll sich der Mann von seinen Gefühlen völlig beherrschen lassen und alles über sie vergessen wie Romeo, Antonius oder Othello. Shakespeares Männer haben mehr zu thun, als um Liebe zu girren. Die übermässige Hingabe an dies Gefühl zieht immer eine Minderung ihrer Kraft für ihre grösseren Aufgaben nach sich, und Schwäche ist der schlimmste Vorwurf, den der Dichter einem Manne machen kann. Wie er überhaupt keinen bestimmten Typus des Liebhabers hat, eine Errungenschaft, die der Schauspieler in die Litteratur hineingetragen hat, so am wenigsten den des schmachtenden, liebebettelnden Jünglings. Troilus, als einzige Ausnahme von der Regel, bestätigt nur die Behauptung, denn in seinem Charakter ist die satirische Absicht nicht zu verkennen. In dem gesunden Manne ist auch die Liebe energisch und nimmt die Hingabe des Weibes als ihr gutes Recht in Anspruch. Shakespeares Männer verdienen die Gunst der Frauen wie Ferdinand, sie streiten und erringen sie durch Gewaltthat und Verbrechen, wenn es sein muss, wie Suffolk oder König Claudius, aber sie härmten sich nicht in eitler Thatenlosigkeit und verzweifelten Liebesklagen. Petruchio in der Widerspänstigen Zähmung

giebt uns in etwas derber Form ein Bild, wie der Mann die Liebe des spröden Mädchens zu erobern hat. Die körperliche Hunger- und Erschöpfungskur, die er mit seinem trotzigen Kätzchen vornimmt, sagt unserm Geschmack nicht mehr zu, aber in ihr ruht auch nicht das Geheimnis seines Erfolges, sondern in dem festen, unbeugsamen Willen, den er der weiblichen Laune entgegensetzt, und in seinem starken, edlen Herzen, das durch alle Strenge und Härte hindurchbricht. Selbst unter dem Einfluss der Liebe soll der Mann seelisch und äusserlich der Herr des Weibes bleiben, sie ist dem Manne unterthan, mag sie ihn auch an inneren Vorzügen des Geistes und Herzens oder äusseren wie Stand und Reichtum übertreffen. So empfinden seine Männer und so wollen seine Frauen behandelt sein. Ein Prinzgemahl in der typischen Bedeutung des Wortes wäre für Shakespeare kein Mann mehr gewesen. Imogen, die Königstochter, heiratet einen Unterthan, ohne ein Gefühl des Standesunterschiedes, Desdemona giebt ohne Bedenken ihre Zugehörigkeit zur höchsten venetianischen Aristokratie auf und steigt zu dem heimatlosen Mohren hinab, dessen „königlicher“ Stammbaum in Venedig etwa mit demselben spöttischen Lächeln aufgenommen wurde, wie heutzutage ein neugebackener päpstlicher Grafentitel im Kreise des alten Adels. Die fürstlich reiche Porzia reicht ihre Hand dem bankerotten Bassanio und bedauert nur, dass sie ihrem „Herrn“ nicht noch mehr zu bieten hat.

Die Entstehung der Liebe ist bei Shakespeare in den meisten Fällen plötzlich; ein Augenblick genügt, um ihre Glut zu entzünden; die erste Begegnung der Liebenden, oft, ehe sie noch ein Wort miteinander gewechselt haben, entfesselt ihre Leidenschaft mit elementarer Gewalt. Es ist wie eine Entladung von Pulver, das von der zündenden Flamme getroffen wird, ein Gleichnis, das Shakespeare selbst an drei verschiedenen Stellen in Romeo und Julia zur Bezeichnung der Liebe verwendet. (Gervinus.) Die Paare werden durch eine geheime Zaubermacht mit einem Schlage von-

einander angezogen, als läge eine schicksalsmässige Bestimmung vor, als wirkten in ihnen magnetische Kräfte, die sich mit unwiderstehlicher Gewalt suchen und verbinden. Hero und Claudio (Viel Lärm um Nichts) haben sich nur wenige Sekunden gesehen und noch nicht eine Silbe miteinander gesprochen, und schon ist Claudios Liebe erwacht und er hat nur den einen Gedanken, die Schöne für sich zu gewinnen. Ebenso ist es mit Romeo und Julia. Auf dem Ball, auf dem sie sich zum ersten Male sehen, haben sie eine Unterhaltung geführt, die über das zeitübliche Mass der Galanterie, zu der auch der nach damaliger englischer Sitte allgemein erlaubte Kuss gehört, nicht hinausgeht, und sofort ruft er aus:

Sie eine Capulet? O teurer Preis! Mein Leben
Ist meinem Feind als Schuld dahingegeben.

Er fühlt, dass sein Herz für ewig verloren ist, und das Gleiche ist bei Julia der Fall, wie aus den entsprechenden Worten hervorgeht:

Ist er vermählt,
So ist das Grab als Brautbett mir erwählt!

Beide fühlen, dass sie miteinander leben oder, wenn das nicht geht, miteinander sterben müssen.

Von verschiedenen Seiten, besonders von dem bekannten Philosophen Eduard v. Hartmann⁷³ ist diese Art der Hingabe scharf getadelt worden. Obgleich die Entstehung der Liebe auf den ersten Blick sich aus seinem eignen System mit Notwendigkeit ergibt, so kann der Philosoph des Unbewussten bei Shakespeare in ihrem plötzlichen Aufflammen nur einen Ausbruch der Sinnlichkeit sehen, die durch die körperliche Schönheit des anderen Teiles gereizt wird. Er fordert, dass sich die Nupturienten, um Hartmanns nüchterne Ansicht durch einen ebenso nüchternen Ausdruck zu decken, erst kennen und schätzen lernen sollen, bevor sie sich verlieben. Auch unser Dichter kennt eine Liebe, die nicht bei dem ersten Anblick auflodert, wenn auch seine Menschen nicht so syste-

matisch zu Werke gehen, wie es der Philosoph verlangt. Desdemona ist durch die Wertschätzung Othellos, durch die Bewunderung seiner Thaten und das tiefe Mitleid mit den unendlichen Leiden und Gefahren, die er bestanden, zur Liebe geführt worden, Fenton (Lustige Weiber) hat sich der süßen Anna zuerst nur um der väterlichen Geldrollen willen genähert und sie erst bei längerem Umgang lieben gelernt. Aber immer, wenn Shakespeare die Liebe in ihrem tiefsten Wesen und in ihrer höchsten tragischen Bedeutung schildern will, entsteht sie bei ihm auf den ersten Blick und flammt plötzlich in einer Sekunde empor. Selbst Mirandas Liebe, die gewiss nicht nur ein Ausfluss der Sinnlichkeit ist, ist von dieser Art; nach dem weisen Plane Prosperos sind sie und Ferdinand nach der ersten Begegnung rettungslos ineinander verliebt. Dass dabei die körperliche Schönheit von Einfluss ist, ist selbstverständlich, denn Liebe ohne Sinnlichkeit ist eine Don- quixoterie, aber nur unter dem Gesichtspunkt:

Nichts Böses kann in solchem Tempel wohnen.
 Hat ein so schönes Haus der böse Geist,
 So werden gute Wesen neben ihm
 Zu wohnen trachten.

Denselben Gedanken, dass dem schönen Aeusseren die schöne Seele entsprechen müsse, finden wir auch in Cymbeline. Mit den Worten „denn sie war schön“ lehnt der König alle Mitschuld an den Schandthaten seiner Frau ab und glaubt hierin eine Entschuldigung für den grossen Einfluss zu finden, den er ihr eingeräumt hat. In Vorahnung solcher gehässiger Angriffe, wie sie Hartmann und Bulthaupt gegen ihre Liebe richten, weist Miranda aber ausdrücklich den Vorwurf zurück, dass sie nur durch die Leibesschönheit Ferdinands gelockt werde. Als ihr Prospero erklärt, ihr Geliebter sei durchaus nicht schön, sogar eine Art Caliban mit andern Männern verglichen, erwidert sie:

So hat in Demut
 Mein Herz gewählt; ich hege keinen Ehrgeiz,
 'nen schönern Mann zu sehen.

