

DER LEBENDIGE SCHAUPLATZ IN SHAKESPEARES DRAMEN

Schafft die Zeit in ihrer Not oder zu ihrem höchsten Glücke für sich das Genie, oder schafft das Genie seine Zeit? Diese Frage wird immer neu sich aufdrängen, wenn man auf die Schwelle des Hauses tritt, das einer der Grossen im Geiste bewohnt. Beides ist da: Not oder Glück der Zeit und das Genie, die eine verlangt es als seine letzte Erfüllung, das andre steht als ein ewiges Rätsel in seiner Erscheinung da. Man glaubt so viel getan zu haben, wenn man das Bergland, aus dem der Hochgipfel Shakespeare aufragt, bis in seine letzten Hügel und Täler erforscht hat — dem Rätsel seines Werkes ist man dadurch doch nicht näher gekommen. Das Drama vor ihm war ein zu tiefst aufgelockerter Boden, aber neben der Überfülle der furchtbaren Keime lag ebensoviele wildestes Unkraut, das fortwährend in Gefahr war, üppig alles überwuchernd aufzuspiessen. Es waren nur wenige Jahre, ehe der junge Stratford der Flüchtling an die Tore eines der Schauspielhäuser von London klopfte, als Sir Philippe Sidney in seiner *Defense of Poesy* das schmerzliche Wort aussprach: «Warum ist England, die Mutter so ausgezeichneter Geister, zu einer so bösen Stiefmutter der Poeten geworden?» Und wenn dieser hochgebildete Kritiker noch in der Lyrik einige kleine Sterne zu finden weiss, das Drama ist ihm hoffnungslos, denn ausser *Gorboducs* noch fehlerhaftem Versuch «zum hohen Stile Senecas emporzuklimmen», erscheint ihm alles verdorben, was über die Bühne geht, «wo man Asien auf der einen und Afrika auf der andern Seite hat und daneben so viele andre kleine Königreiche, dass der Schauspieler, wenn er auftritt, immer

damit beginnen muss, zu sagen, wo er ist, weil sonst die Geschichte nicht begriffen wird. Jetzt kommen drei Damen herbei, die Blumen pflücken, dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten, jetzt hören wir von Schiffbruch auf dem gleichen Platze und nun sind wir zu tadeln, wenn wir sie nicht für einen Felsen halten. Von rückwärts kommt ein scheussliches Ungeheuer hervor mit Feuer und Rauch, dann sind die bejammernswerten Zuschauer gezwungen, sie für eine Höhle zu halten, unterdes stürzen zwei Heere herein, durch vier Schwerter und vier Schilde repräsentiert, welches harte Herz wird sie denn nicht für ein Schlachtfeld halten? Was die Zeit anbetrifft, ist man noch freigebiger; sehr gewöhnlich ist es, dass zwei junge fürstliche Personen sich verlieben, nach manchen Hindernissen wird sie schwanger, gebiert einen schönen Knaben, der geht verloren, wird ein Mann, verliebt sich und ist bereit, ein neues Kind zu zeugen und all dies im Verlauf von zwei Stunden; wie unnützig das ist, muss jede Vernunft begreifen Und ausser solchen groben Ungereimtheiten, wie sind doch alle diese Stücke weder rechte Tragödien noch rechte Komödien, Könige und Clowns werden zusammen gebracht, nicht weil es die Sache so mit sich bringt, nein, am Kragen schleppt man den Clown herein, um ihn seinen Part in der majestätischen Handlung spielen zu lassen, ohne Anstand und Vernunft: So wird mit ihrem Mischmasch von Tragikomödien weder Bewundrung und Mitleid noch rechte Fröhlichkeit erzeugt.»

Wohl liegt, wenn man das heute liest, die Anklage einer gewissen Instinklosigkeit nahe, mangelnden Blick für das Kommende, werdende, hat Sidney hier gewiss bewiesen, so historisch entschuldigbar sein Standpunkt dem nationalen Drama gegenüber auch ist. Sidney hatte trotzdem über das Wesen der Kunst nachgedacht, wie keiner seiner Zeit, er wusste, dass das Genie nicht durch Fleiss erlangt wird, dass *orator fit poeta nascitur*; dass, obwohl der Dichter Schöpfer und *vates* ist, er doch ein Mensch voll Irrtum ist, über dem die Kunst hoch und fehlerlos steht, dass man daher die Mängel ihrer Diener nicht gegen sie wenden dürfe, «denn nur durch wenige wird die Kunst vollendet». Und jenen Verderbern des Schauspiels rief er ärgerlich zu: «Wissen sie nicht, dass eine Tragödie den Gesetzen der Poesie und nicht der Geschichte untersteht, dass sie nicht gebunden ist, der Erzählung zu folgen, sondern die Freiheit hat, etwas ganz neues zu bilden oder die Geschichte zu gestalten nach

dem tragischen Gefüge (conveniencies)?» Das ist alles ebenso tief wie sonnenklar und unbestreitbar gesagt. —

Und mehr als das, es ist wahrlich kein Zufall, dass das nationale Drama in England keinen Theoretiker gefunden hat, dass die eigentliche Ästhetik schon bei Lebzeiten Shakespeares, mit seinem Nebenbuhler Ben Jonson genau an Sidney mit ganz ähnlichen Forderungen nach Unterordnung unter die nationale Gesetzmässigkeit anknüpft. Es ist darum gewiss ebenso müssig wie falsch, wenn man Sidney damit entschuldigt, dass er noch keines der grossen Meisterwerke des nationalen Dramas gekannt habe, und dass er die Werke Shakespeares mit Begeisterung begrüsst haben würde — das einzige, was man sicher sagen kann ist, dass dann der Ästhetiker Sidney geschwiegen hätte. Unzweifelhaft aber hatte Sidney mit seinen Sorgen dem Drama seiner Zeit gegenüber Recht; die grösste Gefahr lag in seiner Verwahrlosung, in seiner wilden Zügellosigkeit und Neigung zu völliger Formlosigkeit, die immer nur zu wachsen schien. Wir können das wahrlich nicht auf eine besondere Wildheit der Zeit schieben, nicht nur Sidney selbst, diese Blüte höfischer Kultur, und sein ganzer Kreis spricht dagegen, sondern auch die hochentwickelte Lyrik, mit ihrer vielfachen Neigung zu strenger Form von Sonnett und Stanze, die auch aus den wildesten Dramen sich wie Perlen aus roher Fassung abheben, und dies gilt auch noch für die meisten Stücke der unmittelbaren Vorgänger Shakespeares, Marlowe ausgenommen, bei dem aber die Gefahr der Verirrung zu kunstzerstörender Masslosigkeit deshalb nicht geringer war. So erleben wir hier das in der Geschichte der Kunst nicht gerade häufige Schauspiel, dass die Gefahr einer Sprengung aller Form vorliegt, ehe denn noch eine Form geschaffen ist, dass wir in dieser Kunst etwas von dem tollen Übermut eines Barock spüren, nur dass hier nicht wie dort die Ausgelassenheit in einem Übermass der Form, sondern in einem Übermass an wilder Lebenskraft sich äussert, wie schon Heywood das in seiner halb bewundernden, halb spöttischen Weise ausdrückt:

«Um zu befriedigen die neugierige Zeit,
Hält unsre Bühne Götter selbst bereit,
Formt als Planeten sie; die Hölle wehrt
Den Furien nicht zu kommen, sie beschwört
Allein der Muse Zauber. Weiterhin
Bringt ihre Hülfe mannigfach Gewinn,

Geschichte wird durchblättert, es erschliesst
 Verborgne Schrift der Feder sich, sie grüsst
 Auch niedren Vers, gelesen und gesungen
 In heimischen, mehr noch in fremden Zungen.
 Von Elf und Nymph', die See und Land gebiert,
 Und Wies' und Hain wird keine Zahl scandiert,
 Der wir nicht Füsse leihn. Es ist bekannt:
 Gerieten in der Chronik wir auf Sand,
 So liessen wir Erfindung freien Lauf:
 Wir tauchten in das Centrum, flögen auf
 Zum Primum mobile, den höchsten Höhn
 Und liessen euch zu Lieb nichts zwischen stehn.»

Und nun tritt der Genius das Erbe dieser formlosesten aller Formen an, scheinbar ohne Kritik und ohne Wunsch einer Neuerung. Und doch, wenn höchste Kunst letzte Deckung von Form und Inhalt ist, ein vollkommenes Ausfüllen des Gefässes, dann ist diese Form die höchste Form Shakespearescher Kunst. Wir wissen nichts und werden niemals etwas von dem Menschen Shakespeare über sein Werk hinaus wissen, alle Versuche, den empirischen Menschen mit seinen menschlichen Erlebnissen — selbst solchen, die sich zum Werke steigerten, heraus zu stellen, müssen kläglich scheitern und im Grunde ist die ganze psychologische Literatur, mag sie den alles oder viel Wissenden, den Fachmann vieler Wissenschaften, den Kleinbürger von Stratford, das Landkind darstellen wollen, wertlos und führt dem Geheimnis des Werkes nicht näher, lässt sich doch aus diesen Werken, wenn man will, zu allen solchen Behauptungen auch das Gegenteil herauslesen. Ein letztes Unverständnis für das Wesentliche führt doch von hier in einer Linie zu jenen Toren, die in dem Irrgarten ihrer Verfassertheorien das Werk ganz aus den Augen verlieren. Gewiss auch die Werke Shakespeares waren einst die Erlebnisse eines empirischen Menschen, aber in diesem Menschen war das künstlerische Erlebnis ein Welterlebnis, jede für den gewöhnlichen Menschen, ja vielleicht für jeden andern Künstler oberflächliche Wortwendung oder Geste zog für seinen Geist immer gleich den Schleier von der tiefsten Mitte des Weltwesens, liess ihn bis auf den Grund sehen. Und wenn jedes künstlerische Erlebnis ein geformtes Erlebnis sein muss, wenn in der rhythmisch bewegten Seele eines Dichters die schöpferische Schaffensvision sich in prästablierter Harmonie mit der Form des Werkes zeigt, sodass beider Geburtsstunde die gleiche ist, dann ist es von nie ausschöpfbarer Wichtigkeit, dass die Form, in die Shakespeare

seine Welterlebnisse goss, die des Dramas seiner Zeit war, d. h. eine Form von unglaublicher Dehnbarkeit, vieldeutig und vielseitig, scheinbar grenzlos, dem höchsten Pathos wie dem possenhaften Witze sich anschmiegend; das war die Form, die auf einen Shakespeare wartete und die nur er auszufüllen vermochte und die erst er dadurch zu einer Form erhob.

