

481

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

WOLFGANG CLEMEN

Schein und Sein
bei Shakespeare

FESTREDE

MÜNCHEN 1959

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

SCHEIN UND SEIN BEI SHAKESPEARE

FESTREDE

*gehalten in der öffentlichen Sitzung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in München am 7. Dezember 1957*

von

WOLFGANG CLEMEN

MÜNCHEN 1959

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Alle kennen Sie die sogenannte Kästchenwahl im *Kaufmann von Venedig*. Durch sie stellt Portia ihre drei Freier nacheinander auf die Probe und macht ihre eigene Entscheidung davon abhängig, ob einer von ihnen das „richtige“ Kästchen, das ihr Bildnis enthält, erwählt. Die beiden reichen Bewerber, der Prinz von Marocco und der Prinz von Arragon, wählen das goldene bzw. das silberne Kästchen und werden zurückgewiesen, denn sie haben falsch gewählt, sie haben sich *durch den äußeren Schein* trügen lassen. Bassanio aber wählt das bleierne Kästchen und gewinnt Portia.

Ihr, der nicht auf Schein geseh'n:
Wählt so recht, und trifft so schön!

You that choose not by the view,
Chance as fair and choose as true!

III, 2, 131

heißt es auf dem Zettel, den er im Kästchen findet, während der Prinz von Marocco sich durch den Zettel in seinem, dem goldenen Kästchen, sagen lassen mußte:

Alles ist nicht Gold, was gleißt,
Wie man oft euch unterweist.
Manchen in Gefahr es reißt,
Was mein äußerer Schein verheißt:
Goldnes Grab hegt Würmer meist.

All that glisters is not gold,
Often have you heard that told;
Many a man his life hath sold,
But my outside to behold.
Gilded tombs do worms infold.

II, 7, 65

Zitiert wird (wo nicht ausdrücklich anders vermerkt) nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung in der revidierten Ausgabe von L. L. Schücking (Tempel Verlag). Der englische Originaltext wird nach der Shakespeare-Ausgabe von Peter Alexander (Collins 1951) zitiert.

Das Motiv der Kästchenwahl hat Shakespeare nicht selber erfunden, es begegnet uns schon im Mittelalter, ja, es gehört in einen ganzen Kreis von verwandten Motiven hinein, die an den verschiedensten Stellen der Weltliteratur auftreten. Ein nicht von Shakespeare stammendes Motiv und ein Sprichwort, das eine Binsenwahrheit ausspricht „alles ist nicht Gold, was glänzt“, brauchte für uns ja noch nicht der Anlaß zu sein, hier anzuhalten und über ein Thema zu sprechen, dessen Gestaltung gerade bei Shakespeare besonders wichtig und eindrucksvoll sei. Doch Shakespeare beginnt sehr oft bei dem Selbstverständlichen und Trivialen, um bei der tieferen und verborgeneren Weisheit zu enden. In der Kästchenwahl im *Kaufmann von Venedig* hat er den Gegensatz zwischen dem äußeren Schein und dem inneren Wert lediglich einmal sehr einfach und sinnfällig zum Ausdruck gebracht. Doch auch schon diese Szene könnte uns zum Aufhören bringen, wenn wir die Worte lesen, die Bassanio, wenn er nachdenklich vor dem Kästchen steht, über den Gegensatz von Schein und Echtheit spricht. Da redet er davon, wie in der ganzen Welt der äußere Schein sich verfälschend und täuschend vor den andersartigen Kern der Dinge schiebt, im Recht, im Gottesdienst und im Gehaben der Menschen, bei denen die Laster sich als Tugenden verkleiden.

So ist oft äußerer Schein sich selber fremd,
Die Welt wird immerdar durch Zier berückt.
Im Recht, wo ist ein Handel so verderbt,
Der nicht, geschmückt von einer holden Stimme,
Des Bösen Schein verdeckt? Im Gottesdienst,
Wo ist ein Irrwahn, den ein ehrbar Haupt
Nicht heiligte, mit Sprüchen nicht belegte,
Und bürge die Verdammlichkeit durch Schmuck?
Kein Laster ist so blöde, das von Tugend
Im äußern Tun nicht Zeichen an sich nähme.

.....

So ist denn Zier die trügerische Küste
Von einer schlimmen See, der schöne Schleier,
Der Indiens Schöne birgt; mit einem Wort,
Die Scheinwahrheit, womit die schlaue Zeit
Auch Weise fängt.....

So may the outward shows be least themselves;
 The world ist still deceiv'd with ornament.
 In law, what plea so tainted and corrupt
 But, being season'd with a gracious voice,
 Obscures the show of evil? In religion,
 What damned error but some sober brow
 Will bless it, and approve it with a text,
 Hiding the grossness with fair ornament?
 There is no vice so simple but assumes
 Some mark of virtue on his outward parts.

.....
 Thus ornament is but the guiled shore
 To a most dangerous sea; the beauteous scarf
 Veiling an Indian beauty; in a word,
 The seeming truth which cunning times put on
 To entrap the wisest.

III, 2, 73

Gehen wir nun als Philologen den Worten, die sich hier finden, und den sich mit ihnen verknüpfenden Vorstellungen nach, so stoßen wir auf Zusammenhänge, die sich durch das ganze Werk Shakespeares hindurch verfolgen lassen. Wir entdecken, daß der Gegensatz zwischen außen und innen, zwischen dem, was der Mensch zu sein vorgibt, und dem, was er wirklich ist, zwischen dem, was er vor anderen sagt, und dem, was er bei sich denkt, in vielfacher Abwandlung das Shakespearesche Drama durchzieht. Immer wieder begegnen wir in Shakespeares Sprache und Ausdrucksweise Wendungen und Gegenüberstellungen, die eben dieses darstellen: den Kontrast zwischen der Physiognomie des Menschen und seinem Wesen, zwischen schöner Schale und schlimmem Kern, trügerischem Schein und der dahinter verborgenen Absicht, die Vorstellung vom Teufel in Engelsgestalt oder von dem als Tugend sich maskierenden Laster.¹ Auf breiter sprachlicher Skala entfalten sich diese Gegenüberstellungen, lassen sich zu bestimmten Gruppen ordnen und nehmen auch Topoi der antiken und mittelalterlichen Literatur wieder auf.² Sie alle aber bringen den Gegensatz zwischen Schein und Sein zum Ausdruck. Das liege, könnte man einwenden, in der Natur der Sache. Denn durchzieht nicht auch dieser Gegensatz unser

ganzes Dasein und mußte er nicht infolgedessen immer wieder behandelt werden? Sicherlich, insofern als alle großen Dichter gemeinsam die zentralen Themen unseres Lebens, die ja meistens menschliche Grunderfahrungen darstellen, auf irgendeine Weise behandelt haben. So taucht denn auch der Gegensatz zwischen Schein und Sein in der antiken Tragödie und Komödie auf, ich nenne nur den Ödipus des Sophokles und die Komödien des Plautus, wir finden ihn bei Dante und in den mittelalterlichen Epen, aber natürlich auch in der gesamten neueren dramatischen Literatur. Was Shakespeare von all diesen unterscheidet und uns berechtigt, den Schein-Sein-Gegensatz bei ihm besonders hervorzuheben, ist die umfassende und gleichzeitig vielfältige Darstellung dieses Themas. Er läßt es aufleuchten an den verschiedensten Motiven und den mannigfaltigsten dramatischen Situationen, führt uns psychologische Zustände vor, in denen gerade dieser Gegensatz zum Ausdruck kommt und läßt auch seine Dramaturgie ihm in besonderer Weise dienen. Diese innere Konsequenz, mit der Shakespeare in jedem seiner Dramen das Auseinanderklaffen zwischen Schein und Wirklichkeit in mehrfacher Variation darstellt, legt nahe, hier ein zentrales Shakespearesches Anliegen wahrzunehmen.³

Das Auseinandertreten von Schein und Sein wird im Drama wie im Leben zu einem guten Teil von den Menschen selber erzeugt. Verstellung, Heuchelei, Täuschung, aber auch Verkleidung und Maskierung sind einige der Motive, an denen das deutlich wird. Dabei erzeugt dann die eine Seite *bewußt* den Schein, dem die andere *unbewußt* zum Opfer fällt. Doch dieses unbewußte Getäuschtwerden durch den Schein kann auch geschehen, *ohne* daß im Drama eine mithandelnde Person dies absichtlich arrangiert hat. Am häufigsten in der Form der Verblendung, der Selbsttäuschung, der Verkennung. Umstände, Sachverhalte und Situationen können ja ebensosehr wie andere Personen durch ihren falschen Schein täuschen. Der Mensch

durchschaut den Schein nicht, der ihn umgibt, ja, der in ihm selbst besteht, – eine Situation, die für die Tragödien besonders charakteristisch ist.