Es ist der Gesamteindruck einer Persönlichkeit auf die andere, aus dem sich die Liebe mit unmittelbarer Notwendigkeit entwickeln muss. Ueberall, wo Shakespeare die Allgewalt des Affektes darstellen will, hat er die plötzliche Entstehungsart gewählt, weil nur durch sie das Schicksalsmässige, die über allen Menschenwillen hinausgehende Macht der Liebe, mit Hartmann würden wir sagen das Unbewusste, in Erscheinung tritt. Diese Art der Liebe ist nicht romanisch im Gegensatz zu der sich allmählich entwickelnden germanischen, wie Hartmann will, sondern allgemein menschlich, und meines Dafürhaltens die höchste und letzte Form der Liebe. Wir finden sie auch bei unserem Schiller, besonders aber begegnet sich Richard Wagner, der gewiss keinem romanischen Kunst- und Liebesideal nachtrachtet, mit Shakespeare. Siegmund und Sieglinde, Evchen und Stolzing, der Holländer und Senta, alle sind durch den ersten Blick aneinander gekettet. Selbst wo es so nahe lag, das langsame Aufkeimen der Liebe zu schildern, wie bei dem streitsüchtigen Paare Beatrice und Benedikt, lässt Shakespeare den Umschlag plötzlich eintreten und die Liebe im aufwallenden Affekt entstehen. Das Gefühl der Liebe lässt sich nicht zergliedern, man kann bei ihm weder von einem Mehr oder Minder sprechen; es ist vorhanden oder nicht vorhanden, wenn es aber vorhanden ist, so entsteht es unter zwei für einander bestimmten Wesen, sobald sie ihrer ansichtig werden. Shakespeare steht ganz auf dem Boden des Marlowschen Wortes, das er seiner Phöbe in den Mund gelegt hat:

Wer liebte je und nicht beim ersten Blick?

Die Liebe bei Shakespeare — ob sie nun bei der ersten Begegnung entsteht oder erst durch später eintretende Umstände herbeigeführt wird — ist stets ein Erzeugnis des Affektes und hat mit verstandesmässigen Gründen und überlegter Hochschätzung des verehrten Wesens nichts zu thun. Bei Titania und Troilus haben wir schon gesehen, dass die Liebe sich sogar auf ein unwürdiges Objekt konzentrieren kann,

doch liegt hier eine Art Verblendung vor, die die Gebrechen der geliebten Person nicht erkennt. In anderen Fällen dagegen liebt der eine Teil im vollen Bewusstsein der Mängel, die dem anderen anhaften. Wir sprechen nicht von Annas Hingabe an Richard III., denn bei ihr handelt es sich nicht um Liebe, sondern nur um ein Erliegen des schwächeren weiblichen Willens unter der dämonischen Kraft des stärkeren Mannes, aber im Hamlet ist der kluge König Claudius seiner Gattin in echter Liebe zugethan, obgleich er über ihre moralische Qualifikation so wenig wie über seine eigene Zweifel haben kann. Helena in Ende gut, alles gut wird in ihren Gefühlen für Bertram nicht beirrt, obgleich sie ihn als unverständigen, aufgeblasenen Thoren, ja sogar als wortbrüchigen Lügner erkannt hat. Ob er gut oder schlecht ist, sie muss ihn immer lieben und wagt ihr ganzes Leben an diese ihre einzige Liebe. Hier sehen wir die Allgewalt der Leidenschaft. Wie sie auf der einen Seite den Mann befähigt, alles zu wagen, so auf der andern das Weib, alles zu erdulden. Von der Hand des Geliebten ertragen die Shakespeareschen Frauen Verachtung und Hohn, Schimpf und Schläge mit einer Geduld und einem himmlischen Gleichmut, als ob sie notwendige Bestandteile ihrer Liebe seien. Sie verzeihen nicht, sondern sie empfinden die grössten Unbilden gar nicht als solche, als ob der Geliebte überhaupt ein Unrecht ihnen gegenüber nicht begehen könne, als seien seine Handlungen wie die eines Königs im konstitutionellen Staat über die Begriffe des Rechtes und Unrechtes erhaben. Hero in Viel Lärm um Nichts erhebt keinen Widerspruch gegen Claudios beschimpfende Anklagen, und ebenso lautlos ohne ein Wort des Vorwurfes schliesst sie den Reuigen in ihre Arme. Helena und Hermione treten ihr würdig zur Seite, und Imogen hat nach der schlimmsten Kränkung, die ein Mann seinem Weibe zufügen kann, dem Zweifel an ihrer ehelichen Treue, nur den Wunsch, sich auf die Wanderschaft zu machen, um in die Nähe ihres Postumus zu kommen und wenigstens unerkannt bei ihm zu weilen. Die

schwere Kränkung empfindet sie nicht so sehr als ein Unrecht, das er ihr, sondern sich selbst angethan hat, und bedauert ihn um der bitteren Reue willen, die ihn später bei klarerer Erkenntnis treffen muss. Doch das herrlichste Beispiel der alles duldenden Liebe ist Desdemona. Keine wird schwerer geprüft und keine leidet unschuldiger und erhabener als sie! Geduldig erträgt sie den Schimpf und den Schlag von der Hand des Geliebten und von Othello zu Tode gemartert, verscheidet sie mit einem letzten Gruss an ihren Gatten und Henker:

Empfieh! mich meinem güt'gen Herrn!

Doch nicht nur die Ergebung, alles zu dulden, sondern auch die Kraft, alles um ihr Glück zu wagen, giebt die Liebe den Frauen. Unter ihrem Zauber sind die schwachen, hilflosen Wesen wie ausgetauscht, mit Kräften begabt, die über das gewöhnliche Mass des Weibes hinausgehen. Die zarte Imogen zieht allein in die fremde Welt hinaus, Helena folgt den Spuren ihres Bertrams in die unbekannte Ferne. Und Julia erst, das kaum dem Kindesalter entwachsene Mädchen! Sie steht allein, der Geliebte ist fern, die Eltern dürfen von ihrer Ehe nichts erfahren und wollen sie einem ungeliebten Mann überliefern, ihre einzige Vertraute, die alte Amme, erweist sich als unwürdig; es bleibt ihr nichts als der entsetzliche Trank und die Totengruft mit allen ihren Schrecken, um sich dem geliebten Romeo zu erhalten. Als einziges lebendes Wesen soll sie hinabsteigen unter die Knochengrippe und verwesenden Leichen; aber die Liebe ist stärker als die Schauer des Todes, in Erinnerung an den Geliebten erfasst sie den Kelch und leert den betäubenden Trank:

Ich komme, Romeo! Dies trink' ich dir.

Dass eine solche Liebe den Verlust ihres Glückes nicht überleben kann, bedarf keiner Auseinandersetzung; Ophelia wird wahnsinnig, Julia tötet sich und folgt ihrem Romeo. Wir würden es nicht verstehen, wenn sie nach dem Rate des

Bruders Lorenzo in ein Kloster ginge, wir fühlen, für diese Liebe giebt es nur ein Ende, das ist Wahnsinn oder Tod.

Neben der Allgewalt der Liebesleidenschaft können natürlich keine anderen Empfindungen Raum in der menschlichen Brust finden. Eltern und Kinder, Partei und Vaterland, Ehre und Würde ist neben ihr vergessen, die Liebe herrscht ausschliesslich. Für die schönen Augen der Lady Grey setzt König Eduard den kaum errungenen Thron wieder auf das Spiel, Romeo hat mit dem Erwachen der Liebe jedes Verständnis für den Zwist der feindlichen Häuser verloren, Freund und Feind sind in gleicher Weise vergessen. Seinem unglücklichen Vater teilt er seinen Entschluss zum Selbstmord in einem gleichgültigen Briefe mit, als ob es sich um eine alltägliche, selbstverständliche Mitteilung handele, wie auch Desdemona dem Gatten ihrer Wahl folgt, ohne dass sie für Brabantio auch nur eine Silbe des Trostes hat. Alle schwereren Konflikte bleiben bei Shakespeare der Liebe erspart, sie ist so übermächtig, dass keine andere Empfindung mit ihr in die Schranken treten kann.