Wenn wir mit aller Sicherheit von einem Erlebnis Shakespeares sprechen können, das von weittragendsten Folgen für sein Werk war, so ist es das Erlebnis des Theaters und zwar dieses als Ganzes gefasst: als Bühne, als Zuschauer und als dargestelltes Werk. Diese drei bildeten in dem jungen englischen Theater eine kaum jemals wiedererreichte Einheit. Das ganze englische Volk war nicht nur Zuschauer, sondern spielte selbst Theater, jene köstlichen Rüpelszenen im Sommernachtsstraum hätten nie entstehen können, wenn nicht wirklich die Handwerker sich selbst ebensogern hätten agieren sehen, wie die Herrn und Damen des Hofes, bis zu den Herrschern hinauf. In dieser Hinsicht ist das Theater in England zweifellos das volkstümlichste, das Volksgeliebteste, und übertrifft darin noch das spanische, den einzigen Rivalen, den es hier besitzt. Noch nicht gar zu lange vor Shakespeares Ankunft hatten sich an dem Weichbild von London die beiden ersten festen Theater angesiedelt, höchst ungerne geduldet von den Organen der Ordnung, aber protegirt nicht nur vom ganzen Volke, sondern auch von der Königin, verachtet von der vornehmen Bildung, gehasst von den sittenstrengen Puritanern, denen das wilde Leben, das sich um sie angesiedelt hatte, nur zuviel Anlass zum Ärgernis bot, aber voll unwiderstehlicher Anziehungskraft für die jugendlich lebendigen Talente aller Volksschichten. Dort lernte der junge Dichter sein Handwerk von Grund aus, dort strömte das Leben zuerst in seine Künstlerseele.

Seltsamerweise zeigte dieses Theater bei der unendlichen Kluft, die es in jeder inneren Beziehung von dem antiken scheidet, doch in der äusseren Gestaltung der Bühne einige Berührungspunkte mit ihm. Wie bei der griechischen Bühne war auch hier der Zuschauerraum im Ganzen unbedeckt. Auch im englischen Theater war mit wenigen Ausnahmen die ovale Form vorherrschend. Das Wichtigste unter allen war aber die Unveränderlichkeit der Bühne selbst, ihr Mangel an eigentlichen Dekorationen.¹ Dem antiken Schauspiel

¹ Mit dem bisher zu Gebote stehenden Material zu einer klaren, ganz einwandfreien Vorstellung der Shakespearebühne zu gelangen ist wohl noch nicht

war nun mit der feststehenden Bühne auch eine äusserste Beschränkung in der Veränderung des Schauplatzes auferlegt. Die meisten Stücke spielen vor einer unveränderten Dekoration, die Tragödien vor dem Pallast oder Tempel, die Komödien auf der Strasse; ganz sparsam findet wohl auch in der Tragödie eine Schauplatzänderung statt, so im Ajax des Sophokles oder dem komplizierteren Szenenwechsel in den Eumeniden, dem letzten Stücke der Aischyläischen Agamemnontrilogie. Auch sonst war der Scene eine gewisse Beweglichkeit zugebilligt, so wie die erste Scene in den Kranzspenderinnen an Agamemnons Grabe sich dem Augenschein nach dicht vor den Pallasttoren abspielt und doch das Wiedersehn Elektras mit Orest ganz geheim und abseits vor sich gehen muss. Im Ganzen aber war die Scene für den griechischen Schauspieler nichts als Hintergrund, von dem er sich plastisch ganz für sich abhob, nur im Opfer neigte er sich spendend der Erde zu oder hob flehend die Hände zu den Göttern, und sein oder der Götter Haus deutete der feststehende Aufbau in seinem Rücken, in dessen Inneres der Zuschauer nur in Augenblicken höchster Enthüllung einen Blick tun durfte. Allerdings hatte die griechische Bühne niemals die Starrheit der klassizistischen, wo das Antichambre in der Tragödie, die Strasse in der Komödie zu einem völlig toten und gleichgültigen Schauplatz für den Schauspieler, sowohl wie für den Zuschauer wurde. Das athenische Volk, das in seinem Theater das Vorbild aller andern griechischen Bühnen geschaffen hat, hatte mit einer wundervollen Geste den Zugang, der links vom Zuschauer auf die Scene führte, den Weg der Fremde genannt, denn dort hinüber sah es auf das Meer und seine Schiffe, den Hafen und den Weg, der von dort her zur Stadt heraufführte; welche geheimnisschwangere Nachricht musste der Bote bringen, der von dieser Seite die

möglich. Alles aber scheint mir dafür zu sprechen, dass die Bühne unter Elisabeth sich von der, die Sidney verspottet, wenig unterschieden haben wird, d. h. dass sie sicher keine Seitencoulissen und auch nur wenige vielleicht feststehende Versatzstücke gehabt hat. Auch mit dem Zwischenvorhang lässt sich im Ganzen wenig anfangen, solange wir annehmen, dass die Bühne ganz in den Zuschauerraum hineinragt, was in den grossen öffentlichen Theatern wohl zweifellos der Fall ist. Wie sie sich später unter Jacob entwickelt hat, besonders unter der für die Maskenspiele so bedeutsamen Maschinentchnik, wie auch der gedeckten «privy theatres», wage ich hier nicht zu entscheiden; es wäre sicher von grosser Wichtigkeit, einmal genau zu untersuchen, wie sich allmählich die naturalistische Bühne herausgestaltet hat.

Bühne betrat, ist es nicht, als ob alle Ferne der ganzen Welt damit in die Scene hineingezogen wurde? Und auf der andern Seite kam der Weg Heimat, denn von dort her grüsste die Stadt mit ihren Märkten und Tempeln, der Bote der dorthier kam, kündete von Nahem und Vertrautem: so ward schon die eigentliche Scene des griechischen Theaters zu einem weltumspannenden Symbol. Und auch in Handlung und Zeit hat sich das griechische Theater dem römischen Schuldrama gegenüber, wie dem klassizistischen, das in seine Fusstapfen trat, von der ängstlichen Regelmäßigkeit frei gehalten. Wohl darf die Handlung nur vollendet als Nachricht des Boten auf die Bühne kommen oder mit dem Schauspieler selbst in ein grosses Bild zusammengefasst auf der Schwelle des Hauses erscheinen, darum kann sie sich zeitlich in kurze Höhepunkte zusammendrängen. Sir Philippe Sidney aber würde sich wohl gewundert haben, dass bei den Vorbildern seines Seneca die «Vernunft» auch nicht die erste Stelle einnahm, was hätte er zu der ersten Scene in Agamemnon gesagt, wo an einem Morgen das Feuersignal von Trojas Fall, die Ankunft des die Nachricht kündenden Boten und gleich auf seinen Fersen der Einzug Agamemnons, dessen Schiffe auf der Reise von Troja nach Mykene zudem noch von furchtbaren Stürmen aufgehalten wurden, erfolgt.

Und nun die Shakespearebühne, wie sie die grossen Volkstheater gestalteten: ein auf Pfosten erhöhtes Brettergerüst ragt in den Zuschauerraum so hinein, dass es von drei Seiten von ihm umgeben ist. Eine erhöhte Brücke, «dass jedermann wohl sehen kann», nennt sie Thomas Plattner, der 1599 dort einen Julius Caesar hat über die Bretter gehen sehen. In der Hinterwand waren nur die Ausgänge für die Schauspieler, wahrscheinlich drei an der Zahl, wie bei der griechischen Bühne. Auf einer der drei erhaltenen Zeichnungen schützt ein säulengetragenes Dach die hintere Hälfte der Bühne, vielleicht ursprünglich nur, um auch bei Wetterunbill weiter spielen zu können, vielleicht von Anbeginn, um Binnen- und Freiluftscenen von einander zu scheiden. Dazu trat dann noch eine gelegentlich benutzte Oberbühne: ein Balkon an oder in der Hinterwand, über den Ausgangstoren, die in der Oberbühne der griechischen Scene auch ein Analogon hat. Später hat man sich dann wohl mit allerlei Vorhängen dekorative Hüllen gegeben und verschiedene, vielleicht zuerst feststehende Versatzstücke, unterstützen in etwas die angestrengte Phantasie der Zuschauer. Dieser kahle und unver-

änderliche äussere Rahmen war nun aber nicht, wie bei den Griechen, eindeutiger Hintergrund für die handelnden Personen, nein, er sollte im wörtlichsten Sinne eine Welt bedeuten und eine Welt umspannen. Mit Gedankenschnelle konnte der Dichter seine Schauspieler an jeden Ort versetzen, der ihm für die Klarheit und den Fortschritt seiner Handlung nötig schien, und die Zuschauer folgten ihm leicht; schon vor Shakespeare waren sie daran gewöhnt, nur durch das Wort und die Gebärde hindurch die Scene zu sehen. Dadurch aber geschah das Paradoxon, dass diese Scene, die man nicht sah, und weil man sie nicht sah, dem Zuschauer besonders nahe gerückt war, und auch die handelnden Personen des Schauspiels konnten die Scene nicht als etwas Bekanntes so ohne weiteres wie im klassischen Drama bei Seite lassen; der Schauspieler musste beim Eintritt irgend wie sagen, wo er sich befand, oder durch eine Gebärde, vielleicht die des Blumenpflückens, andeuten, dass hier ein Garten sei. So brachte auch er den Schauplatz zu sich und seiner Handlung in eine besondere Beziehung, beide, Zuschauer und Schauspieler wuchsen dadurch in eine ganz besondere Stellung zur Scene hinein, sie mussten sich den Schauplatz der Handlung gleichsam in jedem Augenblick neu für sich erschaffen. Gewiss war das äussere In-Beziehung-setzen von Scene und Handlung in den ungeschickten Händen früherer Dichter häufig nur ein komischer Notbehelf. Aber kein geringer als Shakespeare selbst hat mit der souverainen Grösse seinem eigenen Können und Wirken gegenüber durch den Chorus zu Heinrich V die Ohnmacht seiner Bühne verspottet:

«Stopft man wohl
In dieses O von Holz auch nur die Helme,
Wovor bei Agincourt die Luft erbebt,
O so verzeiht, weil eine krumme Zahl
Im engen Raum wohl für Millionen gilt,
Und lasst uns Nullen dieser grossen Summe
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.»

Aber er kennt seine Zuschauer, er weiss, was er ihnen zumuten darf:

«Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel.»

Und weiter:

«So fliegt auf Fittichen der Einbildung
Die rasche Scene mit nicht minder Eil',
Als der Gedanke.»

MARIE LUISE GOTHEIN

Und mehr:

«Folgt ihr! folgt ihr!
Haltet euch
Im Geist an dieser Flotte Steuer!»

Oder:

«Auf, auf! im Geist, seht einer Stadt Belagerung!»

Und zum Schluss:

«Bleibt geneigt,
Eur Sinn ergänze, was die Scene zeigt.»