Doch wir beginnen mit dem bewußt arrangierten Auseandertreten von Schein und Sein, wie wir es in den herkömmlichen Motiven der Verkleidung und Verwechslung finden und wie es uns vor allem in den Komödien Shakespeares entgegentritt. Das Verkleidungsmotiv, wie es schon bei Aristophanes und Plautus sich findet und im 16. Jahrhundert dann in der italienischen Komödie sehr häufig verwendet wird, dient dort dazu, Verwicklungen, komische Überraschungen, unerwartete Enthüllungen und Gegenüberstellungen zu ermöglichen. Als ein typisches Lustspielmotiv erschöpft sich seine Funktion mehr in den sich aus ihm ergebenden komischen Situationen als etwa in einer nachdrücklichen Charakterisierung. So häufen sich denn auch in der italienischen Komödie die Verkleidungen und Verwechslungen, um die Verwirrung und Überraschung immer noch zu steigern und schließlich ganz unentwirrbar zu machen.⁴ Doch das Beherrschende sind die Situationen und der kunstvolle Mechanismus der Handlung, die Personen sind reine Spielfiguren, die in dieses Vexierspiel eingesetzt sind.

Und nun sehen wir bei Shakespeare, wie anders, wie viel subtiler und tiefsinniger er dieses Verkleidungsmotiv handhabt und wie es in seinen Händen zu einem beziehungsreichen Träger eben jenes Schein-Sein-Gegensatzes wird. Dramaturgisch gesehen, verringert er zunächst das Vorkommen der Verkleidungsrollen in jedem Stück, um unser Augenmerk ganz auf *eine* verkleidete Person, die meist die Heldin in der Verkleidung des Pagen ist, zu lenken. Shakespeare vermeidet ferner die immer neuen, sich überstürzenden Verwicklungen und Überraschungssituationen, die mit einer solchen Verkleidungsrolle ja leicht zu bewerkstelligen wären, und legt nun den ganzen Nachdruck auf die Charakterdarstellung innerhalb dieser einen Verkleidungsrolle.

Shakespeares als Pagen verkleidete Frauen: Julia in den *Beiden Veronesern*, Rosalind in *Wie es euch gefällt* und Viola in *Was ihr wollt* geraten mit ihrer Verkleidungsrolle alle in Situa-

tionen hinein, in denen sich ihr eigenes Liebesschicksal vertieft und kompliziert. Unter dem Schein der Pagenverkleidung, mit der sie ihren Geliebten unerkant gegenüberstehen, wird ihnen ihr eigenes Sein noch schmerzlicher bewußt. Im Pagenge- wand sprechen sie mit ihren ungetreuen Geliebten über sich selbst, sie gestehen ihnen die eigene Liebe auf eine Weise, daß der andere nicht weiß, wer gemeint ist, und natürlich auch nicht, wer redet. Und so tragen die Worte und Gesten von Julia, Rosalind und Viola einen Doppelsinn, den der Zuschauer als Eingeweihter wohl versteht. Das Drama bedarf ja der ständigen Kontraste und Gegenüberstellungen. Shakespeare kennt sie nicht nur in dem Nebeneinander oder Gegenüber einzelner Personen, sondern verlegt die Gegenüberstellung in die Rolle selbst. Julia, Rosalind, Viola spielen den Pagen und spielen doch gleichzeitig sich selbst, müssen sich selbst spielen, denn es geht in all diesen Situationen, in denen sie z. B. unfreiwillig als Boten für ihre Geliebten um die Gunst anderer Frauen werben müssen, auch um ihr eigenes Schicksal. Für den Zuschauer aber, der in dies Doppelspiel ja doch von vornherein eingeweiht ist, wächst aus dieser ständigen Doppelung eine besondere dramatische Spannung. Er weiß ja zwischen Schein und Sein, die sich im Spiel auf der Bühne ständig vermischen, sehr wohl zu unterscheiden und verfolgt nun mit innigem Vergnügen, wie diese Pagen stets so viel Schein wahren als nötig ist, um unter dieser Verkleidung unerkant ihr Sein auszusprechen.

Das geschieht in den *Beiden Veronesern* noch meist auf künstliche Weise, mit einer Lust am Wortspiel, an der Pointe und Antithese. In *Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt* aber begegnen wir dieser Gegenüberstellung von Schein und Sein in der Verkleidungsrolle der Heldinnen schon in einer vielschichtigeren, vollendeteren Form. Denn das Merkwürdige und für Shakespeare so Bezeichnende ist hier, wie sich in der Maske dieser Pagenrollen das eigentliche Wesen der verkleideten liebenden Frauen unmittelbarer, eigentümlicher und zarter enthüllen kann. Rosalind spielt in *Wie es euch gefällt* als Page Ganymed mit ihrem Geliebten Orlando eine fingierte Liebesszene zwischen ihm und Rosalind durch. Sie spielt also in der Verkleidung des Pagen

nicht nur sich selbst, sondern das, wovon sie möchte, daß es zwischen ihr und Orlando in Erfüllung geht. Sie kann in dieser Rolle unbefangener, verliebter, zärtlicher sein als es ihr in Wirklichkeit möglich wäre. Sie kostet jede Möglichkeit, im Schein noch mehr das sein und aussprechen zu können, was sie eigentlich ist, ganz bewußt aus. Die zweite Maske hebt die erste wieder auf; der Schein ist Selbstenthüllung, Vorwegnahme und Darstellung des eigenen Seins. Aber auch das ist nicht absolut zu nehmen, sondern im Sinne des heiter-überlegenen Spiels zu verstehen, das diese Frauenrollen der „mittleren Komödien“ mit ihrer Mischung von schalkhafter Ironie, geistiger Beweglichkeit und weiblichem Zartgefühl zu einer so reichen und schwierigen schauspielerischen Aufgabe macht.

In *Was ihr wollt* muß Viola als Cesario sich zum Sprecher der Liebe des von ihr selbst geliebten Herzogs machen, während Olivia nicht dem Herzog die angebotene Liebe erwidert, sondern sich in Cesario, den sie nie wird erringen können, verliebt.⁵ Zwei Scheinsituationen also! Solche paradoxen Überkreuzungen der Schicksalsbeziehungen, bei denen gleichsam die Rollen vertauscht und die Plätze gewechselt werden, gab es freilich schon in der italienischen Komödie. Aber Shakespeare behandelt sie eben nicht mehr als *reine* Lustspielsituationen. Denn unter der Oberfläche der zum Lachen reizenden Konfrontierungen regt sich ein neues sublimes Innewerden eigener Gefühle, eigener Wesensmöglichkeiten. Viola, die als Bote „Cesario“ zwischen ihrem eigenen Geliebten (dem Herzog) und einer von ihm umworbenen, aber ihn abweisenden Frau vermitteln muß, wird ja zum Zuschauer einer Situation, die sie selbst sehr nah angeht und an der sie als unfreiwillig-freiwilliger Mitspieler beteiligt ist. Wie im Spiegelbild sieht sie jeweils Züge ihrer eigenen Lage und ihrer weiblichen Schicksalsbestimmung sich gegenüber-treten. Und so erkennt sie in ihrer Verkleidung besser als sie ohne Verkleidung dazu imstande gewesen wäre, daß auch Olivia eine Scheinsituation um sich herum aufgerichtet hat und eine Maske trägt – wenn auch eine ihr selbst unbewußte unsichtbare Maske. Das wird unter anderem an einem kleinen Dialogstück deutlich:

Olivia: Ich bitt' dich, sage, was du von mir denkst.

Viola: Nun, daß Ihr denkt, Ihr seid nicht, was Ihr seid.

Olivia: Und denk' ich so, denk' ich von Euch dasselbe.

Viola: Da denkt Ihr recht: ich bin nicht, was ich bin.

Olivia: I prithee tell me what thou think'st of me.

Viola: That you do think you are not what you are.

Olivia: If I think so, I think the same of you.

Viola: Then think you right: I am not what I am.

III, 1, 135

Schon bei der ersten Begegnung hatte Olivia den hereinkommenden Cesario ahnungsvoll gefragt „Seid Ihr ein Schauspieler?“ (Are you a comedian? I, 5, 171), woraufhin dieser antwortete: „Nein mein verschwiegenes Herz! Und doch schwör' ich Euch bei allen Schlingen der Arglist, ich bin nicht, was ich spiele.“ (No, my profound heart; and yet, by the very fangs of malice I swear, I am not that I play. I, 5, 172 f.).