In zwei seiner Jugendwerke, den Sonetten und den beiden Veronesern, bringt er den Zusammenstoss der Liebe mit der Freundschaft zur Darstellung, und in beiden Fällen siegt die letztere. Charakteristischerweise sind beide Werke vor Romeo und Julia, in denen der Dichter das Wesen der Liebe völlig erfasst hat, geschrieben und sind wohl in ihrer Tendenz Konzessionen an die damalige Modepoesie. Später hat sich der Dichter gehütet, die Freundschaft so schweren Versuchungen auszusetzen. Im Sommernachtstraum wird die Frage nur in Gestalt einer leichten Mädchenfreundschaft gestreift, die dieser Probe nicht gewachsen ist, und soweit wir aus Claudios Worten auf die Ansicht des Dichters schliessen dürfen, hatte er seine Meinung geändert:

Freundschaft hält Stand in allen andern Dingen,
Nur in der Liebe Dienst und Werbung nicht.

Der einzige von Shakespeares Helden, in dem ein anderer Impuls stärker wirkt als die Liebe, ist Hamlet. So wenig sonst das Gebot des Geistes über ihn vermag, mit den „thörichten Bildern und Spuren des Vergangenen, die die Jugend auf die Tafel der Erinnerung schrieb“, löscht er auch seine Liebe aus. Doch die Entsagung gelingt ihm nur halb, sie trägt mehr, als meistens in Betracht gezogen wird, zur Zerstörung seines grossen Geistes bei, und als ihm die Geliebte rettungslos durch den Tod geraubt ist, kommt die mühsam unterdrückte Leidenschaft in den wildesten Worten zum Ausbruch.

In den anderen Dramen setzt sich die Liebe über alle Hindernisse hinweg; weder die Verschiedenheit der Jahre noch den Unterschied der Rasse und des Standes können sie in ihrem Siegeslaufe aufhalten. Die jugendliche Desdemona liebt den weit älteren Othello, der die besten Mannesjahre schon erreicht hat, Imogen und Florizel (Wintermärchen) werfen die Krone wie ein wertloses Gut weg, um den Zuge ihres Herzens zu folgen; Juden und Christen, wie Jessika und Lorenzo, Mohren und Weisse, wie Tamora und Aron, Othello und Desdemona werden durch ihre Zaubermacht zusammengeführt. Auch Cleopatra hat sich der Dichter als Angehörige eines fremden Stammes, als dunkelfarbige, gelbe Fellachin (gipsy queen) vorgestellt, obgleich die Ptolemäer in Wirklichkeit reinstes griechisches Vollblut waren, aber die Zugehörigkeit zu einer minderwertigen Rasse dient wohl dazu, sie zu beschimpfen, kann aber Antonius nicht aus ihrer Gewalt erlösen.

Am häufigsten jedoch hat die Liebe mit dem Willen der Eltern, d. h. des Vaters, in dessen Hand zu Shakespeares Zeiten die elterliche Gewalt ausschliesslich ruhte, zu kämpfen.

Wie sehr den Dichter der Zwiespalt zwischen Liebe und Kindespflicht beschäftigte, erkennen wir an seiner wiederholten Behandlung, teils in tragischer Form wie in den Gestalten der Julia, Ophelia und Desdemona, teils in Lust- und Schau-

spielen, die mit den Veronesern beginnen und sich durch das ganze Leben des Dichters bis zum Wintermärchen hinziehen. Der passionierte Morrice, dessen wir schon gedacht haben, sagt über dieses Thema: „Ich gebe zu, dass die Pflicht, die wir unseren Eltern schulden, von grosser Bedeutung ist, und wir müssen ihr gehorchen, doch auf der anderen Seite erkläre ich, dass die Liebe uns so grosse Pflichten auferlegt, dass sie jeden Gedanken an geringere Pflichten erstickt“. Im gleichen Sinne äussert sich Desdemona, die mit ähnlichen Worten die dem Vater und dem Gatten geschuldete Pflicht vor dem versammelten Senat abwägt, und ihr schliessen sich die meisten von Shakespeares verliebten Leuten an. Julia und Hermia, Silvia (Veroneser) und Imogen, Jessika und Anna (Lustige Weiber) entscheiden sich zu Gunsten der Liebe, denen von männlicher Seite Romeo und Florizel (Wintermärchen) entsprechen. Doch wäre es ein Irrtum, ihren Standpunkt mit dem des Dritten zu identifizieren, als ob er unter allen Umständen bedingungslos für die Liebenden gegen die Eltern Partei ergriffe, denn auf der anderen Seite finden wir Porzia im Kaufmann von Venedig, die trotz innigster Liebe zu Bassanio den Willen des verstorbenen Vaters auf das genaueste erfüllt und die Entscheidung ihrer Liebe von der bedeutungsvollen Kästchenwahl abhängig macht. Ihr ist wohl mit Absicht Jessika gegenübergestellt, die sich leichten Kaufes mit der väterlichen Autorität abfindet. Aber sie besitzt auch ein gutes Recht dazu, denn so wie Shylock im Verhältnis zu seiner Tochter erscheint, ist er kein Vater mehr und hat die väterliche Gewalt verscherzt. Es ist ein schlechtes Zeichen für Shakespeares vielgepriesenen Philosemitismus, den besonders geistreichseinwollende Schauspieler in den Kaufmann von Venedig künstlich hineingetragen, dass er die beste Seite des Juden, das innige Familienleben, dem Shylock versagt hat. Zwar erklärt er mit Stolz, sein Haus sei ein „ehrbares Haus“, aber was versteht er darunter? Eine lebensunfrohe Aussperrung aller berechtigten, harmlosen Vergnügungen, ein

freudloses Dasein, das jeden Schmuckes und geistigen Gehaltes entbehrt, wie er es und mit ihm die englischen Puritaner auf Grund der starren alttestamentarischen Satzungen als „von Gott gewollt“ darstellten. Seiner Tochter macht er das Leben zur Hölle; nicht die kleinste Freude gönnt er ihr und überwacht sie in so unwürdiger Weise, wie es kaum einem bezahlten Dienstboten gegenüber gestattet ist. Sie hat ein Recht, sich aus seinem trostlosen Hause zu entfernen und sich von einem Vater zu trennen, dessen Herz bei seinen Geldgeschäften so hart und kalt geworden ist wie das vielbegehrte Metall, ja der seinem Kinde den Tod wünscht, wenn er nur durch ihren Tod wieder in den Besitz seiner gestohlenen Dukaten käme. Wenn sie mit ihrem Lorenzo davonläuft, so ist der Schritt in jeder Beziehung gerechtfertigt, er geschieht in einer Art von Notstand, indem ein starres, wesenloses Gebot, das der Kindesliebe, zu Gunsten eines höheren, der lebendigen Pflicht gegen sich selbst und den Geliebten, aufgeopfert wird. Vergleichen wir damit das Leben Porzias: Ihr Vater hat das Geld nicht als Zweck, sondern nur als Mittel betrachtet, um die Umgebung seiner Tochter schön und anmutig zu gestalten, mit der grössten Liebe und Sorgfalt hat er ihren Geist und Charakter gebildet und ihr alle Schätze einer reichen Kultur zu Füßen gelegt. Das tote Wort eines solchen Mannes muss noch mehr Gewicht haben, als die lebendige Gegenwart eines Vaters wie Shylock, und Porzia kann sich seinen Bestimmungen nicht entziehen, ohne alle moralischen Gesetze, auf denen sich die Familie aufbaut, mit Füßen zu treten. Bei der Kästchenwahl soll der sittliche Gehalt der Bewerber erprobt werden, und es ist ein feiner Zug des Dichters, dass nur der arme Bassanio, der mit geborgtem Geld auf die Brautfahrt geht, die armselige, bleierne Hülle in ihrem Wert erkennt und den reicheren Metallen vorzieht.