Uns Menschen von heute, deren Auge und Einbildungskraft von der naturalistischen Bühne mit ihrer Technik und Dekorationslust verdorben und verirrt ist, hätte Shakespeare das nicht mehr zuzumuten dürfen. Wir können uns schwer in die schnell arbeitende Phantasie eines Elisabethanischen Zuschauerkreises hineindenken, wir sind höchst träge dem Worte des Dichters gegenüber geworden. Unsere Illusionsbühne nimmt andererseits einen so grossen Teil der Aufmerksamkeit des Zuschauers in Anspruch, dass das Wort nur zu oft davon fast verschlungen wird, besonders wenn man an die kurzen Szenen Shakespearescher Schauspiele denkt. Höchstens eine Vorlesung kann uns heute noch zu einer so tiefen Wirkung des Dichtwerks bewegen; doch fehlt hier die Gebärde des Schauspielers, wesentlich unterstützt durch das Gewand, beides Dinge, die unentbehrlich zur vollendeten Darstellung Shakespearescher Stücke gehören und von deren Wichtigkeit für die letzte Wirkung wir heute wohl keine ganz klare Vorstellung mehr haben. Vielleicht lässt sich hier zum Vergleich das indische Drama heranziehen, das genau ein Jahrtausend vor Shakespeare durch Kalidasa zu Werken gestaltet ist, die zum Gemeinschatz der Menschheit einen wesentlichen Beitrag leisten. Die indische Bühne zeigt eine sehr ähnliche Gestaltung wie die englische; auch sie war kulissenlos, auch sie hatte drei Eingänge in der Hinterwand, von denen der mittelste mit einem durch seine Farbe für das aufgeführte Stück bedeutsamen Vorhang abgeschlossen, als Eintritt der HAUPTSCHAUPIELER galt. Und auf dieser Bühne musste, ebenso wie im englischen Renaissancedrama, des Zuschauers Phantasie die unsichtbare Scene ergänzen; doch kam ihm hier die Neigung des Orients zu festgestalteter Symbolik zu Hülfe, die die Kommentare zu diesen Dramen aufbewahrt haben. Jede Geste der Schauspieler ist ganz festgelegt; heisst es z. B. in der scenischen Anzeige: «Sie begiesst die Blumen», so schreiben die Kommentare

vor: «Sie legt die Hände zu einer Lotosknospe zusammen, kreuzt sie dann, und ahmt mit ihnen einen Papageienschnabel nach, wendet sie zum Boden und führt sie, die beiden Handrücken aufeinander gelegt, wieder zur Schulter, das Haupt geneigt, den Körper leicht vornüber gebeugt.»¹ Das war dann eine einem jeden verständliche Zeichensprache. Alles ist auf diese Weise festgelegt, ob sich das Mädchen vor einer Biene fürchtet, ob der König zu Wagen steigt, oder gar mit seinem Lenker in hastiger Eile einem Jagdtiere folgt, bis auf das Mienenspiel, das einen Seelenvorgang ausdrückt, und ebenso hat die überaus reiche Kleidung ihre feste Farbensymbolik, die Stand, Temperament und Gemütslage des Trägers auszudrücken vermag, und endlich soll eine oft etwas langatmige Schilderung den Mangel einer sichtbaren Scene ersetzen. Es ist klar, dass die Gefahren für das indische Drama, denen es nach kurzer Blütezeit auch nicht entgangen ist, gerade in entgegengesetzter Richtung als für das englische lagen, d. h. in einer schnellen Verkümmernng.

In England aber wurde die Alldeutigkeit der Bühne in Shakespeares Händen zu einem wundervollen Instrumente, ihm erwuchs hieraus eine ganz neue Lebendigkeit der Scene, aus der mehr oder minder äusserlichen Andeutung und Benennung wurde ihm die Atmosphäre, die gerade nur diese jetzt handelnden Personen umgeben durfte, und diese Atmosphäre andererseits gab den Menschen ihre Stimmung und damit ihre besondere Erscheinung. Sie wuchs ihm aber auch darüber hinaus zu einem Lebenssymbol, ja in letzten Offenbarungen zu einem wirklichen lebendigen Teilnehmer, Leiter und Mitbestimmer der Handlung. Natürlich übernehmen diese Rolle nicht alle Scenen bei Shakespeare, eine grosse Anzahl, ja, numerisch die grösste, ist auch für seine Personen nur ein kurz angedeutetes Lokal. Und es liegt in der Natur der Sache oder besser der Dinge, dass zu diesen Personen und Handlung bestimmenden Scenen in erster Linie jene gehören, die unter freiem Himmel, in Garten und Wald, auf Haide und Meer spielen, während die Innenräume meist nichts weiter als einen verhältnismässig gleichgültigen Hintergrund bedeuten, vielleicht machen unter diesen nur die beiden Schlafzimmerscenen in Othello und Cymbeline eine Ausnahme, besonders Imogens Schlafraum wird durch die Art, wie Jaquimo ihn schreibend schildert, mit seinen Bildern, seiner Bettverzierung, seinen Fenstern, Teppichen und Schmuck, uns nicht nur gegenständlich gegen-

¹ Nach Sylvain Lévi: «Le théâtre indien», Paris 1890, p. 386 ff.

wärtig, sondern etwas von dem Atem Imogens zittert in allem und haucht ihrem Zimmer ihr Wesen ein und der süsse Schlaf der Unschuld Imogens wie Desdemonas, der durch bitteres Unrecht gekränkt und verletzt wird, erhält durch die intime Umgebung ihrer Kemenate, ihres Bettes, erst den letzten Zug von Rührung und Tragik zugleich. Auch Strassenscenen bedeuten äusserst selten etwas für die handelnden Personen in seinen Stücken. Die häufigen lokalen Anspielungen sind entweder nur dazu da, die Vorstellung eines fremden Ortes als solchen, oder eine Ortsveränderung überhaupt zu geben, was dann auf der Bühne noch durch Ortstafeln unterstützt wurde. Wir müssen uns hüten, dass nicht das Bild einer heutigen Bühnenaufführung sich zwischen uns und das Wort des Dichters schiebt. So haben wir uns im Kaufmann von Venedig daran gewöhnt, den wunderbar farbigen Hintergrund dieser Stadt, die allen, wenn nicht durch Augenschein, so doch durch Abbildungen bekannt ist, auf der Bühne zu sehen: Wieviel an Aufmerksamkeit absorbiert solch ein Bühnenbild in unserem Geist, welche Menge von Associationen müssen wir nicht forträumen, ehe wir zum Worte des Dichters gelangen. Der Zuschauer bei Shakespeare sah nicht Kanäle, Brücken und Gondeln, kein Wort der handelnden Personen zwang seinen Geist dazu. Der Rialto wird von Shylock zwar erwähnt, aber er kann nicht als Ausnahme gelten, denn er war jedem Londoner Kaufmann als Waarenumschlagsplatz bekannt und nur als solcher wird er genannt. Der Zuschauer musste sich eine fremde Stadt wie andere vorstellen und damit ist Venedig für ihn und seine Aufmerksamkeit erledigt. Auch für solche Ortsbezeichnung und Veränderung könnte man eine gewisse Ausnahme und Besonderheit in der ganzen Scenenbehandlung von Antonius und Kleopatra machen, kein Stück wie dieses hat solch einen Reichtum des Scenenwechsels wie diese; 29 Mal ändert der Schauplatz, und mit Absichtlichkeit wird der Zuschauer von Ägypten nach Rom, nach Athen, auf das Meer, nach Aktium geführt. Der Dichter wollte hier augenscheinlich den Weltschauplatz, auf dem sich die beiden Repräsentanten der Welt: Antonius und Oktavius Caesar bewegten, dem Zuschauer recht anschaulich nahe rücken, wird doch Antonius verschiedene Male ausdrücklich mit dem Titel «Half of the world» genannt.

Die Naturscenen aber, wenn wir sie zusammenfassend so nennen wollen, nehmen doch eine Sonderstellung für sich ein, mit weniger

DER LEBENDIGE SCHAUPLATZ IN SHAKESPEARES DRAMEN

Ausnahmen machen sich alle als lebhaft notwendig geltend, so verschieden auch der Grad ist, mit dem sie in die Handlung lebendig eingreifen. Shakespeares Verhältnis zur Natur war das Renaissanceempfinden, das die Natur zum Menschen erhebt. Noch war das Bewusstsein des Menschen nicht gebrochen, das ihn in den Mittelpunkt der Welt stellt, noch ist daher auch keine Spur von pantheistischer Hingabe an die Natur zu finden. Als das Mittelalter die ihm als böse Dämonen angeschwärzten belebten Naturkräfte der antiken Welt ausgetrieben hatte, da lieh man der Natur selbst Sitz und Stimme im grossen Weltendrama, sie wurde zur Person, zur Herrin der Welt, den Einen, als Dienerin des Teufels, den Anderen, und wahrlich nicht selten als Dienerin und Verwalterin Gottes. Die Menschen der Renaissance, und hier England intensiver als die südlichen Völker, fanden mehr und mehr eine wachsende Freude an dem unmittelbaren Leben in und mit der Natur als Landschaft, aber auch ihnen war es selbstverständlich, dass sie sie in ihre Sphären heraufhoben, ihr Anteil an ihrem Wesen verliehen. So gliederte auch Shakespeare die Natur als Ganzes in das Welterlebnis seiner Dramen ein.

Unter diesen Naturszenen, die einen so breiten Raum in seinen Werken einnehmen, dass sie nur wenigen Stücken ganz fehlen, steht nun der Garten dem menschlichen Dasein in der breiten Gewohnheit des Zusammenlebens am nächsten. Dazu eignete ihn noch besonders seine eigentümliche Renaissancegestaltung. Der Garten in Shakespeares Zeit ist ein Wohnraum im Freiem, nicht nur, dass er mit hohen Mauern umgeben ist, die Unbefugten den Einblick wehren, auch innerhalb dieser Mauern gliedert er sich in mehrere, dem Himmel offene Wohnräume, von denen jeder ein überschaubares Ganzes bildet, durch hohe Hecken, Laubengänge, Lauben gegliedert, das Innere mit einem Teppich bunter Blumenbeete ausgelegt, oder mit Obstbäumen überdacht. Diese Abgeschlossenheit und Heimlichkeit macht den Garten jener Zeit zu einer Fortsetzung des Hauses ins Freie, so dass ein grosser Teil des Lebens sich in ihm abspielen kann; aber während die Dinge, die den Menschen in einem Binnenraum umgeben, unlebendig und nichtssagend sind, ist alles im Garten lebendig und sprechend; das ist es, was Liebende den Garten so gerne suchen lässt, weil die Sprache ihrer Herzen hier tausendfaches Echo findet. Und welche Sprache redet der Garten in Shakespeares Liebesszenen, für die er mit solcher Vorliebe

diesen Schauplatz erwählt: Die hohe Mauer schützt das Heiligtum, in dem Romeo seine Liebe sucht, sein Herz drängt ihn, sodass die Mauer ihn nicht aufhalten kann, er klettert hinüber und beim Niedersprung stösst sein Fuss an den bröckelnden Mörtel:

«Herunter dumpfe Erde, such dein Centrum.»

An diesen Worten fühlen wir schon den seligen Gedanken, dem Romeo bald nachher Ausdruck leiht, als er auf Julias erstaunte Frage:

«Wo kamst du her, o sag' mir und warum?
Die Gartenmauer ist hoch, schwer zu erklimmen!»

antwortet:

«Der Liebe leichte Schwinge hob mich drüber,
Kein steinern Bollwerk kan der Liebe wehren.»

Zuerst steigt aus den Worten der suchenden Freunde der baumreiche Garten vor uns auf, als sie von oben vergeblich den Ausreisser erspähen wollen, der sich im Dunkel hinter den Bäumen verbirgt und nicht finden lassen will.¹ Nun aber geht dem Verliebten oben, über dem Mond durchfluteten Garten auf dem Balkon ein überstrahlendes Licht auf: die geliebte Julia erscheint — und alles, was Liebende in seliger Sommernacht an Bildern aus dem leuchtenden Antlitz der Geliebten ablesen: die Verdunklung des neidischen Mondes, die Zwiesprache mit den glücklichen Sternen, löst sich in überstürzter Rede aus Romeos Brust. Nacht und Mondenschein und der Duft der Fruchtbäume mit Bildern von Vögeln, Schwingen und Musik wogt durch die Kadenzen dieser holden, herrlichen Liebeszene, und wie ein Vogellockruf klingt Julias letztes:

«Gut' Nacht, gut' Nacht! O Trennung süsse Sorgen!
Ich riefe wohl gut' Nacht bis in den Morgen.»