Aber so wie ein Schauspieler, der eine Rolle spielt, in diese Rolle selber hineinwächst und sich eigener, ihm selbst bisher unbekannter Wesensmöglichkeiten bewußt wird, so ist auch in dem Spiel, das Viola bewußt gespielt hat, ein Stück ihres eigenen Wesens neuentdeckt und verwirklicht worden. Aus dem beabsichtigten Schein ist unbeabsichtigt Sein geworden, so wie bei anderen Personen neues Schicksal daraus entstanden ist.

Und sind wir nicht zuletzt alle Schauspieler und spielen eine Rolle, in der wir nie ganz sind, was wir eigentlich sind? Shakespeare hat in *Wie es euch gefällt* den philosophischen Jacques diese Frage stellen und ihn die ganze Welt einer Bühne vergleichen lassen, auf der jeder seine Rolle spielt. Er nahm damit ein uraltes Gleichnis wieder auf, das E. R. Curtius als Topos durch die ganze Weltliteratur verfolgt hat.⁶ Allein, es bedeutete dieses Gleichnis für Shakespeare mehr als für andere. Es war nicht nur ein Vergleich, der sich dem Dramatiker und Schauspieler Shakespeare, der ständig in Rollen denken und Rollen schreiben und spielen mußte, sich hier und an anderer Stelle leicht aufdrängen

konnte.⁷ Sondern es steckt ein Wesenselement seiner Lebens- und Weltanschauung dahinter: der Mensch als Schauspieler – die Welt als Bühne, unser Handeln als scheinhaftes Handeln. Das dramatische Spiel ist also Abbild des irdisch-menschlichen Spiels und der Schein des Bühnengeschehens ist so weit nicht entfernt vom Schein unseres Rollenspiels auf der Erde. Wir erkennen, wie der Schein-Sein-Gegensatz, der uns zunächst an einzelnen verkleideten Figuren in der Komödie entgegentrat, sich in weitere und grundsätzlichere Beziehungskreise hinein verfolgen läßt. Denn die Aufgabe des Dramatikers (wie letzten Endes jedes bildenden und gestaltenden Künstlers) ist es, uns durch den Schein des Schauspiels so zu bannen, daß wir es, jedenfalls für jene Zeitspanne der Aufführung, als lebendiges Dasein empfinden. Alle Kunst bedarf des Scheins, um Sein dem Betrachter vor Augen zu führen.

Und ist nicht auch die Verkleidung innerhalb einer Rolle schon eine doppelte Verkleidung? Denn jeder Schauspieler, der eine Person (*persona* = Maske) des Dramas darstellt, ist ja schon ein Verkleideter. Wenn wir bei Rosalinds Verkleidungsrolle sagen konnten, daß die zweite Maske die erste wieder aufhebt, so gilt das im Hinblick auf das elisabethanische Publikum und die Shakespeare-Bühne für alle als Pagen oder als Jünglinge verkleideten Frauengestalten in einem besonderen Sinne. Denn die Frauenrollen wurden auf der elisabethanischen Bühne stets von Jünglingen gespielt, so daß für die Augen des elisabethanischen Publikums Rosalind, Viola oder Julia ihr natürliches Geschlecht wiedererhalten hatten, wenn sie als Pagen auftraten. Die Schein-Sein-Situation des innerdramatischen Spiels wird also in ironischer Weise überlagert von ihrer eigenen Umkehrung. Viele versteckte Anspielungen der als Pagen verkleideten Frauengestalten, aber auch manche szenischen Momente zielen auf diesen Doppelsinn hin und sind für das heutige Publikum mit allen ihren Subtilitäten und komischen Effekten gar nicht mehr ganz nachvollziehbar.

Doch wir kehren noch einmal zu *Was ihr wollt* zurück: Der Schein der als Page verkleideten Viola betört nicht nur Olivia, sondern stiftet zum Schluß eine solche Verwirrung, daß keiner mehr weiß, woran er ist, und was nun Schein, was Wirklichkeit ist. Diese Situation äußerster Konfusion, wie sie ja auch in anderen Komödien gegen Schluß oft sich ergibt, wird in *Was ihr wollt* ausgelöst durch das Hinzutreten Sebastians, des Zwillingsbruders der Viola, der nun seinerseits für Cesario gehalten wird. Das Verwechslungsmotiv, schon in der *Komödie der Irrungen* mit so großem Erfolg angewandt, kommt zum Verkleidungsmotiv hinzu. Und so werden zum Schluß alle vom Schein genarrt: „Ein wahrer Gaukelschein, der ist und nicht ist.“ (A natural perspective, that is and is not. V, 1, 209), wie der Herzog bemerkt. Und zwar ist es der *Augenschein*, der trügt. „Ich hätte Lust den Augen mißzutrauen / Und die Vernunft zu schelten“ (... I am ready to distrust mine eyes / And wrangle with my reason ... IV, 3, 13), sagt Sebastian in *Was ihr wollt* nach der ersten für ihn so unerwarteten und unerklärlichen Begegnung mit Olivia. Das, was die Personen selber doch ganz untrüglich wahrgenommen zu haben glaubten, verwirrt sich und wird unerklärlich, ja wird widersprüchlich und widerlegt sich selbst. Sebastian kann einfach nicht mehr verstehen, wie es zugeht und fragt sich:

Bin ich im Wahnsinn, oder ist's ein Traum?
 Tauch meinen Sinn in Lethe, Phantasie!
 Soll ich so träumen, gern erwach' ich nie.

Or I am mad, or else this is a dream.
 Let fancy still my sense in Lethe steep;
 If it be thus to dream, still let me sleep!

IV, 1, 60

eine Frage, die mit ähnlichen Wendungen oft in solcher Lage von Shakespeares Personen gestellt wird.⁸ So ergeht es aber immer wieder den Menschen der Komödien in den Schlußakten. Sie stehen vor Tatbeständen, die schlechthin unverständlich sind, denn Augenbeweis steht gegen Augenbeweis und oft genug sind

noch materielle Beweisstücke da, die doch über allen Schein erhaben sind. Am Schluß von *Ende gut, alles gut* stehen Bertram und der König ratlos vor den materiellen Beweisstücken der Ringe, die sie mit den Tatsachen, so wie diese sich ihnen bieten, nicht in Einklang bringen können. In *Viel Lärm um Nichts* ist Claudio von der Untreue der Hero deswegen überzeugt, weil er ja doch selber gesehen hat, wie nachts ein anderer Mann in Heros Fenster eingestiegen ist.

Shakespeares Dramen sind überreich an solchen Beispielen: immer wieder werden die Menschen durch den Schein genarrt, durch Scheinbeweise getäuscht, und immer wieder sind es gerade ihre eigenen Sinne, ihre Augen und Ohren, die sie täuschen.⁹ Erst zum Schluß löst sich dann alles auf ganz natürliche Weise auf, die Zauberhand des Dramatikers entwirrt die Fäden, und das Unglaubliche wird glaublich. Wie Schuppen fällt es den Menschen von den Augen, wenn sie ihre Täuschung erkennen. Doch von ihr ist keiner ausgenommen, denn in allen Formen dringt die Täuschung auf den Menschen ein: Betrug, Lüge, Verleumdung, Mißverständnisse, Verwechslungen, falsch aufgefaßte Nachrichten, unglücklich verkettete Zufälle, Heuchelei, Verstellung, Verkleidung, Sinnestäuschung – all das bewirkt immer wieder, daß der Mensch den Schein für das Sein nimmt.

Und dennoch ist bei Shakespeare für diese Täuschung die letzte und entscheidendste Quelle die Täuschung des Menschen in sich selbst, die Selbsttäuschung. Für die Täuschung von außen wird der Mensch deswegen so anfällig, weil er sich selbst täuscht, weil seine Eitelkeit, seine Furcht, sein Stolz, seine Überheblichkeit, sein Ressentiment oder seine Begierden ihn täuschen und ihn die Realitäten und die wirklichen Proportionen in seiner Umgebung nicht erkennen lassen.¹⁰ Die ihm selber unbewußte unsichtbare Maske, die der Mensch trägt (von der wir vorhin bei Olivia aus *Was ihr wollt* sprachen), ist Zeichen dafür, daß er sich selber nicht kennt, nicht der ist, der er seinem innersten Wesen nach sein müßte. „O daß ihr endlich einseht, wer ihr seid!“ (O, that once more you knew but what you are! Ind, 2, 76) heißt es in der *Zähmung der Widerspenstigen*, „O daß Du doch Du selber

wärest!“ (O that you were yourself! *Son.* 13) ruft der Dichter der Sonette aus.¹¹ So ist die Selbsttäuschung im Shakespeareschen Drama mit der Täuschung aufs engste verbunden. Der Schein, dem der Mensch zum Opfer fällt, reicht bis in das eigene Wesen, die eigene Selbsterkenntnis hinein.