Die väterliche Gewalt ist nicht nur ein Recht, sondern auch eine Pflicht, sie darf nicht einseitig im Interesse des

Vaters ausgeübt werden, wie es der alte Capulet thut. Nach all dem Jammer, der durch Tybalts Tod über sein Haus gekommen ist, fühlt er das Bedürfnis, bei Musik und Tanz, im Kreise guter Freunde (allerdings nur wenige, damit das Dekorum gewahrt bleibt) ein vergnügtes Fest zu feiern; und deshalb muss sich seine Tochter bei Vermeidung seines Fluches „am nächsten Donnerstag“ verheiraten. Wenige Tage vorher hat er zwar selbst erklärt, sie sei noch ein Kind, und er wolle ihrer Neigung nicht vorgreifen, aber jetzt sind alle verständigen Erwägungen vergessen, und in aufbrausender Hitze ist ihm jedes Mittel recht, sie zu der verhassten Ehe zu zwingen. Eine bessere Rechtfertigung für Juliens unkindliches Verhalten, das ihr Eduard von Hartmann vorwirft, kann es gar nicht geben, als die Scene (III, 5), die für das Verhältnis von Eltern und Tochter zu Shakespeares Zeit charakteristisch ist. Dem polternden Vater, der sofort mit Fluch und Verstossung bei der Hand ist, und der politisch herzlosen Mutter gegenüber, die sich vorsichtigerweise nicht einmischt, verstehen wir Juliens Worte:

Und liebt das Leid Gefährten, reiht durchaus
 An andere Leiden sich; warum denn folgte
 Auf ihre Botschaft: tot ist Tybalt, nicht:
 Dein Vater oder Mutter oder beide?

Hier wird kein sittliches oder seelisches Band zerrissen, nur ein inhaltleeres Gesetz übertreten, als dessen Opfer wir die arme Ophelia fallen sehen. So wenig wie Shylock oder Capulet ist Polonius ein rechter Vater; zwar ist er weder hartherzig noch aufbrausend, aber seine klügelnde Weltweisheit bringt ebensogrosses Leid über sein Kind wie der Jähzorn und die Herzlosigkeit der anderen. Auch er weiss von der väterlichen Gewalt nicht den richtigen Gebrauch zu machen, und die sanftmütige Ophelia findet in ihrer Liebe nicht die Kraft, sich gegen seinen Willen aufzulehnen. Sie stösst Hamlets Liebe von sich, ja lässt sich sogar als Spionin gegen den Geliebten gebrauchen und hilft dadurch

sein und ihr eigenes Verderben vollenden. In seinem letzten Werke dagegen, in der Gestalt Prosperos und Mirandas, hat der Dichter das richtige Verhältnis zwischen Vater und Tochter dargestellt, durch das überhaupt jeder Konflikt zwischen Liebe und Kindespflicht vermieden wird. Sie weiss das Recht ihres Herzens, er das des überwachenden, fürsorgenden Verstandes zu wahren. Die Wahl, die die Liebe aus reinem Gefühl getroffen hat, ist die richtige, und Prospero ist weit entfernt, ihr zu widersprechen, aber er will das Urteil des Herzens mit dem der gereiften Erfahrung verbinden, und dazu dient die auferlegte Prüfung, in der sich der Geliebte als echt und Mirandas würdig erweisen soll. Treffend sagt Polyxenes im Wintermärchen:

Recht ist's, dass sich
Mein Sohn selbst wählt die Braut, doch recht nicht minder,
Dass auch der Vater, dessen grösste Freude
Die Enkel sind, zu Rat gezogen werde.

Der Grösse und der Allgewalt der Liebe, wie wir sie bei Shakespeare finden, entspricht ihre Dauer. Die Leidenschaft Julias und Desdemonas hat kein Ende auf Erden, sie tragen sie siegreich und unerschüttert über alle Hindernisse aus dem Leben hinaus. Nur die vollständige Verkennung ihres Charakters oder das Bedürfnis nach billigen Geistreicheleien kann Hartmann zu der Ansicht verleiten, dass Romeo und Juliens Verbindung, falls sie zu stande gekommen wäre, in kürzester Zeit der normalen, italienischen Ehe des 16. Jahrhunderts geglichen hätte, dass sie sich einen Cicisbeo gehalten und er seine Vergnügungen ausserhalb des Hauses gesucht hätte. In dem Drama steht nichts davon und nichts, das auf einen derartigen Wandel ihrer Gefühle schliessen liesse. Die Treue tritt bei Shakespeare überall neben die Liebe, und in besonderem Masse ist das bei den Frauen der Fall. Wie von einer Schlange gebissen wendet sich Julia von der Amme ab, die ihr den Rat giebt, sich nach Romeo die Liebe Paris gefallen zu lassen. Imogen kann den Gedanken nicht fassen,

dass man sie für untreu hält, und Desdemona zweifelt überhaupt daran, dass es solche Weiber giebt, die „dergleichen um die ganze Welt thun würden“. Abgesehen von den weiblichen Ungeheuern wie Tamora oder Königin Margarete, bei denen die Untreue als Verbrechen erscheint, tritt uns weiblicher Wankelmut nur bei Cleopatra, der Königin im Hamlet und Cressida entgegen. Aber selbst Cleopatra erhebt sich vor ihrem Ende zur Höhe eines vollen Gefühles, Gertrud ist dem neuen Gemahl als echte Gattin zugethan, und bei Cressida überwog die satirische Absicht, sie musste das Gegenstück der schönen Helena werden. In der Beständigkeit des weiblichen Herzens finden wir einen neuen Beweis, dass bei seiner Neigung die Sinnlichkeit nur eine untergeordnete Rolle spielt, während die Gefühle des Mannes, bei dem die Sinnlichkeit stärker entwickelt ist oder wenigstens durch die Scham und andere erworbene Empfindungen weniger in Schranken gehalten wird, leichter Schwankungen unterworfen sind. Er findet einen Ersatz in der Befriedigung der Sinne, wenn eine Befriedigung des Herzens nicht zu erreichen ist. Der Herzog in Was Ihr wollt, der aus eigener Erfahrung Bescheid zu wissen scheint, erklärt von seinem Geschlecht:

Denn wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen doch wankelmüt'ger,
Unsicherer, schwanker, leichter her und hin,
Als die der Frauen.

Er und Proteus (Die beiden Veroneser), der von Julia zu Silvia übergeht, wie jener von Olivia zu Viola, „wechseln mit den Gegenstand ihrer Liebe, wie des Auges Strahl zu jedem Wechsel eilt“ (Verlorene Liebesmüh'). Doch sie sind schwache Charaktere, und selbst in die Beständigkeit ihrer neuen bezüglich neu auflebenden Neigung können wir kein allzu grosses Vertrauen setzen, doch selbst Romeo, der Typus des Liebhabers, liebt seine Rosalinde vor Julia. Der Dichter hat in feiner Erkenntnis es nicht für nötig gehalten, diesen Zug der alten Erzählung zu unterdrücken, im Gegenteil, er hat ihn

hervorgehoben, um die verschiedene Bedeutung der Liebe für Mann und Weib zum Ausdruck zu bringen. Gerade aus dem flüchtigen Bestand der empfundenen Neigung, des Surrogates der Liebe, wie der von Wetz gebrauchte Ausdruck lautet, können wir auf die unerschütterliche Dauer des echten Gefühles schliessen. Im Sommernachtstraum sehen wir dieselbe auffallende Erscheinung, nur die Männer unterliegen dem Einflusse des Zaubertrankes und wechseln in ihrer Neigung, während Hermia und Helena von Anfang an ihrer Liebe treu bleiben. Wahrlich am wenigsten auf Shakespeares Frauen passt Hamlets pessimistisches Wort: „Unbeständigkeit, dein Name ist Weib!“

Die Vereinigung mit dem geliebten Wesen ist der höchste Preis der Liebe; ist sie nicht in dieser Welt zu erreichen, so muss sie im Tode gesucht werden, wie es Romeo und Julia und Antonius und Cleopatra thun. In ihr liegt das höchste Glück der Liebenden, aber schon in der Nähe des Geliebten zu verweilen und ihm dienen zu dürfen ist für Miranda, Viola und Julia in den Veronesern eine grosse Seligkeit. Schon das Bewusstsein, dass Antonius ihrer gedenkt, übt eine beglückende Macht auf das blasierte Gemüt der Cleopatra aus, und Edmund, der gewissenlos Verbrechen auf Verbrechen gehäuft hat, findet in dem Gedanken, dass auch er geliebt worden ist, die Ruhe eines erhabenen Todes. Er scheidet nicht in Reue, denn nicht aus Reue, sondern in einer Anwandlung von Mitleid sucht er Lears und Cordeliens bedrohtes Leben zu retten, sondern im vollen Triumph, dass er von zwei Königinnen geliebt worden ist. Hier sehen wir die beseligende Kraft, die die Liebe selbst im Verbrechen bewährt.