¹ Auch ich nehme mit Friedrich Gundolf (Shakespeare in deutscher Sprache, II, p. 360) an, dass die erste und zweite Scene des zweiten Aktes nicht wie alle Herausgeber wollen, getrennt ist, sondern eine bildet. Der Zuschauer sieht Romeo nur wie er von der Mauer in den Garten herabspringt und die Freunde erscheinen sprechend in der Höhe, suchend über die Mauer spähend, denn aus ihren Worten geht deutlich hervor, dass sie in das Dunkel des Gartens hineinschauen, Romeo dort unter den Bäumen errufen oder erkennen wollen. Romeo ist auch irgendwo hinter einem Versatzstück, vielleicht einem Baum, wohl kaum einem Vorhang verborgen und hört sie gut, sodass er mit seiner ersten Replik nach ihrem Fortgang auf ihre Spötereie antwortet:

«Der Schrammen spottet, wer nichts weiss von Wunden.»

Und auf dem gleichen Balkon später, nur einen Tag später, der doch ihr ganzes reiches, selig-unseliges Leben umfasst, erscheinen die Liebenden, in den gleichen Garten schauen sie auf die Fruchtbäume, von dem Granatbaum unter dem Fenster steigt der gleiche Duft zu ihnen empor, aber es ist der graudämmernde Morgen, in den sie hinausschauen, der das Blut aus ihren jungen Gesichtern treibt, als sie in unnennbarem Schmerze zum letzten Lebewohl das bleiche Antlitz zu einander kehren: Romeo jetzt unten im Garten auf der gleichen Stelle wie gestern und Julia über den Balkon hängend.

Noch eine andre Mondnacht in einem südlichen Sommergarten zaubert Shakespeare in einem späteren Stücke vor den Zuschauer: im Schlossgarten zu Belmonte im Kaufmann von Venedig. Kein edelgrosses Liebespaar wandelt hier in seinem Glanze, nur übermütig-neckende und glücklich verbundene verliebte Leute: Lorenzo und sein geraubtes Judenmädchen Jessika. In der Lebensfülle ihrer frohen Seelen steigen die Bilder aller berühmten Liebespaare auf, die in solcher Nacht sich gefunden oder verloren haben, als erhielte ihr Verbundensein dadurch tiefere Bedeutung:

«In solcher Nacht
Stahl Jessika sich von dem reichen Juden
Und lief mit einem ausgelassenen Liebsten
Bis Belmont von Venedig.»

Aber in diesen leichten Seelen weckt der schlafende Mondschein auf dem Rasenhang, die süsse Stille der Nacht, der leuchtende Glanz des sternübersäten Himmels Gedanken und Empfindungen, die weit über ihr kleines Dasein hinausreichen. Ein Laut der Sphärenmusik selbst steigt aus Lorenzos Worten, wir fühlen uns einen Augenblick entkleidet des schmutzig-irdischen Gewandes und in jene schwingende Kreise gebannt. Die irdische Musik, die nur ein Abglanz jener Sternenandacht ist, bannt nicht nur die Menschenseele, sondern auch die stumme Kreatur. Musik hat für Shakespeare immer die gleiche Sprache wie die lebendige Umgebung der Natur, sie trägt und hebt die Empfindungen und gibt Wort und Gebärde eine Deutung über sie hinaus, wenn ihnen das Letzte zu sagen versagt ist.

Musik und Garten ist bei Shakespeare besonders gerne verbunden, ja er benutzt Musik wie eine Gebärdensprache, um anzudeuten, dass der Schauplatz ein Garten ist. So lassen sich in Viel Lärm um Nichts die Freunde des Liebesverächters Benedikt

erst ein schelmisch-trauriges Liedchen vorsingen, ehe sie sich daran machen, den in der Laube Versteckten durch ihre übermütigen Worte in Beatrice verliebt zu machen. Zu solch fröhlichen Neckereien und verstecktem Liebesspiel war ja ein Renaissancegarten mit seinen überdeckten Wegen besonders geeignet. Helle Sonne, die in dieser ganzen Gruppe von Lustspielen herrscht, beleuchtet den Garten und durchwärmt und durchzittert die von Lebensübermut getragenen Worte der Freunde. Und die Wiederholung der Scene durch die Frauen verstärkt nur den Eindruck. Hero lockt mit ihren Mädchen Beatrice in den Garten:

«Und heiss sie schleichen in die dichte Laube,
 Wo Gaisblattblüten, an der Sonne reifend,
 Ihr Eintritt wehren, gleich den Günstlingen
 Stolz ihrem Fürst, der ihren Stolz genährt
 Sich widersetzen.»

Die Laube wird wie im Vorübergehen zu einem Menschheitsgleichnis gestaltet.

Und eine helle Maisonne durchstrahlt auch das Stück Was ihr wollt, «the glorious sun» nennt sie Sebastian, als er von der traumhaft unerwarteten Liebesbegegnung mit Olivia in den Garten tritt. Und «diese Luft und diese helle Sonne» treibt auch die übermütige Bande, die «dem Haushalt» des schönen Fräuleins angehören, dazu, dem sauertöpfischen, mürrischen Pedanten Malvolio den gleichen Schabernack zu spielen, wie die Freunde Benedikt und Beatrice. Hier kriechen alle drei Lauscher in den Taxusbaum, dessen zur Laube verschnittenes, dichtes Gezweig ein herrlicher Versteck für solche Scenen ist; unterdes kommt Malvolio stelzend den Gartengang herunter, nachdem er nach Marias Worten «dorthinten in der Sonne eine halbe Stunde lang seinen eignen Schatten Anstand gelehrt hat». Und nun beginnt das Doppelspiel: die drei in der Taxushecke und draussen auf dem hellen Gartenweg der eitle Pfau, der durch den Brief, der ihm «in the name of jesting» hingeworfen war, zu einem kompletten Narren wird: der «spirit of humour», den Junker Tobias anruft, spielt wahrlich mit in dieser fröhlichsten Scene, die je ein Dichter erdacht hat.

In einem Garten auch spielt sich das Stelldichein von Troilus und Cressida ab, aber der Garten, den wir durch diese ungesunde Liebe erleben, hat alle seine heitre Unschuld verloren. In Mass für Mass wieder steigt mit lebendiger Lokalisierung ein Garten

vor dem Zuschauer auf, der unmittelbar auf der Bühne gar nicht zu erscheinen hat, den aber Isabellas Worte nur so genau schildern, um den ganzen Vorgang des Stelldicheins in seiner Wirklichkeit für die Handlung zu betonen, wir sollen die schützende Backsteinmauer sehen, die den Weingarten umhegt; eine Lattentüre ist mit einem grossen Schlüssel zu öffnen, den durchschreiten wir, um an eine kleine Türe zu kommen, die auch aufgeschlossen werden muss, ehe wir in den eigentlichen Ziergarten gelangen, wo in einem Gartenhause die geplante Begegnung stattfinden soll.

Aber die eigentümliche Stellung, die der Garten in seiner Beziehung zum Menschen einnimmt: ein Stück Natur zu sein, und doch geformt von Menschenhand, das er seinem ordnenden Willen unterwirft, herausschneidet und sich zum Wohnplatz erwählt und seinem Hause in vielem annähert und doch wieder den besten Lohn all seiner Mühe von dem keimenden Reichtum der allmütterlichen Natur erhalten muss — all dieses sich dem Menschen eng anschmiegende Wesen lässt den Garten in Shakespeares Welt häufig noch mehr sein als Stimmungsschauplatz und mitschwingende Atmosphäre: er wird ihm in manchen Szenen zu einem Symbol des Menschen und Weltwesens. Schon in einem seiner frühesten Werke, der Chroniktrilogie Heinrich VI, wird zwei Gärten solch ein Sinn beigelegt. Im ersten Teile ist jene historisch tief bedeutungsvolle Scene im Rosengarten der Tempelhalle dargestellt, wo zuerst der langhinfristende Zwist der Yorks und Lancasterlinien zu offener feindlicher Parteinahme ausartet: Die laut Streitenden sind aus der Tempelhalle in den Garten herabgestiegen, der ihnen in seiner Abgeschlossenheit ein besserer Ort für die Aussprache erscheint, aber die Stille des Rosen durchdufteten Gartens will ihre Zungen binden, da suchen die Führer nach einem Symbol, die blühenden Rosen neigen ihre Blumen ihren Händen zu, ein jeder pflückt eine der Blüten: hie York die weisse Rose, hie Lancaster die rote! Und der Jahrhundert lange Bürgerkrieg leiht Name und Symbol von den Rosenstöcken des stillen Gartens her. Die andere im 2. Teile spielt in Idens Garten; über die hohe Backsteinmauer, die auch diesen Garten umgibt, ist der flüchtige Rebell Cade geklettert, er sucht nach Nahrung, und wäre es auch nur eine Salatstaude, um seinen nagenden Hunger zu stillen. Das alles steigt aus den Worten des flüchtigen Mannes auf, da tritt ruhig und sicher der Besitzer Iden ein, der den Eindringling noch nicht bemerkt, er freut sich des

kleinen freien Besitztums, das der Vater ihm vererbt, ein Königreich sind diese stillen Wege ihm wert, nicht tauschen möchte er dies für das unruhvolle Leben am Hofe. Von dieser selbstsicheren Genügsamkeit, die aus dem gepflegten Boden, der willig mit seinem Reichtum dankt, spricht, hebt sich grell der wilde trotzig Ehrgeiz des Rebellen ab, der den Besitz vernichten wollte, weil er ihn neidet und sein Tod, den er im Gefecht mit Iden durch seinen hochfahrenden Ungestüm selbst auf sich herabzieht, erhält durch diesen Schauplatz tiefsten Friedens noch einen besonders pathetischen Zug.

Was in diesen frühen Stücken noch mit äusserlicher Symbolik etwas lehrhaft dem Zuschauer geboten wird, ist meisterhaft in der tiefsten Gartenscene, die Shakespeare erdacht hat, in reine dramatische Handlung aufgeschmolzen: Richards II zarte Königin, eine dieser reinen Frauengestalten, deren Hauptberuf zu sein scheint, das Bild des Mannes, den sie lieben, so mit ihrem eigenen Glanze zu beleuchten, dass Mängel, Flecken und Fehler darin gedämpft, verdrängt, ja zuletzt wie gelöscht erscheinen; diese Königin tritt kummerbeladen und bedrückt von den noch unbestimmten Nachrichten, die ihren «sweet Richard» bedräuen, in den Garten. Zerstreuen will sie sich an dem Ort, wo sonst Frohsinn, Fest und Kurzweil sie umfängen.

«Welch' Spiel beginnen wir hier in dem Garten,
Die schwere Last des Kummers fortzutreiben?»

Und prompt antwortet eine ihrer Frauen auf die Frage:

«Wir wollen Kugeln schieben, gnädige Frau.»