Allerdings sind die Irrungen und Wirrungen, die in den Komödien ob dieser Täuschbarkeit des Menschen durch den Schein entstehen, nie endgültig und nie ganz tragisch. Sie führen nur bis zur Grenze des Tragischen hin. Wo es in der Shakespeareschen Komödie ernst wird, da scheint es nur so; die drohende Katastrophe entpuppt sich entweder als Schein oder wird wieder abgewendet. Während in *Othello* der Scheinbeweis mit Desdemonas Taschentuch die Katastrophe schon endgültig besiegelt und in *Romeo und Julia* der Scheintod Julias nicht noch rechtzeitig von Romeo als solcher erkannt wird, so ist das, was in der Komödie tragische Verwicklung scheint, nicht unwiderbringlich: Helena in *Ende gut, alles gut* ist nicht gestorben, sondern es schien nur so. Die Verbindung zwischen Hero und Claudio in *Viel Lärm um nichts* ist nicht unwiderruflich zerstört, Olivia in *Was ihr wollt* ist nicht für immer die zurückgewiesene Liebende, und Claudio in *Maß für Maß* wird trotz des ihm und Isabella bekannt gegebenen Todesurteils nicht hingerichtet.

Freilich: die Komödie Shakespeares ist viel bewußter als seine Tragödie darauf abgestellt, daß wir, die Zuschauer, von vornherein das Spiel als Spiel empfinden, ja das ganze Stück durchaus unter der Perspektive des Scheins auffassen. Und so warten wir von vornherein darauf, daß der Dramatiker mit seinem Zauberstab den Schein auflösen wird. Und weil die Komödie ein Spiel ist, kann der Dramatiker von seinem Zauberstab viel freier und souveräner Gebrauch machen. Darum ist – vom Zuschauer aus gesehen – die Glaubwürdigkeit des Scheins, der in den Komödien durch Verkleidung, Verwechslung, Täuschung und andere Mittel arrangiert wird, geringer als in den Tragödien. Wir spüren in der Komödie die Hand des Dramatikers, der die Regie führt, wir spüren seinen Zauberstab. Ja, in einigen Komödien haben wir ja auch regelrechte Verzauberungen oder Ver-

wandlungen, und Schein und Täuschung hören auf, letzten Endes noch Menschenwerk zu sein. Im *Sommernachtstraum*, in den Märchendramen der Spätzeit, sind wir in einer solchen Welt, in der Verwandlung und Verzauberung, Feen, Elfen und luftige Geisterwesen den Schein bewirken, der sich trügerisch vor die Augen des Menschen stellt, ihn *verführt*, manchmal ihn aber auch *führt*. In dieser Welt gehen dann Schein und Sein oft schwebend und unmerklich ineinander über, so daß wir in einer unwirklichen Traumwelt zu sein vermeinen.¹² Sie soll auch uns selbst, den Zuschauern, als selbstgeträumter Traum dünken, so wie uns Puck im Epilog zum *Sommernachtstraum* ganz im Sinne eben jenes Dramentitels dazu ermahnt:

Wenn wir Schatten euch beleidigt,
O so glaubt – und wohl verteidigt
Sind wir dann! – ihr alle schier
Habet nur geschlummert hier,
Und geschaut in Nachtgesichten
Eures eignen Hirnes Dichten.

If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended,
That you have but slumb' red here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream.

V, 1, 412

Aber selbst bei dieser andersartigen Welt des Scheins und der Täuschung, wie wir sie etwa im *Sommernachtstraum* vor uns haben, bleibt der Gleichnissinn für unsere eigene menschliche Existenz erhalten: wir sind allesamt Getäuschte und irren uns in dem anderen und in uns selbst. Täuschung und Irrtum sind unentrinnbares menschliches Schicksal. Shakespeare hat das in allen seinen Dramen immer wieder unumwunden zugegeben und ist hierin toleranter als manche seiner Zeitgenossen, die den Irrtum als Schuld brandmarken.¹³ Denn, wie Helena in *Ende gut, alles gut* von Gott und uns Menschen sagt:

Er ist nicht so, der alles mag durchschaun,
Wie wir, die stets dem leeren Schein vertraun.

It is not so with Him that all things knows,
As 'tis with us that square our guess by shows.

II, 1, 148

Doch daß wir dem Schein zum Opfer fallen, ist nicht nur Los des Menschen, sondern für ihn auch ein notwendiger Weg, um zu sich selbst zu kommen. Denn immer tritt ja neben den Schein die Aufhebung des Scheins und neben die Maske die Demaskierung; und das nicht im Sinne eines oberflächlichen *happy end*, sondern im Sinne einer Klärung, Erlösung, Läuterung. Menschen, Dinge und Verhältnisse werden auf ihren echten Kern geprüft, das Unwahre und Scheinhafte an ihnen wird enthüllt, die Wahrheit und das eigentliche Wesen aber werden ans Licht gezogen.¹⁴ Bei Shakespeare müssen sich die Beziehungen der Menschen erst durch einen Wall von Mißverständnissen und falschen Einschätzungen hindurch klären, um sich rein und unmittelbar herzustellen. Es ist meist nicht so, daß etwa von Anfang an gleich eine echte Beziehung gegeben wäre. Diejenigen, die Masken tragen, oder die sich nicht kennen (beides ist manchmal dasselbe), müssen erst durch bestimmte Wechselfälle in Situationen hereingeraten, in denen sie maskenlos dastehen.

Damit aber die Maske erkannt und der Schein an einem Menschen entlarvt wird, bedarf es vor allem der außergewöhnlichen Lage, in die ein Mensch versetzt wird. Hätte in *Maß für Maß* der Herzog nicht Angelo zu seinem Stellvertreter mit unumschränkter Vollmacht ernannt, so hätte Angelo sich wohl nie so enthüllt. Es sind die lockende Macht, die große Versuchung, die hohe Stellung, die ungewöhnliche Situation, die den Menschen auf die Probe stellen und sein verborgenes Wesen nach außen treten lassen. Das deutet der Herzog schon im ersten Akt an, wenn er im Hinblick auf Angelos neue hohe Stellung spricht:

Bald kommt ans Licht,
Was an uns Maske ist, wenn Macht besticht.

(Gundolf)

Hence shall we see,
If power change purpose, what our seemers be.

I, 3, 53

Daß diese neue Machtstellung die Gefahr „falschen Scheins“ in sich birgt, ahnt freilich auch Angelo selbst und sagt es uns in seinem wichtigen Monolog im zweiten Akt vor der zweiten Begegnung mit Isabella:

O Rang! O Würde!
Wie oft durch äußre Schal' und Form erzwingst du
Ehrfurcht von Toren; lockst die Bessern selbst
Durch falschen Schein!

O place, O form,
How often dost thou with thy case, thy habit,
Wrench awe from fools, and tie the wiser souls
To thy false seeming!

II, 4, 12

Freilich wird solcher Schein an Angelo bald erkannt und entlarvt. „Schein, o Schein! / Ich werde dich verkünden, sieh dich vor.“ (Seeming, seeming! / I will proclaim thee, Angelo, look for't. II, 4, 150) so droht Isabella in der gleichen Szene schon ihrem Erpresser und berichtet kurz darauf ihrem Bruder, was „der außenheil'ge Richter“ (This outward-sainted deputy III, 1, 90) eigentlich darstellt.¹⁵ In der nächsten Szene hat dann auch der Herzog erkannt,¹⁶ daß hinter der würdigen und unantastbaren Außenseite Angelos sich etwas anderes verbirgt:

Wie oft birgt inn're schwere Schuld,
Der außen Engel scheint an Huld;
Wie oft hat Schein, in Sünd' erzogen,
Der Zeiten Auge schon betrogen,
Daß er mit dünnen Spinnweben
Das Schwerste, Größte mag erheben!

O, what may man within him hide,
Though angel on the outward side!
How may likeness, made in crimes,
Make a practice on the times,
To draw with idle spiders' strings
Most ponderous and substantial things!