König Claudius und Gertrud haben ihre Liebe auf den unnatürlichsten Schandthaten aufgebaut, und doch halten sie treu zusammen und bieten im Bewusstsein ihrer Zusammengehörigkeit allen Gefahren die Stirne. Neben dem Ehrgeiz ist es die Liebe zu seiner Königin, die in seiner Brust keine Reue aufkommen lässt. Trotz des verbrecherischen Bandes,

das sie verbindet, kann er sich von ihr nicht losreissen. Noch grossartiger und gewaltiger ist das Bild im Macbeth. Unter der Last des Gewissens wäre jeder Teil des frevelhaften Paares längst zusammengebrochen, wenn sie sich nicht fieberhaft und verzweifelnd aneinander klammerten. Nur in Liebe vereint, können sie standhalten und erst, als ihnen dies letzte erquickende Gefühl durch die fortschreitende Zersetzung geraubt ist, fallen sie unter dem Drucke ihrer Schandthaten. Am rührendsten äussert sich Macbeths Liebe, als er den zweiten Mord, den an Banquo beschlossen hat; er verschweigt seiner Frau den Plan, damit sie „unschuldig, ohne Kenntnis“ bleiben kann, sie, die ihn den ersten Mord gelehrt hat. Mit einem kaum zu übersetzenden Kosewort nennt er die furchtbare Frevlerin sein dearest chuck (teuerstes Hühnchen), eine zärtliche Benennung, die ein Vater seinem kleinen Mädchen beizulegen pflegt.

Unselig dagegen ist das Gefühl der Liebe, wenn sich der Liebende ihm nicht frei, mit ganzem Herzen hingeben darf. Hamlet leidet an seiner Liebe, wie einst der junge Shakespeare an seiner Leidenschaft für die schwarze Dame der Sonette gelitten hat. In beiden Fällen sind es sittliche Bedenken, die mit der Liebe zusammenstossen und sie in ihrem Glücksgefühl zerstören. In dem einen Fall ist es die Besorgnis, über der Herzensneigung die grosse sittliche Pflicht zu vergessen, in dem anderen die Erkenntnis von dem Unwert der geliebten Frau, die nur die Verachtung des Dichters verdient. Beide haben das Bewusstsein, die besten Kräfte ihres Geistes, die für einen höheren und reineren Zweck bestimmt sind, an ein Gefühl zu vergeuden, das ihrer unwürdig ist. Bei dem Dichter der Sonette wird das Bedenken und die mit ihm verbundene Qual durch das Objekt hervorgerufen, bei Hamlet durch den Zwang, den seine grosse Aufgabe auf sein Gemüt ausübt. Man hat die schwarze Dame mit Cleopatra zusammengestellt, und zweifellos ist mancher Zug von ihr auf die verführerische Königin übergegangen, aber das

Verhältnis des Antonius zu ihr ist seelisch von ganz anderer Art als das des Dichters zu seiner Geliebten.

Wenn irgend jemand, so empfindet der römische Triumvir die volle Seeligkeit der Liebe; ihr Trank wird zwar seinen gierigen Lippen in einem Becher gereicht, der nicht aus dem edelsten Metall ist und schon vieler Durst gelöscht hat, aber trotzdem kann er nur in diesem Becher seine berausende Wirkung in der höchsten Weise ausüben. Verglichen mit Antonius, ist der Liebhaber der Sonette ein gewissengequälter Moralist, der unglücklicherweise in eine unbezähmbare, schmäbliche Leidenschaft verfallen ist.

Antonius hat keine moralischen Bedenken, seine Liebe an eine Unwürdige zu verschwenden, im Gegenteil, ihn peinigt nur die Angst, das geliebte Wesen nicht genug und nicht ausschliesslich geniessen zu können. Für ihn ist Cleopatra das einzige Weib, das er lieben kann, wie Julia für Romeo. Die keusche Octavio verhält sich zu der Aegypterin ungefähr wie Rosalinde zu Julia, beide dienen der Heldin als Folie, als Bild des Frauentypus, zu dem der Mann nur eine konventionelle, anempfundene Neigung hegen kann, während nur die andere imstande ist, das höchste Mass von echter Leidenschaft in seiner Brust zu entflammen. Dass diese bei einem Antonius, dem überreifen Mann, auf den Trümmern einer versinkenden Kultur anders geartet ist als bei dem jugendlichen, hoffnungsfrohen Veroneser, ist selbstverständlich; der eine findet in der kaum erblühten Mädchenknospe seine Göttin, der andere in dem reifen, viel-erfahrenen Weibe seine Welt, der eine liebt sinnlich-über-sinnlich und will alle Sterne zur Feier seiner Liebe beschwören, der andere liebt sinnlich und möchte die ganze Welt zum Zeugen seines triumphierenden Genusses machen, aber jeder von ihnen liebt in seiner Art unter Einsatz seiner gesamten Persönlichkeit. Wie beider Liebe die eigne Person in allen ihren Kräften umfasst, so ergreift sie auch die der Geliebten in allen Beziehungen. Antonius und Romeo haben das Weib gefunden, das notwendigerweise ihre Ergänzung, ihre

Polarität bildet, und in der Verbindung mit ihr geniessen beide eine Seligkeit, die das höchste Mass irdischer Wonne erreicht. —

Aus der Liebe, dem Bunde zweier Herzen, entwickelt sich die Ehe. Bei Shakespeare ist sie keine mit göttlicher Kraft begabte Handlung, die mit einem Zauberschlage Unrecht in Recht verwandelt, sondern die äussere, menschliche Anerkennung des Bundes der Liebe durch Sitte und Gesetz. Nicht durch das himmlische Sakrament, sondern durch die gegenseitige Liebe ist die Ehe mit Ausnahme des Heinrichs VIII. unlösbar. Im Sturm sind wir überrascht durch die Worte des weisen Prospero:

Zerreisst du ihr den jungfräulichen Gürtel,
Bevor der heil'gen Feierlichkeiten jede
Nach hehrem Brauch verwaltet werden kann,
So wird der Himmel keinen Segenstau
Auf dieses Bündnis sprengen: dürrer Hass,
Scheelägiger Verdruss und Zwist bestreut
Das Bett, das euch vereint, mit eklem Unkraut,
Dass ihr es beide hasst. Drum hütet euch,
So Hymens Kerz' euch leuchten soll.

Es scheint fast, als wenn der Dichter, den wir in den Lehren Prosperos in eigener Person sprechen hören, der Form zu viel Bedeutung beimesse, zumal wenn wir seinen entgegengesetzten Standpunkt, wie er besonders in Mass für Mass zum Ausdruck kommt, zum Vergleiche wählen. Dort zieht er gegen eine Sittlichkeit, die sich nur in der Erfüllung der Form bekundet, scharf zu Felde; Claudio und Julia haben die Vorschrift, die Prospero seinen Kindern auferlegt, nicht beachtet und ihre Liebe vor der äusseren Sanktion durch die Gesetze der Menschen genossen. Trotzdem nimmt der Dichter für sie gegen Angelo, den Vertreter des formellen Rechtes, Partei, denn für ihn ist die Gesinnung, nicht die Form bei der Eheschliessung die Hauptsache. So kann es unmöglich seine Absicht sein, das Glück Ferdinands und Mirandas von der Erfüllung einer Ceremonie abhängig zu machen, so wenig wie im Kaufmann

von Venedig das Porzias von einem sinnlosen Lotteriespiel. Prospero ist kein Angelo, ihm kommt es nicht auf die äussere Satzung an, sondern auf den festen Bund der Herzen, aber wie er vorher Ferdinand auf seine Demut geprüft hat, so soll auch der zweite Befehl nur eine Prüfung der Liebenden sein. Ihre Neigung, die so stürmisch entstanden ist, soll von allen Schlacken der niedrigen Begierde befreit, auf einen höheren sittlichen Standpunkt erhoben werden. Gerade für den Königssohn, der später herrschen soll, liegt eine tiefe Lehre darin; wer befehlen will, der muss gehorchen lernen, wer selbst berufen ist, das Recht zur Durchführung zu bringen, der muss es vor allen Dingen selbst respektieren. Freilich kann das menschliche Gesetz zum Unrecht, ja sogar zum Unsinn werden, wenn wir es gleich Angelo „begierig anfassen, weil es der eignen Leidenschaft zur Waffe dient“, aber seine innere Majestät wird durch falsche Anwendung und engherzige oder selbstsüchtige Auslegung nicht getrübt, es ist der Ausdruck des sittlichen Rechtsbewusstseins des Volkes, zu dem man sich nicht ungestraft in Widerspruch setzen darf. In seinen jungen Tagen hatte der Dichter diese Wahrheit selbst bitter erfahren, seine Ehe mit Anna Hathaway, die durch eine vorhergegangene, stürmische Aufwallung des Blutes nötig geworden war, hatte für beide kein Glück gehabt, und die Worte, die er Suffolk in seinem Jugendwerk Heinrich VI. in den Mund legt, sind wohl der Ausdruck seiner eigenen Empfindung:

Was ist erzwungne Eh' als eine Hölle,
Ein Leben voll von Zwist und stetem Hader?