Das Kugelspiel, «bowling», war damals das beliebteste Gartenspiel, auf kurzgeschorenem Rasen war eine völlig glatt und eben gehaltene Bahn angelegt, auf der man eine mit Blei nach einer Seite ausgegossene Holzkugel warf, der Spieler musste daher den Wurf genau berechnen und ein kleines Hindernis der Bahn brachte sie aus der Richtung. Das nimmt die Königin in ihrer Antwort in das Bild ihres Lebens auf:

«Das lässt mich denken, dass die Welt voll Anstoss,
Und dass mein Glück dem Hang entgegenrollt.»

Aber auch Tanz und Gesang, der sonst durch den Garten schallt, führen sie nur zu ihren Sorgen zurück. Man will Geschichten erzählen — das ganze Bild des Decameron und der ita-

lienischen Novellencyklen drängt sich uns auf — sie aber sieht in frohen und traurigen nur Spiel und Wiederspiel ihrer eigenen Gedanken. Da treten der Gärtner und seine Leute herein — wohl werden sie wie Alle in dieser Zeit von Politik sprechen — nun gut, ihnen zu lauschen ist Zeitvertreib: die Königin und ihre Frauen bergen sich im Schatten der verschlungenen Bäume. Und nun spricht der Gärtner von dem, was ihm am nächsten liegt, von seinem Garten und seiner Pflege — aber die Königin hat Recht: ein jeder spricht von Politik und wir müssen heute, wie Shakespeares Zuschauer, die ganze Gestaltung des Gartens jener Zeit anschaulich vor uns haben, um in ihm, wie die Gärtner es wollen, das Bild und das Gegenbild eines Staatswesens zu haben, wie es Richards England nicht war.

«Du bind' hinauf die schwanken Aprikosen
Die, eigenwilligen Kindern gleich, den Vater
Mit ihrer üppigen Bürde niederdrücken;
Gib eine Stütze den gebognen Zweigen.
Geh du und schneid', wie Diener des Gerichts,
Zu schnell gewachsener Sprossen Häupter ab,
Die allzuhoch stehn im gemeinen Wesen;
In unserm Staat muss alles eben sein.
Nehmt ihr das vor — ich geh' und will indes
Das Unkraut jäten, das den guten Blumen
Unnütz des Bodens Fruchtbarkeit entsaugt.»

Die Einbildungskraft des Zuschauers sah leicht den Backstein ummauerten Garten, wo die Sonne vom Steine abprallend, das Spalierobst üppig gedeihen lässt, er sah die geschnittenen Taxushecken und Buchseinfassungen der Blumenbeete, wo nicht ein Spross die glatte Fläche überragen durfte, dass er nicht gleich der Scheere verfiel, sah Obst und Blumengarten in einem Raum und kannte Ordnung und Zucht, Gesetz und Form als das erste Erfordernis der strengen Linien dieses Garten-Gemeinwesens. So musste sich einem Gärtnergehirn wohl unwillkürlich der Vergleich mit der Not der Zeit, dem völlig verwilderten Staatswesen aufdrängen:

«Da unser Land der seeumwallte Garten
Voll Unkraut ist, erstickt die schönsten Blumen,
Die Fruchtbäum' unbeschnitten, dürr die Hecken,
Zerwühlt die Beete und die guten Kräuter
Von Ungeziefer wimmelnd.»

Das Bild des seeumwallten Gartens war der Zeit doppelt vertraut, denn der Insel war die See ebenso Schutz, wie die Mauern dem Garten, der aber selbst damals noch häufig von einem Wassergraben umgeben war.

So sind die Gärtner mitten im politischen Gespräch, das die Königin erwartet hat; immer ihr eignes Gartenwerk schauend, berichten sie von der bevorstehenden Absetzung des Königs. Da aber hält es die Königin nicht länger, sie tritt aus ihrem Versteck, mit bitterem Wort und wie von verhaltenem Weinen bebender Stimme rügt sie die unehrerbietigen Reden gegen den König — aber sie weiss, dass es Wahrheit ist, was sie hörte und als sie die Tränen nicht mehr zurückhalten kann, verlässt sie den Garten mit den Worten:

«Gärtner, für diese böse Neuigkeit
Gäb' Gott, dass nichts mehr, was du ziehst, gedeiht.»

Der Gärtner schaut, von tiefstem Mitleid erfüllt, der hohen Frau nach, er möchte den Fluch wohl auf sich nehmen, aber:

«Hier fielen Tränen: wo die hingetaut,
Da setz' ich Raute, bittres Weihekraut.
Im Reu-Kleid wird die Raute bald erscheinen,
Erinnerung an einer Fürstin Weinen.»

Kunstvoll, wie kaum in einer zweiten, tritt in dieser Scene das unmittelbare Ineinanderverwebtsein von Scene, Wort und Gebärde, in Erscheinung. Nie wieder in der Weltliteratur hat ein Dichter den Garten so in seiner Anschaulichkeit erfassend mitten in das dramatische Geschehen hineingehoben. Die Spanier — Englands Rivalen im romantischen Drama — verlegen ihren Gewohnheiten entsprechend, die Scene auch gerne in den Garten. Calderon hat in seinem Herodes und Mariamedrama (Eifersucht das grösste Scheusal) eine der unseren nicht unähnliche Scene geschaffen, auch hier tritt eine kummerbeladene Fürstin mit ihren Frauen in den Garten, um ihr Gemüt zu erleichtern: morgenländische Glut und Farben leuchten auf, der helle Springquell plätschert in der Mitte, das Auge schaut auf das Meer (den Hafen von Joppe) und dunkles Felsgestein säumt ihn von der anderen Seite, aber das ganze Bild bleibt lyrisch gebunden, ein lieblicher Rahmen für die Schönheit der Fürsten, ohne jede dramatische Beziehung zu den Personen, wie sie so unvergleichlich Shakespeares Scene zeigt.

Und ein ähnlich tief symbolisches Leben spricht ein Garten:

auftritt in Romeo und Julia aus. Bruder Lorenzo, der geistliche Vater und Berater der Liebenden, lebt in einem Karthäuserkloster, denn nur die Brüder dieses Ordens wohnen in Zellen, an die je ein kleines Gärtchen stiess, das dem einzelnen Bruder zur Pflege gehört. Im Morgenrauen des Tages nach der Nacht, die den holden Bund der Liebenden geschlossen, tritt der Bruder mit einem Weidenkörbchen am Arm in seinen Garten. Dies will er, ehe die heisse Sonne die welken Blüten neigt, mit allerlei Gewächs füllen, das ihm der Garten bietet. Die frühen Blumengärten des Mittelalters waren Heilkräutergärten, um ihrer verborgenen Kräfte willen zog man die Blüten, und die Klostergärten, so bunt und lieblich sie ausschauen mochten, hielten diesen Zweck fest bis in späte Zeit. Heilkräuter sucht auch Bruder Lorenzo. In seinem Garten wachsen:

«Kostbar-saftige Blum' und giftiges Kraut.»

Und wie er die mannigfachen Pflanzen in sein Körbchen legt, will sich dem weisen Mönch das Geheimnis des fruchtbaren Mutter-schosses der Erde enthüllen:

«Die Erde ist der Wesen Grab und Schoss,
Womit sie tötet, damit macht sie gross.»

In alle ihre Kinder legt sie Keime zu verschiedenen Kräften:

«Im Kindes-Kelche dieser zarten Blüte
Hat Gift den Sitz und heilungskräftige Güte.»

Und wie in der Pflanze, so herrschen auch im Menschen diese Gegenkräfte:

«Und wenn das Schlimmere sich zu viel getraut,
So kommt des Todes Wurm und frisst das Kraut.»

Mit dieser Sprache spricht der Garten zu dem kundigen Arzte, der Körper und Seele zu pflegen weiss, wie diesen Garten. Er, der Weltferne, Abgeklärte, wird gleich seine Kunst an der Siedehitze der Leidenschaft erproben müssen: es klopft und Romeo tritt Rat suchend bei dem Bruder ein.

Die Sprache der Blumen weiss aber nicht nur den Weisen Weisheit zu lehren. Am leichtesten unter allen Naturstudien versteht sie zum Menschenherzen zu dringen. Sie offenbart sich in dem kindisch-deutungsvollen Geplauder der wahnsinnigen Ophelia und flicht einen wundervollen Kranz um die lichte Gestalt Perdita's

beim Schafschurfeste im Wintermärchen. Im Bauerngarten wachsen die Blumen, die Perdita ihren Gästen zum Gruss gepflückt hat, aber es ist Spätsommer und weit mehr Blumen aus der frühen Zeit braucht sie um den Geliebten und die Gespielen zu schmücken, so ruft ihr Wunsch und ihre Phantasie die ganze duftende Flora auf, die einen ländlichen Garten zieren. Nur Nelken will sie keine haben: «I'll not put the dibble in earth to set one slip of them.» Sie erscheinen ihr verkünstelt, geschminkten Schönen gleich. Und in Polixenes Antwort steigt es wie Gartenschaffender Geist auf, sie künden den Bund, den der kunstreiche Gärtner mit der Keim und Wachstum spendenden Natur eingeht, wenn ein Garten entstehen soll:

«Das mag sein,
Doch bessert man Natur mit keinem Mittel,
Sie schuf das Mittel denn: so ob der Kunst,
Die, wie du sagst, Natur mehrt, steht die Kunst,
Die die Natur schafft. Holdes Kind, du siehst,
Wir pflropfen edlen Spross auf wildsten Stamm,
Und es umfasst die Rinde niedrer Art
Die Knospe höherer Gattung. Dies ist Kunst
Die die Natur verbessert, lieber ändert,
Doch diese Kunst ist selbst Natur.»

Diese Begrüßungsreden Perditas mit ihren unbekanntenen Gästen sind das Präludium zu dem Schafschurfeste, das nun losbricht mit all seiner übermütigen Lust: Tanz, Gesang, Hausiererlisten und Schenkfreudigkeit verliebter Schäfer. Helle, glitzernde Spätsommersonne herrscht, aber der ernste Ton dieser Einleitung deutet auf einen bangen Schluss, als der Zorn des Fürsten aller Lust ein Ende macht. Übermut, Scherz, heitre Fröhlichkeit kann sich Shakespeare gar nicht anders als unter freiem Himmel vorstellen, nicht nur einzelne Szenen, wie diese, sondern ganze Stücke spielen sich unter freiem Himmel ab, so das erste Lustspiel, Verlorene Liebesmüh, obgleich Könige und Königstöchter mit ihrem Hofstaat die handelnden Personen sind. Der Park von Navarra ist der glücklich gewählte Schauplatz; solch ein grosser königlicher Park bot auch königlichen Frauen eine Möglichkeit standesgemässer Unterkunft, da Gartenhäuser und Pavillons zu ihrem Empfang bereit standen. So ist die Weigerung des Königs, die Prinzessin in seinem Hause zu empfangen, doch nicht unritterliche Grausamkeit, wenn auch die Prinzessin auf sein «Willkommen am Hofe von Navarra!» erwiedert: «Willkommen habe ich

keins, das Dach dieses Hofes ist zu hoch, um das eure zu sein; und ein Willkommen in den weiten Feldern ein zu niedriges, um das meinige zu sein.» Aber die leichtgeschürzte Fabel dieses Stückes beruht darauf, dass der König seinem Eide treu bleiben möchte, keine Frau unter seinem Dache zu empfangen. So nimmt denn diese witzig feine Hofunterhaltung ihre heitre Würze von der freien Umgebung der hohen Bäume des Parks — weit genug, um Jagdgebiet zu sein: die Prinzessin schaut von weitem den König sein Ross tummeln und sie selbst rüstet sich zur Jagd. Armados komisch-pedantischer Brief verrät, dass im Osten an diesen Park der Ziergarten «the curious-knotted garden» stösst. Maskenspiele von griechischen Helden und Mosquoviter, die so lustig von ihren Damen abgeblitzt werden, beleben in fröhlichem Durcheinander diesen Park, wo der junge, noch nicht gar so lange von Stratford fortgelaufene Schauspieler schon so früh eine erstaunliche Anschauung der Hofsitte und Konversation verrät.