III, 2, 253

Und dennoch: dem Fall Angelos werden wir mit dem Gegensatz von Sein und Schein nicht mehr ganz gerecht. Angelo hat nicht absichtlich vorher eine Maske getragen, er gehört nicht wie Richard III oder Jago zu Shakespeares Bösewichten, die bewußt heucheln und sich verstellen und bei denen der Trennungsstrich zwischen Schein und Sein sich deutlich und genau durch ihr ganzes Handeln und Reden ziehen läßt.¹⁷ Angelo ist kein bewußt Verkleideter. Er meint es durchaus ernst mit seiner Verantwortung, Strenge zu üben und die Gesetze zur Geltung zu bringen. Angelos Qualifikationen zu dem hohen Amt des Regenten können wir nicht als trüglichen Schein abtun. Seine Herrschereigenschaften sind so gut ein Stück seines Wesens wie die Versuchung seines Bluts, die ihm bis dahin wohl selber unbekannt war und die nun sein ganzes Wesen erschüttert.

Wir stehen hier an einem Punkt, an dem auch etwas von der Problematik unseres Themas deutlich wird. Denn Shakespeare läßt in den Dramen seiner mittleren und späteren Schaffenszeit oft die Frage offen, was nun an eines Menschen Handeln und Reden Schein und was Sein ist. An einer ganzen Reihe von Stellen sagen uns zwar die Personen ausdrücklich selbst, was an ihnen als Schein und was als Wirklichkeit verstanden werden soll, so wenn Desdemona, bei ihrer anscheinend vergnügten und leichtsinnigen Unterhaltung mit Jago feststellt:

Ich bin nicht fröhlich, doch verhüll' ich gern
Den innern Zustand durch erborgten Schein.

I am not merry; but I do beguile
The thing I am by seeming otherwise.

II, 1, 122

Schücking hat in seinem Buch über die „Charakterprobleme bei Shakespeare“ an zahlreichen Beispielen aus den Dramen überzeugend nachgewiesen, daß Shakespeare durch ein Zurückgreifen auf die primitive Dramenkonvention der unrealistischen Selbst-

erklärung es dem Publikum oft erleichtert, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden. Allein, es bleibt trotz dieser „Warnungstafeln“¹⁸, die Shakespeare an vielen Stellen aufrichtet, gerade in den Tragödien noch ein großer Bereich übrig, in dem Schein und Sein ineinander übergehen. Hamlets Wahnsinn ist, wie er uns selbst belehrt, eine Maske, ein Selbstschutz. Aber verbirgt sich nicht unter der Oberfläche des gespielten Wahnsinns auch etwas von einer echten Störung des geistigen Gleichgewichts?¹⁹ Und sind seines Onkels, des Königs Claudius' Verhalten und Rede gleich zu Anfang des Dramas in der großen Staatsszene nun so einfach als pure Heuchelei oder als „Scheinmanöver“ zu interpretieren? Ist da nicht auch anderes mit im Spiel, was in Rede-weise und Gebärde als Ausdruck des Hofzeremoniells, als Manifestation königlicher Verantwortung und Stellung zu verstehen wäre?²⁰ Freilich, wir stutzen schon wieder und sind gewarnt, wenn wir Hamlet selber hören, wie er sich in dieser gleichen Szene zum ersten Male ausführlicher äußert. Er antwortet nämlich auf die Worte der Mutter, die, vom Tod König Hamlets ausgehend, fragt, warum ihn die Tatsache, daß ein Mensch sterben müsse, so besonders *scheine*:

Scheint, gnäd'ge Frau? Nein, ist; mir gilt kein scheint.
 Nicht bloß mein düstrer Mantel, gute Mutter,
 Noch die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz,
 Noch stürmisches Geseufz beklemmten Odems,
 Noch auch im Auge der ergieb'ge Strom,
 Noch die gebeugte Haltung des Gesichts,
 Samt aller Sitte, Art, Gestalt des Grames
 Ist das, was wahr mich kundgibt; dies scheint wirklich:
 Es sind Gebärden, die man spielen könnte.
 Was über allen Schein, trag' ich in mir;
 All dies ist nur des Kummers Kleid und Zier.

Seems, madam! Nay, it is; I know not seems.
 'Tis not alone my inky cloak, good mother,
 Nor customary suits of solemn black,
 Nor windy suspiration of forc'd breath,
 No, nor the fruitful river in the eye,
 Nor the dejected haviour of the visage,

Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly. These, indeed, seem;
For they are actions that a man might play;
But I have that within which passes show –
These but the trappings and the suits of woe.

I, 2, 76

So ist die Frage nach Schein und Sein hier von jenem nachdenklichsten, sich selbst gegenüber ehrlichsten Helden, den Shakespeare geschaffen hat, ausdrücklich gestellt. Und in der Tat ist Hamlet in der gesamten Shakespeareschen Tragödie derjenige, der am schärfsten den Schein durchschaut und selber dem Getäuschtwerden durch den Schein fast ganz entgeht. Es ist ja wohl auch nicht zufällig, daß Shakespeare gerade Hamlet in eine Szene hineingestellt hat, in der sinnbildhafter und unvergeßlicher als in irgend einer anderen Szene die Scheinhaftigkeit unserer menschlichen Existenz dargestellt und ausgesprochen wird: in der Totengräberszene. Doch Hamlet, der den Schein mehr verabscheut als irgendein anderer Shakespearescher Charakter, begibt sich in ihn hinein, um sein zu können. Er braucht die Maske, um unter ihrem Schutz andere demaskieren zu können.²¹ Denn vieles von dem, was Hamlet zu Rosenkranz und Gölldenstern, zu Polonius und Claudius und selbst zu Ophelia sagt, ist als Demaskierung, als Entlarvung des Scheins zu verstehen. Aber er ist wiederum gleichzeitig derjenige, der in dem, was er den anderen sagt, und in der Art, wie er den anderen erscheint, Maske und Wirklichkeit, Enthüllung und Verhüllung auf unheimliche, kaum zu ergründende Weise miteinander vermischt. Er sagt die Wahrheit und verrät dennoch nicht sein Geheimnis, er läßt etwas von seinem eigenen Sein sichtbar werden, um es im gleichen Augenblick wieder als Schein zu maskieren.²² So werden wir also im *Hamlet* auf besonders deutliche Weise aufgefordert, Schein und Sein auseinanderzuhalten und erleben doch gleichzeitig, wie schwierig das ist und wie kompliziert alle die sich hieraus ergebenden Fragen sind, die hier ja nur gerade im Vorübergehen angedeutet werden können. Es *muß* kompli-

ziert sein, sollte man freilich hinzufügen, weil ja auch im Leben dieses Ineinandergreifen von Schein und Sein und rechtes Auseinanderkennen zu den kompliziertesten Tatbeständen unseres Daseins gehört. Denn im Leben begegnet uns ja nicht die als Page verkleidete Viola, von der wir als Zuschauer wissen, daß sie kein Page ist; sondern wir haben ständig mit lauter Verkleideten zu tun, bei denen wir nicht wissen und oft auch nie erfahren, was an ihnen Verkleidung, was Echtheit ist. Und gehören wir nicht zu diesen Verkleideten meist selber hinzu?

So ist nun auch in der Tragödie die Schwebelage zwischen Schein und Sein häufiger, ihr Ineinandergreifen und Sich-Vermischen subtiler und seltsamer; die Täuschung aber ist vollkommener, die Selbsttäuschung darum tragischer und schrecklicher.²³ Aus dem Spielen mit dem Schein wird sein schmerzlich-unwiederbringliches Erleiden- und Erfahrenmüssen. Wir sind als Zuschauer nicht mehr in dem Maß *eingeweiht* wie in den Komödien, wo die Verkleidung ein gar nicht zu übersehendes Sinnzeichen für den Schein-Sein-Gegensatz war. Durchaus nicht immer verlaufen die Trennungslinien so klar erkenntlich wie in *Othello*, wo auf der einen Seite Jago steht, der ehrlich *scheint*, aber teuflisch *ist* (worüber er auch immer wieder uns selber aufklärt), während auf der anderen Seite ein dunkler Fremdling steht, dessen Täuschungsbereitschaft durch seine arglose und grade Natur, seine mangelnde Menschenkenntnis und andere Faktoren gleichsam von vornherein angelegt ist. Denken wir aber an *Macbeth*, an das Verschlungensein von Trug und Wahrheit, von Schein und Sein in den Orakelsprüchen der Hexen und deren Erfüllung, aber auch an Schein und Sein in der Gestalt des Helden selbst, in seiner Erlebnisweise, Haltung und seinem Handeln, so erkennen wir, wie schwierig und umfassend unsere Fragestellung jetzt in den Tragödien geworden ist. Ihre Erörterung muß bei einer Tragödie wie *Macbeth* fast notwendig zum Kernpunkt dieses Dramas überhaupt führen.²⁴

Es ist daher gar nicht möglich, die Tragödien einzeln im Rahmen eines Vortrags nach der Darstellung des Schein-Sein-Gegensatzes zu befragen, und es muß viel Wichtiges einfach übergangen werden. Wir können hier nur noch am Beispiel *einer* Tragödie, nämlich des *König Lear*, zeigen, wie die verschiedenen Spielarten des Schein-Sein-Gegensatzes in der Thematik *eines* Dramas ineinandergreifen. Denn alle Motive, denen wir bisher begegneten, tauchen hier nun wieder auf: Verkleidung, Verstellung, Täuschung, Selbsttäuschung, Verfallensein dem Schein, aber auch Durchschauen des Scheins. Und sie dienen alle gemeinsam der Entfaltung einer umfassenden Lebensschau, die über die engeren Grenzen der Personenhandlung in einen universaleren Zusammenhang hinausweist.