Vielleicht hatte auch er damals im jugendlichen Ueberschwang den hergebrachten Anschauungen über Sittlichkeit die Spitze bieten wollen, von freier Liebe und freiem Menschentum geschwärmt, Phrasen, die jede Generation neu zu entdecken glaubt, obgleich sie schon allen Voraufgehenden zur Befriedigung und Beschönigung der eignen Begehrlichkeit gedient haben. Durch ein langes Leben, voll Arbeit, Erfahrung und Selbstüberwindung hatte Shakespeare anders denken ge-

lernt, und für den weisen Prospero ist die Sitte und das Gesetz der zur That gewordene Ausdruck der Sittlichkeit, die von Mann und Weib Unterwerfung verlangt. Wer die Wohlthaten des Rechts geniessen will, der muss auch seinen Verpflichtungen nachkommen. Die Form ist nicht der Gegensatz zum Bunde der Herzen, sondern wenn sie richtig verstanden wird, nur seine Besiegelung und sichtbare Erfüllung. Besonders in den Augen der Frau hat sie eine heiligende, sittliche Kraft, sie giebt ihr das Gefühl, die Gattin und nicht die Konkubine des Mannes zu sein.

Auf dieser sittlichen und rechtlichen Grundlage baut sich bei Shakespeare die Ehe auf. Da die Liebe ihre notwendige Voraussetzung ist, so gilt das, was wir im Vorhergehenden über sie gesagt haben, im verstärkten Masse für die Ehe. In England, wo sich die „Victorians“ gern mit den „Elisabethans“ vergleichen, liebt man es, Shakespeares Ansichten über die Ehe, wie sie sich in Lucianas Worten (Komödie der Irrungen) finden:

Nun, trotz'ge Freiheit wird durch Zucht gebeugt.
 Kein Wesen giebt's, das nicht gebunden wär',
 Sei's auf der Erde, sei's in Luft und Meer.
 Tier, Fisch und Vogel folgt als seinem König
 Dem Männchen stets und ist ihm unterthänig;
 So muss der Mann auch, dieser Weltgebieter
 Der weiten Erd', des wilden Meeres Hüter,
 Der Herr und Meister seines Weibes sein:
 D'rum dien' dein Wille seinem Wunsch allein.

mit Tennysons schönen Versen aus der Princess zusammenzustellen:

Dear but let us type them now
 In our own lives; and this proud watchword rest
 Of equal; seeing either sex alone
 Is half itself, and in true marriage lies
 Nor equal, nor unequal: each fulfils
 Defect in each and always thought in thought,
 Purpose in purpose, will in will, they grow
 The single pure and perfect animal
 The two-cell'd heart beating, with one full stroke

Life.⁷⁴

Man folgert daraus, wie viel tiefer und edler das Wesen der Ehe heute aufgefasst werde als vor dreihundert Jahren, an Stelle der sklavischen Unterwerfung der Frau sei die Gleichheit beider Geschlechter im edelsten Sinne getreten, die Willenseinheit in dem ehelichen Zusammenleben werde nicht mehr durch die absolute Vorherrschaft des Mannes, sondern durch Uebereinstimmung beider Teile erzielt. Von einer rechtlichen Gleichstellung der Frau ist, wie wir schon gesehen haben, bei Shakespeare allerdings keine Rede; der Mann ist der unbedingte Gebieter seines Weibes, der Leiter des Hausstandes und der Herr der Kinder. Aber wenn wir Brutus' und Porzias Verhältnis betrachten, so kommt der Renaissancedichter dem Tennysonschen Ideal näher als die meisten Ehen heutzutage. Für ein so enges Zusammenleben, wie es die Ehe ist, kommt es weniger auf die rechtlichen als auf die sittlichen und gefühlsmässigen Unterlagen an, mehr auf die Persönlichkeit der Frau als auf die Rechte, die ihr das Gesetz dem Manne gegenüber einräumt. Gerade je abhängiger das Weib von ihm ist, desto herrlicher können sich alle ihre weiblichen Tugenden entfalten, Nachsicht und Milde, Opfermut und Duldung. Alle diese edeln Knospen, die schon in den Mädchenherzen einer Julia und Miranda gesprosst sind, kommen bei den Frauen Desdemona, Hermione und Imogen zur schönsten Entfaltung, indem sie durch das Gefühl der Frauen- und Mutterwürde geadelt werden. Der Gatte ist ihre Welt und der einzige Gegenstand ihrer Gedanken und Sorgen. Seinen Zorn und seine schlechte Laune nehmen sie ergehen als etwas Unvermeidliches hin und warten, wie Hermione sagt: „bis das böse Gestirn erloschen und der Aspekt am Himmel günstiger ist“. Selbst den öffentlichen Schimpf, wie den unwürdigen Schlag von der Hand des Othello, ertragen sie mit engelgleicher Geduld, ohne zu murren, ohne ein Wort der Klage. Die schwersten Kränkungen empfinden sie nicht so sehr in Bezug auf sich selbst als auf den Gatten, den sie um die Qual der späteren Reue bedauern.

Wie wird euch dieses schmerzen,
 Wenn ihr zu hellrer Einsicht einst gelangt,
 Dass ihr mich so beschimpft habt.

So empfindet Hermione, als ihr Leontes' Liebe, die „Krone und Lust ihres Lebens“ geraubt ist. Das Dasein hat für sie jeden Wert verloren, nur für ihre Ehre führt sie noch einen verzweifelten Kampf. Und dabei ist sie als eine starke Frau geschildert, die „nicht so leicht weint, als ihr Geschlecht sonst pflegt“, während ihre schwächeren Schwestern Desdemona und Imogen lautlos unter den Anklagen des Gatten zusammenbrechen.

Weniger erhaben ist die Rolle, die die Männer in der Ehe spielen. Schon bei ihren Heiratsplänen wissen sie häufig die materiellen Interessen trefflich mit ihrer Liebe zu verbinden wie Fenton (Lustige Weiber) und Bassanio, der mit geborgtem Geld auf die Brautfahrt auszieht, oder gar der unternehmende Petruchio mit seiner Devise:

Das Geld muss klingen zu dem Hochzeitstanz!

Zwar erfahren wir aus dem Munde der alten, erfahrenen Hofdame in Heinrich VIII., dass auch die Gunst jeder Frau durch die Aussicht auf Stand und Reichtum gewonnen werden kann, aber bei Shakespeares edleren weiblichen Gestalten bleibt die Liebe von allen praktischen Rücksichten frei, und Anna Bullen weist entschieden jede Zumutung zurück, als werde sie durch den Glanz der Krone verlockt. —

In der Ehe nehmen die Männer die Unterwürfigkeit und ergebungsvolle Liebe ihrer Frauen vielfach mit naivem Egoismus als etwas Selbstverständliches, als einen Tribut hin, der ihnen von Rechts wegen geschuldet wird. Brutus ist der einzige, der den ganzen Wert seiner Porzia erkennt, von den andern haben selbst die Besten wie Postumus, die Blume der Ritterschaft, und der edle Mohr Othello keine Ahnung, welches Kleinod sie in ihren Frauen besitzen. Wie brutal fertigt Hector die liebevoll besorgte Andromache ab, wie schroff ist Percy gegen sein Käthen, wie beutet Heinrich VIII. die Geduld der

Königin Katharina aus! Desdemona muss sich Schimpfreden sagen lassen, wie sie nach den Worten der Emilia, kein betrunkenener Bettler seiner Dirne zu bieten wagt, und die meisten Männer quälen ihre Frauen durch Misstrauen und grundlose Eifersucht. Es ist auffallend, dass gerade die beiden grossen Verbrecher in dieser Beziehung eine Ausnahme machen, König Claudius und Macbeth kommen ihren Frauen mit mehr Verständnis und Achtung entgegen, als die meisten anderen Ehemänner. Ist es das Bewusstsein des eignen Unwertes oder das gemeinsame Schuldgefühl, das aus ihrer Rücksicht auf den andern Teil spricht?