Noch ein anderes Stück spielt in einem Park: Die lustigen Weiber von Windsor, hier aber ist der Ton und Atmosphäre das äusserste Widerspiel zu dem eben besprochenen Parkbild. Zum ersten und einzigen Male führt Shakespeare in die bürgerliche Gesellschaft ein. Der Park, in dem die letzte Scene spielt, ist zwar auch ein königlicher, aber es ist Windsor Park, der schon zu Shakespeares Zeit den Bewohnern des kleinen Städtchens, das am Fusse des Schlosshügels in Grün gebettet liegt, frei gegeben war. Aber auch für die Londoner war der herrliche Park, der zwischen Städtchen und Schloss sich den Hügel hinanzieht, ein beliebter Ausflug und jeder kannte Hearnies Eiche, unter der die ehrbar-lustigen Weiber ihrem zudringlichen Verehrer, dem dicken Ritter Falstaff, den letzten bösen Streich spielen. Gerade genug von Sagenphantasie webt sich um die uralte Eiche des grossen Jägers, der in Windsorpark umgeht, wo jedes Kind schon am Tage dort mit leisem Schauder vorübergeht, um den übermütigen Fastnachtselfenspuk, mit dem der lüsterne hirschköpfige Ritter gezwickt und gepeinigt wird, einen leichten Beigeschmack von echter Geisteratmosphäre zu geben. In dieser Scene sehen wir ein Bürgerlich-karikierendes Gegenstück zu manchen Scenen des Sommernachtstraums. Dort geraten in den Rüpelszenen die biedern Handwerker mit den wirklichen Waldgeistern, den Elfen, in Berührung und Bottoms Eselskopf ist der Ausgang; hier will menschlicher Übermut menschliche Geilheit be-

strafen und führt den hirschköpfigen Ritter in den gespielten Zauberkreis.

Im Sommernachtstraum aber ist der Wald mit seinem Leben in der Mondschein durchschimmerten Johannisnacht an sich lebendig geworden, seine Geister hat er gewebt und den menschlichen Träumen angepasst, in ihr Spiel werden die armen Sterblichen hineingezogen, sie stolpern über Baumwurzeln, die wie Kobolde ausschauen und der Poltergeist Puck lacht und hänselt sie, sie fliehen erschreckt über mondgrelle Lichtungen, wo Elfengestalten hinhuschen — bis am Morgen der Traum erwacht und die Sonne allen Spuk vertreibt. Und die Geister selbst stellen sich als Naturkräfte dar, die der Blumen warten, in Blumen wohnen, selbst Blumen sind, aber auch den Anblick der geschmückten Erde verändern, die Gezeiten verkehren, wenn ihre Fürsten selbst verkehrt mit einander hadern, statt im Waldesgrund bei Mondenschein ihren fruchtbringenden Reigen zu schlingen.

Der Sommernachtstraum steht unter allen Waldscenen, die Shakespeare geschaffen hat, besonders für sich, für sich überhaupt unter allen Stücken, da hier einmal die lebendige Scene, der nächtliche Sommerwald so im Vordergrunde steht, dass die menschlichen Personen und ihre Handlung nur vom Walde und seinen Geistern bestimmt, ja bewirkt wird. Alle andern Waldscenen sind der Aufnahme verbannter Edelleute und alle diese hat der Wald gelehrt, dass das Leben unter seinem grünen Dach reiner und doch süßler ist «als das gemalten Pompes» und sorgenfreier als der falsche Hof. In immer neuen Bildern und Wendungen wird dieser Gedanke von Valentine in den Beiden Veronesern, vom Herzog in Wie es Euch gefällt und von Belarius in Cymbeline variiert. In dem frühesten Stück, in den Veronesern, ist der Wald nur der Aufnahme der gesetzlosen Räuber und Valentine selbst muss Räuberhauptmann werden, um das freie Leben führen zu können. Shakespeare hat hier unmittelbar die Waldesstimmung der alten Balladen, die die Robin-Hood-Gestalt verherrlichen, aufgenommen; diese Lust an Waldesfreiheit, damals dem englischen Volke so vertraut, war schon vor Shakespeare nicht ohne Geschick in einer Reihe von Robin Hood-Stücken auf die Bühne gebracht worden. Als aber Shakespeare auf der Mittagshöhe seines Schaffens dieses Thema in Wie es Euch gefällt wieder aufnimmt, ist alles unendlich vertieft und in reinere menschliche Sphäre erhoben. Das Gewissen der

DER LEBENDIGE SCHAUPLATZ IN SHAKESPEARES DRAMEN

Verbannten ist nun so zart geworden, dass es mit den Tieren des Waldes innerste Rücksprache nehmen muss. Nicht nur der melancholische Jacques geißelt das tyrannische Unrecht, das die Jäger den Tieren antun, den Herzog selbst schmerzt es

«den armen scheckigen Narren,
Den Ureinwohner dieser öden Stadt,
Auf eig'nem Grund mit hackigen Spitzen blutig
Den runden Bug zu reissen.»

Das aber ist das einzige Unrecht, das den Verbannten vorzuwerfen ist, denn sonst leben die Guten und das Recht in dem rechtlosen Wald, die Bosheit und das Unrecht in den Städten, selbst das Rudel Hirsche, das achtlos an dem verwundeten Bruder hinstreicht, lässt Jacques ausrufen:

«Streift hin, ihr fetten, wohlgenährten Städter,
Das ist so Sitte dort.»

Aber Jacques' tief sinnige Betrachtungen werden in diesem Wald übertönt von Rosalindes übermütigem Lachen, sie hat etwas Verwandtes mit dem grünen, sonnendurchwärmten Waldschatten; wenn sie auftritt, scheint sie ihm Stimme zuleih; dann kann nichts vom steinernen Staube der Städte bleiben, selbst nicht in Bildern und erinnernden Betrachtungen; ihr eigenes glückliches Gemüt ist Waldesfrische, darum ist sie erst dort ganz an ihrem Platze und ihr Element ist Liebe, darum ist es ganz begreiflich, dass sie sich von den grünen Bäumen Liebeslieder wie Früchte pflückt.

Das dritte Stück, das den Wald als der Verbannten Aufenthalt wählt, Cymbeline, ist wieder ernster, aller Übermut ist entschwunden, eine Gebirgsgegend mit einer Höhle mit niedrigem Eingang, wo Belarius die beiden geraubten Königskinder als seine eignen Söhne aufgezogen hat, wird ihm ein Bild für die gleichen Betrachtungen wie in Valentine und dem Herzog ihre grüne Umgebung wachruft — aber ein feierlicher Ton, den wir noch nicht gehört haben, zieht den hohen Himmel in das ernste grosse Bild.

«Neigt euch, ihr Knaben»,

ruft Belarius aus,

«diese niedre Pforte
Lehrt euch den Himmel ehren und euch neigen

MARIE LUISE GOTHEIN

Zum heil'gen Morgendienst: Monarchentore
Sind hoch gewölbt, dass Riesen sie durchschreiten,
Unfromm den Turban auf dem Haupte, ohne
Den Morgengruss der Sonne. Heil dir Himmel!
Wir hausen hier im Fels, doch wir behandeln
Dich nicht wie Stolze, hart.

Guiderus: Heil Himmel!

Arviragus: Heil!»

Höhle, Wald und Berg werden in den weiteren Szenen mehr und mehr zum Schauplatz von Märchenscenen: Imogen, die unbekante Schwester des Knabenpaares, kommt schlimmer verfolgt als Schneewittchen, denn nicht nur die böse Stiefmutter, sondern der eigene geliebte Gatte bedroht sie und will sie töten lassen — von dem mitleidigen Boten entwich sie in Knabenkleidern — in allen diesen Waldscenen nehmen die liebenden Frauen Knabentracht an, — in der verlassenen Höhle isst sie von Hunger getrieben von den Speisen der Bewohner, die Brüder lieben den zarten Knaben abgöttisch und betrauern den Scheintoten, der von dem Betäubungstrank, den die böse Stiefmutter ihr statt Gift geschickt, getrunken hat, sodass sie den schönen Leib nur mit Blumen decken. Es ist unbekannt, ob dem englischen Zuschauer der Shakespearezeit bei allen diesen Märchenmotiven das Herz sich so glücklich hat weiten können wie uns mit der Erinnerung an unsre Kindermärchen, man weiss von keinem englischen Volksmärchen, uns aber will es scheinen, als ob nie köstlicher Schneewittchen und das Märchen von den sieben Raben und ähnliche in ein Bild verwebt worden sind, wie hier Imogen vor der Höhle der Brüder im Gebirgswalde.

Alle bisher betrachteten Stücke, in denen die Scene zu einem wesentlichen Begleiter der handelnden Menschen wurde, gehören der jungen Zeit an bis hinauf in die goldenen Jahre seines Schaffens oder der letzten Periode, wo Shakespeare den tiefsten Sinn des Weltwesens am liebsten in Märchenbildern aussprach: Garten, Park, Wald und Berg waren die Schauplätze. Es gab aber eine Zeit seines Schaffens, in der er das Höchste sagen durfte, das je einem Dichter zu sagen vergönnt war, wo der Schleier des Geheimnisses von den letzten Gründen der Menschenseele vor ihm fortgezogen scheint. In der Entstehungszeit seiner grossen Trauerspiele konnte er jene Schauplätze nicht mehr brauchen; die Natur, die jetzt in die Nähe seiner Menschen gerückt wird und die Wucht ungeheurer

DER LEBENDIGE SCHAUPLATZ IN SHAKESPEARES DRAMEN

Geschehnisse aushalten soll, ist eine vollkommen andere geworden: Sturm und wilde öde Haide, das allein passte sich als Harmonie in sein gewaltiges Weltbild hinein. Es ist, als hätte er selbst die blühenden Wege seines Lebens hinter sich gelassen, sein Ohr lauscht jetzt einer andern Melodie als sie durch mondhelle Wälder und Gärten tönt, seine Lunge braucht einen neuen Atem, um den Drametenklang dieser Werke hinaus zu tönen.