Da haben wir gleich in der ersten Szene die innere Verkettung zwischen Selbstverkenntung, Mißverstehen und dem Sich-Täuschenlassen durch falschen Schein. Lear nimmt den Schein der heuchlerischen, wenn auch von ihm selbst herausgeforderten Liebesbeteuerungen von Goneril und Regan für wahr und sieht in Cordelias Schweigen und in ihrer Weigerung, ihre Liebe wortreich zu beteuern, Lieblosigkeit. Cordelia scheint lieblos, ist aber in Wirklichkeit die einzige Tochter, die ihren Vater aufrichtig liebt.²⁵ Goneril und Regan hingegen scheinen ihren Vater recht zu lieben, sind aber in Wahrheit herzlos. Beide Male ist der Schein ganz durchsichtig, wenn wir von dem ausgehen, was der Zuschauer bei dieser Szene empfinden muß. Goethe hat daher auch, angesichts der psychologischen Unwahrscheinlichkeit dieser Situation, Lears Verhalten in dieser Szene als absurd bezeichnet.²⁶ Doch ist dies ungeheuerliche Mißverstehen der von ihm selber ja doch durch falsche Fragestellung provozierten Reaktionen der Töchter nur ein Ausdruck der Scheinsituation, in der Lear sich selber befindet, Zeichen seines Eingefangenseins in die Vorrechte und psychologischen Begleiterscheinungen einer königlichen Stellung, in deren Umkreis Schmeichelei, Fehlen jeden Widerspruchs und Fügsamkeit zu Hause sind. Ein elisabethanisches Publikum wußte das sehr wohl und konnte beurteilen, wieviel schwerer es für einen König ist, bei den Menschen, die vor

ihm stehen, zwischen Schein und Sein zu unterscheiden. Doch mußte für jene groteske Form des Mißverstehens, wie wir sie in der ersten Szene haben, noch ein Charakter hinzukommen, wie eben Lear ihn besaß: unbeugsam, aufbrausend, verletzlich, egozentrisch. Aber auch das wäre noch nicht entscheidend, wenn Lear sich selber kannte. Denn letzten Endes ist Lears Verkenning der Situation eine Folge der Verkenning seiner selbst. Das wird gleich in der ersten Szene deutlich gemacht durch den zutreffenden Kommentar der beiden Schwestern Goneril und Rega :

Goneril: „Er hat immer unsere Schwester am meisten geliebt:
und mit wie armseligem Urteil er sie jetzt verstieß,
ist zu auffallend.“

He always lov'd our sister most; and with what poor
judgment he hath now cast her off appears too
grossly. (I, 1, 289)

Regan: „'s ist die Schwäche seines Alters:
doch hat er sich von jeher nur obenhin gekannt.“

'Tis the infirmity of his age; yet he hath ever
but slenderly known himself.

Verkenning ist also mit der Selbstverkenning aufs engste verbunden.²⁷ Dem Schein der sich für ihn in der ersten Szene anbietenden Situation konnte Lear nur deshalb so verfallen, weil er mit einem Teil seines Wesens und seiner Existenz selber im Schein darinsteht. Sein Verkennen der Situation bezieht sich ja nicht nur auf die Antworten der drei Töchter. Auch Lears Abdankung und Reichsteilung, mit der er alle Macht aus den Händen gibt und dennoch die Prärogative seiner königlichen Stellung sich zu erhalten wünscht, ist ein Vorbeisehen an der Realität. Das Verkennen bezieht sich aber auch auf Kent, der durch seinen Widerspruch und sein Eintreten für Cordelia den König zum Durchschauen des Scheins, zur Einsicht der Wahrheit bringen möchte (Sieh besser, Lear . . . See better, Lear . . . I, 1, 156) und diesen Dienst mit der Verbannung bezahlen muß. Lear gerät

also nicht erst, wie Othello und Macbeth, in eine Verblendung hinein, sondern er *beginnt* als Verblendeter. Und in solcher Lage muß der Weg zu einem Sehend-Werden für Lear zunächst verbarrikadiert sein.

Dies ist aber nun ein Sinn, wenn auch nicht der einzige Sinn des Leidensweges, den Lear in den nächsten Szenen und Akten gehen muß: im Elend, im Ausgestoßensein, im Leiden und schließlich im Wahnsinn wird der König allmählich sehend für das, was Schein in der Welt ist und was Schein in seinem eigenen Leben bisher war. Und wir erleben stufenweise, wie die Welt des Scheins in Lear überwunden wird. Doch das geschieht nun paradoxerweise wieder durch Menschen und Situationen, die selber des Scheins sich bedienen. Kent, in der Verkleidung eines einfachen Knechtes, bietet dem König seine Dienste an und kann nun, in dieser Maske, das dem König sein, was ihm vorher verwehrt war. Die Verkleidung ist hier nicht Entfernung vom eigenen Wesen, sondern vielmehr macht sie erst jene Selbstverwirklichung möglich, die vorher am Hofe nicht gelingen konnte. So liegt ein tiefer Sinn in jenen Worten, die Kent dem König auf die Frage „Was ist dein Beruf?“ (What dost thou profess?) antwortet:

„Mein Beruf ist, nicht weniger zu sein, als ich scheine;
dem treu zu dienen, der's mit mir versuchen will; den
zu lieben, der ehrlich ist . . .“

I do profess to be no less than I seem, to serve him truly
that will put me in trust, to love him that is honest . . .

I, 4, 13

So spielt Kent eine Rolle und kann doch er selbst sein, ja mehr er selbst sein als vorher. Er verleugnet nur seine Person, aber nicht seine Natur. Er kann sogar seiner Natur jetzt freieren Lauf lassen und sie rückhaltloser zum Ausdruck bringen als vorher; nicht nur Lear gegenüber, dem er nun umschweifloser die Wahrheit zu sagen vermag, sondern auch einem Höfling wie Oswald gegenüber, dessen unechtes Wesen durch die in Kent verkörperte Echtheit einfach gerichtet wird.

Neben Kent steht als ständiger Begleiter Lears in diesen Szenen der Narr, zu dessen Beruf es ja gehört, daß er anders scheint als er ist. Dieser Narr, der weiseste und mitfühlendste Narr, den Shakespeare geschaffen hat, sieht klarer als alle anderen Personen des Dramas, durchschaut schärfer den Schein, an den Lear noch glaubt, und weiß genauer um die Gesetze der Wirklichkeit. Der Narr hilft Lear dazu, sehend zu werden. In seinen Narrenwitzen, seinen lustigen Verslein und Merksprüchen verraten sich Einsichten in den Gang der Welt, die aber nun trotz dieser allgemeinen Form immer genau auf den Fall von Lear selber passen. Auch in der Sprache sehen wir also das Widerspiel zwischen Sein und Schein! Denn unter dem Schein der unverbindlichen Allgemeinweisheit, in der unverpflichtenden Form des Sprichworts, vermag der Narr Lear Wahrheiten zu sagen, die ihn treffen können, während der König sich gegen die direkte Aussage gesperrt hätte. Aber auch in seinem eigenen Wesen scheint der Narr anders als er ist. Unter der fröhlichen Ausgelassenheit, die er nach außen zur Schau trägt, steckt schmerzliches Mitleiden-müssen, hinter der Narrenkappe des scheinbar spöttischen Spaßmachers verbirgt sich ein zart-mitfühlendes Herz.