Die grösste Gefahr droht der Ehe bei Shakespeare durch die Eifersucht; und doch sind die Fälle der Untreue bei ihm sehr selten und stehen im umgekehrten Verhältnis zu der Zahl der Anspielungen und Witze über die Hörner, den Kopfschmuck des betrogenen Ehemannes. Der Ehebruch wird von dem Dichter, ob von männlicher oder weiblicher Seite begangen, unter allen Umständen mit grösster, sittlicher Schärfe gerichtet, nirgends findet eine laxe, moralische Ausnahmebeurteilung dieses Vergehens zu Gunsten des Mannes Billigung, wie sie Gloster im Lear bekundet, nirgends treffen wir auf eine Glorifikation des Ehebruchs in der Art des Molièreschen Amphitryon, die im König Johann bei der Verfehlung der Lady Falconbridge mit dem beliebten Monarchen Richard Löwenherz nahe gelegen hätte. Selbst in den Lustspielen wird der betrogene Ehemann niemals dem billigen Gelächter und dem Spott der Menge preisgegeben, wie es in den meisten der Molièreschen Komödien passiert. Shakespeare hat keine Sympathie für den Liebhaber und verherrlicht ihn nicht auf Kosten des rechtmässigen Gatten. Im Gegenteil, der Liebhaber ist wie Falstaff in den lustigen Weibern zum Schluss der Betrogene und muss mit der Beschämung und einer tüchtigen Tracht Prügel erfolglos von dannen ziehen. Nicht nur das Recht, sondern auch die allgemeine Sympathie ist auf Seiten des Ehemannes, und die Untreue der Frau ist für den englischen

Dichter keine komische Situation, kein Kapital, das eine Anzahl pikanter Witze abwirft.^{74a} Bei der hohen Auffassung, die Shakespeare von der Ehe hat, ist ihm der Ehebruch überhaupt kein Gegenstand für die Komödie. In den ernstesten Dramen ist er immer ein Vergehen, auf Seiten der Frau die letzte Staffel der Verworfenheit, wie bei Goneril und Regan, dem grausen-erregenden Schwesterpaar, die eheliche Untreue als Krönung aller ihrer Verbrechen erscheint. Shakespeare, der gewiss in sittlicher Beziehung nicht zaghaft ist und den Menschen mitleidslos in die tiefsten Höhlen des Lasters verfolgt, scheint bei dieser düstern Seite des Lebens nur ungerne verweilt zu haben. Das Vergehen der Königin Margarete in Heinrich VI. übergeht er so weit als möglich, Glosters Fehltritt wird nur oberflächlich berührt, und in mitleidvolles Dunkel hüllt er die Vorgeschichte der Königin im Hamlet. Die Liebe, die sonst bei ihm alles entschuldigt, hat kein Wort der Verteidigung für den Ehebruch; die widerliche moderne Auffassung, die aus der ehelichen Untreue ein Verdienst macht, finden wir glücklicherweise bei ihm nicht. War es das strenge Sittlichkeitsgefühl des Dichters oder das Bewusstsein der eignen Schuld, wie es in den letzten Sonetten zum Ausdruck kommt, das ihn von dem Thema zurückschreckte?

Aus seinem Verschulden war eine Leidenschaft entstanden, die aus Untreue hervorgegangen, in Meineid und Verrat enden musste. In ihr hatte der Dichter die ganzen Qualen der Eifersucht, des „grünäugigen Scheusals, das die Speise besudelt, die es nährt“, ausgekostet. Wie wir aus den Sonetten ersehen, war sein Argwohn nur zu wohl begründet, um so auffallender ist es, dass in den Dramen, besonders auf männlicher Seite die Eifersucht regelmässig der Ursache ermangelt.

Ein gewisses Mass von Eifersucht ist mit der Liebe untrennbar verbunden, wie es in Venus und Adonis heisst,

Denn wo die Liebe herrscht, kommt mit Geschrei
Die Eifersucht und nennt sich ihren Hort.

(Freiligrath.)

Sie ist die notwendige Ergänzung der Liebe, die alles an dem geliebten Wesen für sich fordert und darüber wacht, dass auch nicht der geringste Teil von ihm einen andern beglücke. Je mehr der Mann in der Frau nur den höchsten, mühsam errungenen Besitz und nicht die freiwillige Gefährtin erblickt, desto eifersüchtiger muss er sie behüten, denn er muss fürchten, das heiss erkämpfte Gut zu verlieren, das ihm unter allen am wertvollsten und mit dem wie mit einem Schild oder einer Fahne seine Ehre auf das innigste verbunden ist. Die Frau ist aber kein toter Gegenstand, den man einschliessen und vor jeden Angriff und jedem Verluste verbergen kann, sondern ein lebendiges, dem Manne gleiches Wesen mit eigenem Willen und eignen Neigungen. In diesem Widerspruch liegt die Wurzel aller Eifersucht, denn nur auf dem Boden der Gleichstellung kann sich ein Vertrauen entwickeln, das jede äussere Ueberwachung überflüssig macht. Die Frau dagegen, als der unterworfenen Teil, hat kein Recht, eifersüchtig zu sein, sie wird durch die Untreue des Mannes nicht entehrt, überhaupt nach älterer Auffassung nur dann durch sie berührt, wenn ihre Würde als Hausfrau, z. B. wenn sie das Haus mit der Konkubine des Gatten teilen soll, verletzt wird. Das Treiben des Mannes ausser dem Hause entzieht sich ihr, und es kommt ihr nicht zu, darnach zu fragen, wie wir aus dem Gespräch der Luciana und Adriana in der Komödie der Irrungen ersehen. Thut sie es doch, so liegt darin eine Verkennung ihrer Stellung, eine unberechtigte Ueberhebung, als wenn die Rollen vertauscht wären und der Diener sich erfreche, seinen Herrn zu meistern. So kann ihre Eifersucht nur komisch wirken, wie in dem angeführten Lustspiel und in der kurzen Scene (Romeo IV,⁴) zwischen Capulet und seiner unliebenswürdigen Gattin, in der die Frage jedoch nur gestreift wird. Der eifersüchtige Mann dagegen kann sich und erhebt sich in vier Shakespeareschen Dramen zur tragischen Leidenschaft, denn

Untheilbar ist die Schönheit! Wer sie ganz besass,
Zerstört sie lieber fluchend jedem Teilbesitz.

Nur in den lustigen Weibern erscheint die Eifersucht des Mannes in der Gestalt des Herrn Ford als komisches Motiv, sonst ist sie immer tragisch, im Othello und Cymbeline, im Wintermärchen und Viel Lärm um Nichts. Ja gerade in dies letzte übermütige Lustspiel trägt sie einen ersten Ton hinein, der für uns die Einheitlichkeit der Stimmung aufhebt, der aber von Shakespeares Zeitgenossen wohl weniger tragisch empfunden wurde. —

Wie die Liebe, so ist auch die Eifersucht ausschliesslich ein Werk des Affektes und von allem verstandesmässigen Denken und Gründen unabhängig. „Den geringsten Dingen an Art und an Gewalt verleitet sie in ihrer Verblendung Ansehen und Gehalt,“ denn, wie es im Sommernachtstraum heisst,

Sie sieht mit dem Gemüt, nicht mit den Augen!
Und ihr Gemüt kann nie zum Urteil taugen.