In Hamlet, der frühesten dieser Tragödien, tritt die Natur zwar noch nicht mit der ungestümen Gewalt wie in den späteren Stücken dieser Periode auf, es sind hier mehr Stimmungsszenen, aber die Farbe dieser Stimmung zeigt deutlich den neuen Weg an. Gleich im Beginn gibt die frostige, sternlose Winternacht auf der Geisterterrasse, die sich einem grauen Morgen zuwendet, einen Aufklang, der später in der Kirchhofscene seine letzte Melodie findet. Ein Hamlet sucht jetzt nicht mehr die Umfriedung der Gärten, der Gottesacker bringt ihm den Widerklang, er findet dort auch nicht Frieden, sondern für sein eignes Seelenleiden einen Spiegel in dem Leiden alles Irdischen, dem ewigen Versinken und Verwesen. Das fühllose und gedankenlose Nichts dieses Verfalls scheint eine Stimme zu brauchen und sie im Totengräber und seinen Gesellen gefunden zu haben. Hamlets Bilder und Betrachtungen prallen an diesem seelenlosen Wortgeschwätz ab, wie an etwas Leblosem, Totem. Doch sind es hier noch Menschenlaute, die dem tragischen Leiden einen Widerpart halten, die schweigende Natur hat selbst noch keine Stimme. Wenn sie solch eine Stimme aber braucht, um an Leiden und Sterben grosser Menschen Anteil zu nehmen, so gerät sie in Aufruhr, wenn der Grosse fallen soll, der «das Herz der Welt» ist,

«der Vornehmste der Menschen,
Der jemals lebte in dem Strom der Zeit».

«Wenn Cäsar fallen soll, dann muss die Feste der Erde wanken,
wie ein schwankendes Ding.» — «O Cicero,» ruft Casca aus,

«Ich sah schon Stürme, wo die Winde scheltend,
Die knorrige Eiche splitterten, ich sah
Das Meer herrschsüchtig schwellen, wüten, schäumen,
Als wollt' es zu den drohn'den Wolken steigen,
Doch nie bis heute Nacht, noch nie bis jetzt
Ging ich durch einen Sturm, der Feuer troff.»

Alle niederen Geschöpfe der Erde werden in dieses Toben der Elemente hineingezogen, sind in ihrer Natur verkehrt, der Sklave, dessen ausgestreckte Hand leuchtet, ohne zu brennen, der Löwe, der dem Menschen unfeind begegnet, der Vogel der Nacht, der im hellen Mittag auf dem Markte krächzt und schreit. Dies stürmende Gewitter, das über Rom hinrast, verrät mehr als die wenigen Worte die in dieser Scene von den Verschwörern gewechselt werden, dass der Tag des Verhängnisses nahe ist, der Himmel selbst flammt der Fürstentod aus.

Doch so gewaltig auch hier die Natur sich dem Geiste Cäsars ebenbürtig gebärdet, Shakespeare kennt doch noch eine nähere Anteilnahme am tragischen Menschenschicksal, als solch eine dunkle Vorausdeutung. Hier haben all diese Geschehnisse auf Erden und am Himmel noch eine gewisse Relativität auf den Menschen, die jeder anders deuten kann: anders Cicero, Casca, anders Cassius, anders wieder Calpurnia und Cäsar selbst. Die Sturmscene in König Lear aber führt mitten hinein in das innerste Geschehen der Menschenseele. Das grausame Unwetter wird hier zum Gefährten des Menschen. Der König — jeder Zoll ein König — im weiss flatternden Haar, wie ein Seher in der Nacht des Wahnsinns tiefe Weisheit kündend, begrüsst den Sturm als den einzigen ihm ebenbürtigen Gefährten; er selbst erscheint der Sturmgott:

«Blast Stürme, sprengt die Backen! Wütet, blast,
Ihr Wolkenbrüche, Wasserstürze, speit!»

In diesem

«Feuermeer, furchtbaren Krachen,
Dem brüllenden Geheul von Sturm und Flut»,

enthüllt sich ihm das Weltwesen, das Böse, das auf seinem Grunde liegt und gleichsam mit dem Sturm herausgetrieben wird. Das grause Unwetter das alle anderen entsetzt, ist ihm Freund und Retter, seinen qualvollen Gedanken wäre die Ruhe unerträglich,

«Der Sturm verwährt mir, Dingen nachzuhängen.
Die mich mehr schmerzen.»

Aber der Sturm und die königliche Stimme des Wahnsinns sind nicht die einzigen Klänge, die in den symphonischen Chor einstimmen: der verstellte Wahnsinn des armen Tom, in den sich Edgars Furcht gekleidet, bringt mit seinem tollen Schwätzen einen

schaurigen Unterton hinein und der Narr, den Beruf und Gewohnheit von dem Ausdruck der Alltags-Vernunft entfernt, lässt unter Spott und Spässen verhaltenes Schluchzen aus einem tieftrauernden Herzen klingen. So ertönt das gewaltige vielstimmige Sturmlied des Wahnsinns in diesem Werk unerschöpfbarer Grösse, als ein Gipfelpunkt aller menschlichen Kunstoffenbarung, ein Gipfelpunkt auch in dieser Tragödie, die einen unendlichen Reichtum an Tönen und Spiegelungen der menschlichen Seele aufweist. Ja, in der seltsamen Doppelhandlung, die wie ein schwächeres Echo die führenden Personen begleitet: in Gloucesters, Edmunds und Edgars Schicksal, wagt es der Dichter, eine Schilderung grandioser Natur, der Doverklippe, dem blinden Gloucester, als wirklich und lebendig darzustellen — seinen Zuschauern, die gewöhnt waren, ihre Einbildungskraft ganz in die Gewalt seiner Worte hineinzubetten, eben so gegenwärtig, wie wirkliche Szenen der Handlung.

Aber Shakespeare hat auch ein Werk geschrieben, das ganz einheitlich aus der mystischen Verwandtschaft der Natur und ihrer geheimnisvollen Kräfte mit der Menschenseele herausgeboren scheint: seinen Macbeth. Das Stück beginnt: Öde Haide, Donner und Blitz, seltsame webende und raunende Gestalten, die sich vom Nebel abheben, die Hexen bilden eine schauerliche Einheit, undeutlich schlagen abgerissene Laute an unser Ohr: Schlacht, Haide, Wirrwarr, Macbeth und mit dem Rätselwort «foul is fair and fair is foul» versinkt alles. Der Ton ist angeschlagen, der den Zuschauer bis zum Schluss nicht wieder verlässt. Der Wirrwarr, den die Hexen angekündigt, wird menschlich fassbar in dem Schlachtbericht, den der blutende Hauptmann in der nächsten Scene dem König Duncan erstattet. Dann wieder das erste Bild: Hexenworte, die wie der gurgelnde Wind, der über die Haide fährt, klingen, da tritt Macbeth ein, das erste Wort, das er, ehe er die Hexen sieht, ausspricht, ist das Gleiche, mit dem sie vorhin verschwanden:

«So fair and foul a day I have not seen.»

Die Verbindung ist hergestellt, ehe seine sterblichen Augen die Zauberschwester bemerken und als er sie schaut, ist er wortlos, überlässt dem Begleiter Banquo sie zu schildern, diesem verursacht ihre Hässlichkeit Grausen, das aber äusserlich bleibt, sie antworten auch nicht ihm, erst auf Macbeths mühsam hervorgestossene Worte «Sprecht, wenn ihr könnt, wer seid ihr?» folgt der dreifache Hexen-

gruss. Seine Sprache findet er erst wieder als sie seinen Augen entschwinden wollen. Was war das? Ein Laut jener Welt? Blasen, die die Erde aufgeworfen hat? Wo kamen sie her, wo schwanden sie hin? Innerlich hat Macbeth sofort begriffen, ihr Gruss hat nur wie ein Blitz in das nächtliche eigene Wesen hineingeleuchtet. Er vernimmt seine Ernennung zum Than von Cawdor, aber nur dumpf, wie durch den Hexengruss hindurch, sonst scheint er der äusseren Welt entrückt, er weiss wie er aufs tiefste den unheilvollen Gewalten verbunden ist.

Und ein ähnliches Fluidum strömt auch sofort auf Lady Macbeth über, auch sie empfängt den Gatten mit einem Hexengruss, «by the allhail hereafter» — dieses kleine Wörtchen «hereafter» spricht ihr ganzes Begreifen dessen, was getan werden muss, aus; darum fährt sie auch den Boten, der ihr die Ankunft des Königs meldet, an: «You are mad to say so»: Sie weiss gleich

«Selbst der Rab' ist heiser,
Der Duncans schicksalhaften Eintritt krächzt.»

Doch nein, kein Rabengekrächz empfängt den König, bleibt ihm die Natur stumm und ohne Warnung, weil er dem Schicksal verfallen ist? Holde Lüfte umwehen ihn an der Schwelle des lieblich gelegenen Schlosses und Schwalben nisten an Erkern, Pfeiler, Fries, an jedem günstigen Vorsprung hat der Vogel sich angebaut, «temple haunting» nennt ihn Banquo,

«heil'ge Stätte zieht ihn an,
Wo er am liebsten heckt und haust, da fand ich,
Ist lind die Luft.»

Und auf der Schwelle tritt freundlich, wie die Schwalbe, grüssend die anmutige Wirtin mit süssen Worten auf den Lippen, den Mord im Herzen.

Auch die antike Welt kennt Vorzeichen für grosse Begebenheiten und zweifellos hat aus ihrem Drama die Renaissancekunst sich gerne dieses Kunstmittels bedient. Aber gegen die furchtbare Wirkung dieser Scene, die den Zuschauer in Bann hält wie den Vogel der Schlangenblick, verblassen solche Scenen, wie der Purpurteppich, über den Klytämnestra arglistig den Gatten zu schreiten zwingt, oder der Blutgeruch, der Cassandra vor der Mordschwelle zurückbeben lässt.

Davor sinken auch die bösen Zeichen, mit denen die Natur die Schrecken der Mordnacht begleitet, an Bedeutung; es ist, als wäre das über alles andre hinauswachsend, dass der Zuschauer ein Weiteres nicht mehr fassen könnte. Das Wunder ist nur, wie der Dichter es fertig bringt, über diese Scene hinaus das Interesse bis zum Schlusse festzuhalten — aber der gleiche, unausweichbare Bann, der Macbeth vorwärts treibt, trägt auch den Zuschauer. Sparsam sind die Scenen, die Macbeth selbst weiter mit den dunklen Naturgewalten in Verbindung bringt — und die späteren Hexenscenen sind in ihrer Wirkung eher abschwächende Wiederholungen der ersten — aber er erscheint von nun an in jedem Augenblick unrettbar irgend einem dunklen unirdischen Geschehen verfallen, das ihm selbst nur hie und da zum Bewusstsein kommt. Fast immer sehen wir ihn in düsteres, der Augenwelt abgewandtes Brüten versenkt, aus dem dann plötzlich seine Sprache sich mehr zu Bildern als zu logischer Rede losreißt. Etwas von der erhabenen Grösse der schottischen Landschaft, wenn Nebelstreifen die Täler verhüllen und phantastisch schroff die Riffe sich herausheben, lebt und wirkt in seiner Gestalt. In dieser Stimmung, die ohne Nachlassen die ganze Tragödie beherrscht, wird auch eine Parkscene, die einst Schauplatz so vieler frohen leichten Menschen und Handlungen war, in Farbe des blutigen Mordes getaucht. Das Grausen bei der Ermordung Banquos wird hier durch eine besonders präzise Lokalisation erhöht: Anbrechende Nacht, drei Mörder, von Macbeth gesandt, stehen am Parkwege in leiser Unterredung, den erwartend, der hier fallen muss. Da vernimmt man von draussen Banquos Stimme: «Gebt uns ein Licht her, he!» Das ist er, denn alle andern zum Fest Geladenen sind schon im Schloss. Draussen am Parktor halten die Pferde und nehmen den weiten Weg um die äussere Mauer; die Herrn aber, Banquo und sein Sohn Fleance gehen — wie es alle tun — den nahen Weg zum Schlosse durch den Park, unbegleitet. — Da trifft ihn der Mordstrahl, während der Sohn im Dunkel, da die Fackel ausgelöscht ist, nach dem nahen Walde, der an den Park stösst, entfliehen kann. Ganz nahe ist der erleuchtete Festsaal, vertraut der vielbegangene Parkweg: nur wenige Schritte hatte Banquos Geist zu wandeln, um an der Festtafel des Macbeth seinen Platz einzunehmen.