In den erschütternden Szenen auf der Heide gesellt sich noch ein dritter Verkleideter zu Kent und dem Narren, die den ausgestoßenen König begleiten. Es ist Edgar, der in der Maske eines armen Irren, als armer Tom auf der Heide erscheint. Seine Maske ist Selbstschutz und Zuflucht. Edgar, von seinem Bruder verleumdete und verfolgt, hat seine Identität aufgegeben, um überhaupt noch am Leben bleiben zu können:

Retten will ich mich, solange
Ich noch entfliehn kann: ich bin bedacht,
Den allertiefsten, ärmsten Schein zu borgen,
In dem die Not den Menschen je zum Vieh
Erniedrigt.

I will preserve myself; and am bethought
To take the basest and most poorest shape
That ever penury in contempt of man
Brought near to beast.

II, 3, 6

In dem Nebeneinander von Edmund und Edgar begegnen wir einer ähnlichen Umkehrung der Seinsweisen wie in der Gegenüberstellung von Goneril, Regan und Cordelia. Denn Edgar, von seinem Bruder als Vatemörder und Schurke verleumdet, *scheint*, was Edmund *ist* und sein wird.

Aber was bedeutet das Gegenbild des armen Tom, des Tollhausbettlers, der vom bösen Feind umhergetrieben, mit schlammgeschwärztem Gesicht, nackt, elend und verkommen, nun vor Lear erscheint? Hier tritt einer, der den Wahnsinn spielt, einem gegenüber, der selber wahnsinnig wird; es läßt der gespielte Wahnsinn wie im Spiegel die Realität des echten Wahnsinns bei Lear um so grausiger offenkundig werden. Die freiwillig als Schein auf sich genommene Gestalt des Unbeschützten, Elenden und Nackten, wie sie in dem armen Tom Lear entgegentritt, läßt die Unbehauetheit und Ungeborgenheit des Königs noch deutlicher werden. Umgekehrt aber wird Lear beim Anblick dieser nackten Elendsgestalt des armen Tom klar, was der Mensch letztlich ist: der Mensch ohne Hüllen und Aufputz, ohne Pomp und Titel, ohne den künstlichen Schein der „Zutaten“, wie sie Lear selber nennt:

Ist der Mensch nicht mehr als das? – Betracht ihn recht!
Du bist dem Wurm keine Seide schuldig, dem Tier kein Fell,
dem Schaf keine Wolle, der Katze keinen Bisam. Ha, drei
von uns sind überkünstelt: du bist das Ding selbst; der
natürliche Mensch ist nichts mehr, als ein solch armes, nack-
tes, zweizinkiges Tier wie du. Fort, fort, ihr Zutaten.

Is man no more than this? Consider him well. Thou ow'st
the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the
cat no perfume. Ha! here's three on's are sophisticated! Thou
art the thing it self: unaccommodated man is no more but such
a poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings!

III, 4, 103

Und mit einer symbolischen Geste der Selbstentäußerung und Nachahmung der Menschengestalt, die da vor ihm steht, reißt sich Lear diese „Zutaten“, seine Kleider, vom Leib. Das Motiv der verbergenden einhüllenden Kleider, die so oft trügerischer Schein sind und das Äußerliche, Geborgte, Uneigentliche am Men-

schen bezeichnen, findet in der Sprache des Dramas eine wiederholte und bedeutsame Darstellung.²⁸ Es ist im übrigen zu einem Topos der englischen Literatur geworden, der auch von anderen Schriftstellern – ich nenne nur Swift und Carlyle²⁹ – für diesinnbildliche Gestaltung des Schein-Sein-Gegensatzes verwendet wurde.

So wie Lear an dieser Stelle, die wir eben zitierten, das wahre Wesen des Menschen zu ergründen sucht, so dringt in diesen Heideszenen sein Blick immer wieder durch die heuchlerische Außenseite des Menschen hindurch. Lear läßt ja hier in großartigen und tiefsinnigen Visionen die verschiedensten Menschentypen und Situationen an sich vorbeiziehen. Und überall entdeckt er Unechtheit, trügerischen Schein, Verstellung:

Meineid'ger Schalk, und du, o Tugendheuchler,
Der in Blutschande lebt! Zerscheitre, Sünder,
Der unterm Mantel frommer Ehrbarkeit
Mord stiftete!

Thou perjur'd, and thou simular man of virtue
That art incestuous; caitiff, to pieces shake,
That under covert and convenient seeming
Hast practis'd on man's life.

III, 2, 54

Der Wuch'rer hängt den Gauner;
Zerlumptes Kleid bringt kleinen Fehl ans Licht,
Talar und Pelz birgt alles.

The usurer hangs the cozener.
Through tatter'd clothes small vices do appear;
Robes and furr'd gowns hide all.

IV, 6, 163

Doch seine stärkste dramatische Potenzierung erfährt diese Spannung zwischen Schein und Sein in jenem Scheingericht, das der wahnsinnige Lear über seine Töchter in der elenden Hütte auf der Heide abhält. Ein Spiel im Spiel, an dem drei Verkleidete, Kent, der Narr und Edgar, teilnehmen, denen der König nun in diesem Spiel die Rollen des „hochgelehrten Richters“ und der Beisitzer zuweist, während Goneril durch einen Schemel darge-

stellt wird. So erzeugt sich diese unheimliche Schein-Gerichts-verhandlung ebenso sehr aus der Einbildung des wahnsinnigen Lear wie aus dem Mittun der unter ihrer Maske leidenden Getreuen des Königs, die hier gleichzeitig Mitspieler und Zuschauer sind. Ihre „beiseite“ gesprochenen Worte, wie Edgars

Meine Tränen nehmen so Partei für ihn,
Daß sie mein Spiel verderben.

My tears begin to take his part so much
They mar my counterfeiting.

III, 6, 59

machen diese vielfältige Spannung zwischen Schein und Sein für den Zuschauer immer wieder fühlbar.

Das sind jedoch noch längst nicht alle Gestaltungen des Schein-Sein-Gegensatzes, die uns in diesem Drama begegnen. Die Gloster-Handlung, welche die Thematik der Lear-Handlung in mehrfacher Beziehung wiederholt und spiegelt, beginnt ebenso wie die Lear-Handlung damit, daß ein Vater seine Kinder verkennt und sich durch falschen Schein täuschen läßt. Edgar, als Bauer an der Seite seines geblendeten Vaters, den er „scheinbar“ von dem hohen Kliff bei Dover in die Tiefe springen läßt, aber auch Edgar in der Maske des Turnierritters in der letzten Szene des Dramas sind weitere sinnfällige Abwandlungen des Schein-Sein-Themas. In ihnen tritt das Motiv der Verkleidung, Demaskierung oft in einer merkwürdigen Umkehrung hervor. Es fällt nämlich die Doppelwertigkeit dieser Motive in Shakespeares großen Tragödien auf. Der Schein und die Täuschung, die von Edmund ausgehen, sind teuflischer Trug, während sie bei Edgar ein positives Vorzeichen haben, ja Heilung und Rettung bewirken. Denn auch Edgar täuscht seinen Vater, aber bewahrt und schützt ihn damit.

Man möchte meinen, Shakespeare habe im *Lear* zeigen wollen, wie sehr Täuschung, Verkleidung und Schein nicht nur Verhängnis unseres Daseins, sondern auch notwendiger Bestandteil unserer Existenz und in besonderer Lage sogar eine erlaubte Möglichkeit des Eingreifens und Helfens sein können.

Nicht Sünde ist's mit falschem Schein zu trügen
Den, der als falscher Spieler wünscht zu siegen.

(Gundolf)

Only, in this disguise, I think't no sin
To cozen him that would unjustly win.

IV, 2, 75

heißt es in diesem Sinne³⁰ einmal in *Ende gut, alles gut*. Edgar und Kent nehmen eine niedere Gestalt an und treten in einer Verkleidung auf, die sie weit unter ihren Stand sich begeben läßt. Doch eben durch solche Täuschung vermögen sie einen Dienst am Nächsten zu üben, wie es in ihrer ursprünglichen Rolle ihnen nie möglich gewesen wäre.