Claudio hat sich wenigstens nach seiner Meinung von der Schuld der Hero überzeugt, und Postumus sind Beweise geliefert worden, die einer gewissen, äusseren Wahrscheinlichkeit nicht entbehren, dagegen entsteht die Eifersucht bei Othello nur auf Grund eines hingeworfenen Wortes, und ohne jede Veranlassung nur durch einen Blick, eine Bewegung der Hermione wird sie in Leontes' Brust so plötzlich und gewaltig erregt wie die Liebe im Herzen Romeos. Man hat Othello den Intrigenstücken, der schlechtesten Art des Dramas, beigezählt; ein Vergleich der Leidenschaft, wie sie in seinem Herzen und dem des Leontes ohne jede Intrigue tobt, ergibt die Unrichtigkeit der Behauptung. Nicht die von Jago angezettelte Intrigue, sondern die Leidenschaft des Mohren bildet das Rückgrat der Tragödie. Zwar erklärt Othello, er sei von Natur nicht eifersüchtig, aber dieselbe Meinung hat auch Leontes von sich, wenn er sagt, es wäre Tollheit von ihm, ohne bündigen Antrieb gegen die Königin vorzugehen. In der Brust der Shakespeareschen Menschen liegen alle Leiden-

schaften, Liebe und Hass, Eifersucht und überschwängliches Vertrauen wie verschiedene Explosivstoffe hart bei einander, es bedarf nur des entsprechenden Zünders, um jeden einzelnen zur unaufhaltsamen Entladung zu bringen. Bei Leontes genügt ein Blick der Hermione, um den eifersüchtigen Affekt zu erregen, nun wüthet er weiter, und vergebens sind die Einwände des treuen Camillos, vergebens der Widerspruch des ganzen Hofes und die Mahnungen der tüchtigen Paulina; alles dient nur dazu, seine Leidenschaft in das Masslose zu steigern. Selbst gegen die Stimme des Orakels bleibt er taub, und erst in der Katastrophe, dem Tode seines Sohnes und dem vermeintlichen seiner Gattin, fallen die Schuppen von seinen Augen, und er erkennt sein Unrecht. Im Othello liegt die Entwicklung genau so: Die wenigen Worte Jagos: „Das gefällt mir nicht!“ bei dem Anblick Desdemonas und Cassios, der sich begreiflicher Weise dem Blick des erzürnten Generals zu entziehen wünscht, erwecken seine Eifersucht. Besinnungslos nimmt er nun alles auf oder trägt es gar selbst zusammen, was seiner Leidenschaft auch nur den Schatten eines Grundes gewähren kann. Er gedenkt der allgemeinen Verderbtheit der venetianischen Frauen, des grossen Unterschiedes, der an Jahren, Stand und Rasse zwischen ihm und seiner Frau gähnt, er besinnt sich, dass sie ihren Vater betrogen hat und also ebensogut ihn selbst betrügen kann. Die Leidenschaft sucht die Gründe, nicht die Gründe führen die Leidenschaft herbei. Hätte Jago nicht Ursache, Othellos Eifersucht in bestimmte Bahnen und auf ein bestimmtes Ziel hinzulenken, er könnte den Verblendeten nach den ersten Worten ebensogut sich selbst überlassen, ja ihm widersprechen, wie es Antigonus und Paulina dem Leontes gegenüber thun. Die Eifersucht des Mohren würde genau wie die seines Leidensgenossen nicht ruhen, bevor sie ihr Opfer gefunden hat; wie jener würde er sich selbst ein Blendwerk von Beweisen für Desdemonas Untreue vorzaubern, das für einen nüchternen Sinn an Plumpheit und

Unwahrscheinlichkeit hinter Jagos Taschentuchkomödie und anderen Vorspiegelungen nicht zurückstehen würde. Der scharfsichtige Bösewicht ist sich über das Verhältnis völlig klar, ihr erstes grosses Gespräch (III, 3) befriedigt ihn durchaus. Nicht er sucht künftig den General auf, sondern Othello ihn, das Opfer seinen Henker, und nur ungerne durch den Zwang der Verhältnisse und das Drängen des Mohren getrieben, geht er über Andeutungen und Worte hinaus und insceniert die Scheinbeweise, die nur auf einen von der Leidenschaft gänzlich befangenen Charakter berechnet sind und nur auf einen solchen von Wirkung sein können. Gierig nimmt Othello jedes Wort in seinem Herzen auf, für ihn wird alles zum Beweis gegen Desdemona, und selbst wenn die Götter herniederstiegen und für ihre Unschuld zeugten wie im Wintermärchen, so würde er ihre Mahnung gleich Leontes in den Wind schlagen. Wer in dem Masse von der Eifersucht beherrscht wird wie Othello, ist natürlich verblendet, ohne dass man, wie Wetz thut, eine besondere Art der tragischen Verblendung bei ihm annehmen muss. Seine Leidenschaft weist nun die Züge auf, die bei Shakespeare allen Affekten eigentümlich sind, Unabhängigkeit von jedem verstandesgemässen Denken und vollständige Beherrschung ihres Trägers unter Ausschluss jeder anderen Empfindung und Erwägung. Gegen eine solche Leidenschaft giebt es kein Zureden und freundschaftliches Abmahnen, sie ruht nicht, bevor sie ihr Ziel erreicht hat oder durch einen gleich starken Affekt aufgehoben wird. So ist der Zorn Lears, so ist die Liebe Romeos, und so die Eifersucht Othellos. Verblendet sind sie alle, aber nur in so weit, wie jeder verblendet ist, der durch einen unbezwingbaren, allgewaltigen Affekt beherrscht wird.

Der Tod ist die Strafe der ehebrecherischen Gattin. Auf Tod und Leben klagt Leontes Hermione an, zum Tode verurteilen Postumus und Othello, nicht als Mörder, sondern als von Gott gesetzte Richter, ihre Frauen. Das schuldige Weib verdient kein Mitleid, unbarmherzig häuft Claudio auf

die verleumdete Hero die öffentliche Beschimpfung, und von allen Seiten wird sein grausames Verfahren als sein gutes Recht angesehen. Auch die Frauen selbst stehen auf diesem Standpunkt, gerade die edelsten unterwerfen sich am willigsten der Herrschaft des Mannes, der für sie nicht nur Gefährte und Geliebter, sondern auch Gebieter und Richter ist. Es mag sein, dass in der besonderen Betonung der letzteren Eigenschaft in Shakespeares Dramen sich eine Auffassung der Ehe bekundet, die unsern heutigen Begriffen nicht mehr ganz entspricht. Die Stellung der Frau dem Manne gegenüber ist durch alle Zeiten einem beständigen Wandel unterworfen gewesen, in der wir vielleicht eine Entwicklung erblicken dürfen. Agamemnon, der seine Klytemnestra in den Königspalast, in das Haus seiner rechtmässigen Gemahlin, einführt, erregt bei uns eine tiefere Empörung als bei den athenischen Hörern des Aeschylus; die Art, wie Postumus den Tod seiner Frau beschliesst und unter Ausnutzung ihrer Liebe vollziehen lassen will, erschien den Engländern des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts, wenn Imogen schuldig war, nur gerecht, für uns ist sie unter allen Umständen verwerflich. Wir verlangen, dass auch die Frau gehört wird, denn sie ist kein willenloses Gut in der Hand des Mannes, über das er nach Willkür schalten und walten kann, sondern ein mit Willen und Erkenntnis begabtes Wesen, das mit berechtigten Ansprüchen auf eigenes Glück neben ihm steht. Hier scheiden sich unsere Wege von Shakespeare, wir stehen auf einem anderen, ich wage nicht zu sagen, höheren Standpunkt. Seine Ansicht über die Stellung und das Wesen der Frau befähigte ihn, gerade ihre besten, weiblichsten Eigenschaften, Liebe und Hingabe, Gnade und Milde zur herrlichsten Entfaltung zu bringen. Ob auf dem Boden der Gleichberechtigung beider Geschlechter jemals eine solche Blüte zu erwarten ist, ob auch auf ihm Blumen wie Miranda, Cordelia und Imogen zu erhoffen sind, muss die Zukunft lehren. Zum Propheten, am wenigsten zum unglückverkündenden, fühle ich mich nicht berufen.