Nach dieser Periode ungeheurer Tragödien kam auch für Shakespeare eine Zeit, wo sein Blick sich ermüdet abwandte vom

erlebten Seelengraus, wo er sich aus dem Dunkel dieser Leidenschaftsabbründe in die Unverantwortlichkeit der Märchenwelt flüchtete. Man hat das Gefühl, als ob er sich in diesen letzten Stücken von dem Rankenwerk des Märchens hat umspinnen lassen, sicher auch aus solchen Märchenträumen die tiefen Rätsel der Menschenseele lesen zu können. Freilich kamen ihm selbst so liebliche Bilder, wie das Schafschurfest im Wintermärchen, nicht, ohne dass er ihnen etwas Dunkles, Schmerzliches beimischen musste, andererseits aber war den wilden Gewalten, wie Sturm und Meer, die auch in den letzten Stücken eine Rolle spielen, die vernichtende Leidenschaft genommen. Wenn in einem Märchenstücke, wie Perikles, der Sturm und die Wogen in den Seemannsrufen und den königlichen Worten Perikles' heulen und brausen, so bleibt uns doch die heilende Zuversicht, dass das Märchen einem lichten Ende zusteuert. Wohl wird auf dieser schwankenden, berstenden Wiege der armen Königin die kleine Tochter geboren und die in todesähnliche Ohnmacht befangene Mutter den wild empörten Wellen, um sie zu besänftigen, ausgesetzt — Geburt und Tod: Ein Weltwillkommensgruss an die kleine meergeborene Marina und ein Weltabschiedsgruss an die tote Gattin klingt aus des Königs Munde wie ein Opfer an den Sturm. Und wieder auf Schiffsdeck findet der Vater, der durch den Verlust auch dieser Tochter in tiefe wortlose Schwermut versenkt ist, sein Kleinod wieder, das rein und leuchtend geblieben ist, trotzdem sich so viele schmutzige Welthände darnach ausgestreckt haben. Auf diesen beiden Szenen beruht das Recht, dass dies Stück geehrt wurde, unter Shakespeares Werke aufgenommen zu werden; aber wer sonst hätte diese beiden Szenen schreiben können? Gewiss nur der Dichter, der als letztes Werk und Vermächtnis seiner Kunst den Sturm schrieb, das vollendetste, tiefste Märchen, das je die beglückte Menschheit aus den Händen der Kunst erhalten hat. In jeder Periode seines Schaffens hat Shakespeare ein Werk hinterlassen, in dem die belebte Landschaft wirkend den Menschenhandlungen Richtung und Farbe verleiht: In seiner Jugend den Sommernachtstraum, in der tragischen Zeit den Macbeth und nun, am Schlusse den Sturm. Aus der Stimmung heraus, wie der Dichter den Menschen erlebte, schafft er diesen belebten Naturschauplatz, einst den Mondelfenzauberwald, dann die nordisch düstre, öde Hexenhaide und nun das Eiland, das von tausend Geisterstimmen durchtönt ist, bald furchtbar schrecklich im

DER LEBENDIGE SCHAUPLATZ IN SHAKESPEARES DRAMEN

Sturmessausen, bald in lieblichster Musik. Einst waren die zarten und neckischen Geister die herrschenden, sie zogen die Menschen in ihren Bann, verstrickten sie in ihre Traumranken, in der Tragödie traten sie an den Menschen heran als feindliche Gewalten, ihm verbunden in den tiefsten Abgründen gemeinsamen Wesens — er selbst ist von ihnen besessen. Jetzt in dem späten Gedicht tritt der Mensch als Herrscher ihnen gegenüber, seinem Geiste, seinem Zauberstabe sind sie untertan, nicht willig sich dem beugend und doch seine Befehle ausführend, je nach ihrer Natur in trotziger innerer Auflehnung, oder sich anschmiegend seinem Worte. Eine ganz kleine, seeumspülte Insel ist der Schauplatz. Der Sturm herrscht fast durchweg, denn wenn er nicht selbst knatternd an den Segeln zerrt und den Bootsleuten das Wort von den Lippen reisst, die Herzen der Menschen mit Furcht und Beben erfüllt, wie in der ersten Schiffbruchscene, so erleben wir ihm nachzitternd in Mirandas Worten und Ariels Schilderung, und die liebliche Stille, die Miranda umgibt, wirkt nur als Gegensatz gegen den Aufruhr. In allen Farben und Tönen wird er geschildert; jeder erlebt ihn auf seine Weise, Alonso wird er zur Stimme seines bösen Gewissens:

«Mich deucht, die Wogen sprachen nur davon,
Die Winde sangen es mir zu; der Donner,
Die schrecklich tiefe Orgelpfeife, tönte
Prosperos Namen: Meinem Fehl als Grundbass.»

Wenn das Stück seinem guten Ende zugeht, so beruhigt sich allmählich der Sturm, der zuletzt nur noch in Stößen einsetzt, — aber jedesmal, wenn sich die Handlung zu verwickeln scheint, so hören wir seine Stimme wieder: So bei der Verschwörung von Sebastian und Antonio, wo Ariels Stimme den Bösen so schauerlich klingt:

«'S war ein Getös', um Ungeheuer zu schrecken,
Erdbeben zu erregen.»

Oder wenn unter Donner und Blitz Ariel als Harpie erscheint, um den drei Sündern das Mahl vom Munde zu schrecken. Wo Prospero den Sturm nicht braucht, um die Seele der Menschen nach seinem Willen zu lenken, da dient ihm die Musik. Sie steht für Shakespeare immer auf einer Linie mit den Naturgewalten. Sie ist ihm ein Abglanz jener Sphärenmusik, die Lorenzo aus dem gestirnten Himmel im Garten zu Belmonte abliest, sie selbst kann

MARIE LUISE GOTHEIN

unser Ohr, das in das schmutzige Gewand des Verfalls gekleidet ist, nicht vernehmen, doch von diesem Abglanz schon wird alle Kreatur bewegt, unter ihrem mächtigen Einfluss werden leicht Seelen gelenkt. Das weiss Prospero, dass er mit Musik, dem luftigen Zauber, seinen Zweck bei allen erreichen kann: Menschen, Geistern und Halbwesen, mit denen die Insel bevölkert ist. Dem niedersten Geschöpfe der Insel, Caliban, werden die Worte in den Mund gelegt:

«Die Insel ist voll Tönen,
Gesumm und Lied, die freun und nicht verletzen.
Manchmal erklingen tausend Instrumente
Schwirrend ins Ohr mir; manchmal sind es Stimmen,
Sodass – wenn ich von langem Schlaf erwacht,
Ich wieder schlafen möcht': dann sich im Traum
Die Wolken, deucht mich, öffnen, mir Kleinodien
Herunterschütten wollen, dass erwachend,
Ich weine, neu zu träumen.»

So wirkt Musik auf Caliban, diesen Auszug aller niederen Kräfte der Erde, ein Geschöpf, noch nicht zur Menschensphäre erlöst — halb Erdtroll, halb Seeungeheuer, das die Wellen geboren, Trincolo nennt ihn einen Fisch, den er in England gemalt auf dem Jahrmarkt zeigen möchte — an die Höhle gebunden, für schwere niedre Erdarbeit geschaffen, voll brütender, dumpfer Instinkte; er war der Herr der Insel der Scholle, ehe Prospero ihn mit der Gewalt seines Zaubers in seinen Dienst bannte. Er Sklave — Ariel aber freier Diener. Ariel ist selbst Musik, Stimme der Luft, alles durchdringender Hauch und Blumenduft, wie er selbst sein Wesen schildert:

«Wie die Bien', saug' ich mich ein,
Bette mich in Maiglöcklein,
Lausche dort, wenn Eulen schrein,
Fliege mit der Schwalben Reihn

Lustig hinterm Sommer drein.
Lustiglich, lustiglich leb' ich nun gleich
Unter den Blüten, die hängen am Zweig.»

Sehnsüchtig nach Freiheit, zurückzukehren in das flutende Naturleben, mit dem er eins ist, und doch den Meister zärtlich liebend, sein Liebling, — sein köstlichstes Geschöpf. — Gar leicht heisst es, den Schmetterlingsstaub von den Flügeln der Kunst streifen, wenn man es wagt,

in des Dichters lebendig gestaltete Schöpfung abstrakte, allegorische Deutung zu legen. Hier aber drängt es, in Ariel die Phantasie des Zauberer-Dichters zu erahnen; sie ward von ihm als höchstes, unmittlbares Geschenk aus tiefster Lebenseinheit mit der Natur empfangen; ein Leben lang hat er sie gemeistert, hat sie nach seinem Willen höchste Wunder geschaffen, «durch seine mächtige Kunst», nun aber, da er seinen Zauberstab zerbricht, sein Buch versenkt — «tiefer, als ein Senkblei je geforscht» — da gibt er auch sie den freiesten Elementen, denen sie angehört, zurück.

Diese beiden Geschöpfe, Caliban und Ariel, umschliessen auf der Insel wie zwei Gegenpole in ihrer Spannweite alle die kleinen Naturgeister, die Prospero eine Zeit lang seinem Willen untertan und geneigt gemacht hat. Und doch sind alle diese Geister — die Naturkräfte und Mächte im letzten Grunde unzähmbar, weil nicht vom herrschenden Menschengeste ganz erfassbar. So klingt es in Prosperos Abschiedsgesang an seine Zaubermacht.

Shakespeares Kunst durchdringt das tiefe Bewusstsein, dass die wirkenden Naturgewalten, — seien sie dem Menschen freundlich oder feindlich gesinnt, mag sie sein Geist zeitweilig beherrschen, oder ihnen untertan sein, — ihm ebenbürtig gegenüberstehen. So erhebt der Dichter die Natur zu einer dramatisch wirkenden Macht, die in mannigfachster Gestalt in seinen Werken lebt. Und aus dem Schauplatz, der nur in seinen Worten und durch die Gebärde des Schauspielers wirkt, erhebt sich ohne Ablenkung einer naturalistischen Bühne ein Leben, das unmittelbar von Geist zu Geist zeugt, den Zuschauer hereinzieht und teilnehmen lässt in der Werkstatt des Schaffenden.

Marie Luise Gothein.