Der Gegenüberstellung von Schein und Sein sind wir bisher begegnet in dem Kontrast zwischen Maske und eigentlichem Wesen, in der Täuschungsbereitschaft des Menschen und seinem Verfallensein an den Schein und in der Scheinhaftigkeit, dem täuschenden Wesen bestimmter Situationen. In Shakespeares letzten Dramen, seinen sogenannten Märchenstücken oder Romanzen, zu denen der *Sturm*, *Cymbeline* und das *Wintermärchen* zählen, haben wir nun öfters den Eindruck, daß die Wirklichkeit überhaupt als Schein verstanden wird. Eine Traumwelt, in der Phantasie und Zauber mächtig sind, beginnt die Wirklichkeit zu verdrängen, die jener Traumwelt gegenüber scheinhaft, veränderlich, relativ sich zeigt, während die Traum- und Zauberwelt das eigentliche Sein bedeutet. Prosperos berühmtes Wort:

Wir sind aus solchem Stoff
Wie dem zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

IV, 1, 156

weist in diese Richtung stärker als irgendeine andere Stelle aus den Märchendramen. Aber dennoch wäre es eine Vereinfachung, nun diese komplizierten Tatbestände sämtlich auf die Formel „Die Welt als Schein“ reduzieren zu wollen. Auch Prospero ist ja doch nur *eine* Stimme aus einem ganzen Chor, wenn auch eine sehr bedeutsame Stimme. Denn hier steht selber ein Weiser mit einem Zauberstab vor uns, geheimes Abbild des Abschied nehmenden Dramatikers selbst. Und wenn Prospero, in dieser gleichen Rede, seinen Blick über die Szenerie des Theaters hinausgehen läßt auf die gesamte irdische Welt und diese ihm *Schein* dünkt, so vermag uns das schon etwas zu verraten von der Weltsicht des alternden Shakespeare:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur teilhat, untergehn;
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden.

And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind.

IV, 1, 151

Man hat, von diesen Stellen ausgehend, Parallelen und Verbindungslinien zum spanischen Barockdrama eines Calderon und eines Lope de Vega ziehen können, ja zum kontinentalen Barock überhaupt, in dem der Schein-Sein-Gegensatz in eben dieser Form behandelt wird. Allein, was bei Shakespeare nur der *eine Pol* eines mehrschichtigen und vielgestaltigen dramatischen Kosmos ist, wird im Barockdrama des Kontinents zum beherrschenden Prinzip. Die Titel der Calderonschen Dramen *Das Leben ein Traum* und *Das große Welttheater* verraten das ja schon,³¹

was im Text und im Gehalt dieser Dramen eindringlich und ständig zum Ausdruck kommt.

Es hieße aber den Barockbegriff und seine Stil Kategorien überspannen, wenn wir nun von hier aus auch alle jene Gestaltungen des Schein-Sein-Gegensatzes deuten wollten, die wir vorhin unter den Stichworten Verkleidung, Verstellung, Verblendung, Verkennung, Täuschung haben an uns vorbeiziehen lassen.³² Barock daran ist die Staffelung, Spiegelung und überreiche Variierung dieser Motive. Doch das Interesse an ihnen und das Menschenbild, auf das sie sämtlich hindeuten, gehören in andere Zusammenhänge hinein.³³ Es ist nicht mehr möglich, diese Zusammenhänge hier darzulegen.

Doch steht hinter jenen vielfältigen Gestaltungen des Schein-Sein-Themas ein neues Menschenbild, das nicht nur bei Shakespeare, sondern auch bei anderen Schriftstellern des Kontinents hervortritt. Beschäftigt man sich mit der Deutung und Auffassung des Menschen in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende, so fällt einem auf, wie sehr die oft betonte Erkenntnis, daß der Mensch anders scheint als er ist, mit der anderen Erkenntnis zusammenhängt, daß der Mensch überhaupt ein widersprüchliches und mehrschichtiges Wesen ist. Das eindeutige und geschlossene Menschenbild früherer Zeiten, das den Charakter auf einige wenige deutlich wahrnehmbare Eigenschaften festlegen konnte, war abgelöst worden durch eine neue Auffassung des Menschen, die seine Vielschichtigkeit und infolgedessen Vieldeutigkeit anerkennt, seine inneren Paradoxien und Antinomien zugibt und immer wieder auf seine Unergründbarkeit hinausläuft. „Wahrlich, der Mensch ist ein erstaunlich vielartiges und wogendes Wesen, auf das man nur schwer ein beharrliches Urteil gründen kann. . .“ so konnte Montaigne, der hier als wichtigster Name genannt werden soll, in seinen *Essais* (I, 1) feststellen. In der Tat bestehen zwischen der *Menschendeutung* Montaignes und der *Menschen-darstellung* Shakespeares frappierende Ähnlichkeiten, die auch von der Forschung noch nicht genügend ausgewertet sein dürften.³⁴

Fast alle jene Lebensstatsachen und Grundprobleme des Menschen, auf die wir bei Shakespeare im Anschluß an unser Thema immer wieder hingewiesen wurden, finden sich ja auch bei Montaigne ausgesprochen³⁵ und stellen in seinen *Essais* ein ganz ähnliches Koordinatensystem dar, innerhalb dessen die Antithese von Schein und Sein als wiederkehrendes Hauptmotiv sich verfolgen läßt. Denn auch Montaigne³⁶ weiß von dem Gegensatz zwischen der Physiognomie des Menschen und seinem eigentlichen Wesen, kennt die Kluft zwischen äußerem Gebaren und innerem Charakter, zwischen den Taten und ihrem Motiv oder ihrem Täter, zwischen den Worten und dem, was der Sprechende selber im Sinn hat. Und wie Shakespeare setzt sich auch Montaigne ständig auseinander mit der Verfallenheit an den Schein und der Selbsttäuschung des Menschen, welche durch Leidenschaften und Vorurteile, aber auch durch Schmeichelei der Umgebung, durch Erfolge, Ruhm und hohe Stellung noch vermehrt wird. Das Vermögen des Menschen, sich zu maskieren und seine Eigenschaften auch vor sich selbst umzudeuten, beschäftigt Montaigne häufig. Und beide, Shakespeare und Montaigne, mißtrauen dem Zeugnis der Sinne, bekennen sich zur Unsicherheit unseres menschlichen Urteils und zur Doppeldeutigkeit und Vielgesichtigkeit der Erscheinungs- und Personenwelt, die zur Täuschung des Menschen immer wieder beitragen und unsere Aussagen subjektiv und schwankend sein lassen.

So ergibt sich für beide das eigentümlich entlarvende und ausspähende Vorgehen ihrer Menschendarstellung. Sie versetzen den Menschen in Lagen hinein, wo die Maske fällt. Sie suchen ihn zu ergründen, indem sie seine Hüllen, Verkleidungen und Masken sichtbar werden lassen. Sie bemühen sich, durch den Schein zum Sein vorzudringen, indem sie den Schein als solchen offenbar werden lassen.

Das ist aber nur der erste Schritt. Montaigne muß selber zugeben, wie jener wahre Wesenskern, auf dessen Freilegung er ausgeht, nun auch nicht eindeutig ist. Nicht nur deshalb nämlich können wir beim Menschen nicht ohne weiteres von außen

nach innen schließen, weil er sich bewußt oder unbewußt maskieren würde, sondern auch deshalb, weil er von wechselnden und widersprüchlichen Eigenschaften beherrscht wird. „Wir bestehen alle aus lauter Fetzen und aus so unförmig-ungleichem Gewebe, daß jeder Teil, jeder Moment sein eigenes Spiel treibt. Und jeder Mensch ist von sich selber genau so verschieden, wie er von einem anderen verschieden ist“ so gesteht Montaigne ein. Der Mensch ist ein in sich selbst unstimmiges, ein rätselhaftes und an Paradoxien reiches, ein gemischtes Wesen. Sind wir auch durch die trügerische Außenseite des Scheins hindurchgelangt und glauben wir vor dem eigentlichen Menschen zu stehen, so ergibt sich eine neue Ungewißheit. *Denn was ist der eigentliche Mensch?*

Aber gleichzeitig erkennen sie, wie jener wahre Wesenskern des Menschen, auf dessen Freilegung, *Ent-deckung*, sie aus sind, überhaupt für einen menschlichen Beobachter unendlich schwer zu erfassen ist. Denn der Mensch ist in sich selbst unbeständig und widersprechend. Er selber kann sich kaum verstehen und ergründen, wie viel weniger vermögen dann seine Beobachter, seine Mitmenschen in ihn hineinzublicken und durch die Schichten seiner Persönlichkeit bis zu deren Kern vorzudringen. So sehen wir, wie zum Schluß die Einsicht in den Gegensatz zwischen außen und innen, zwischen Schein und Sein, sich verschiebt und ausweitet in die Erkenntnis der Problematik, Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit des menschlichen Wesens überhaupt. Das aus der heiteren Überlegenheit des Verkleidungsspiels heraus gesprochene Wort der Shakespeareschen Komödie, Violas „Ich bin nicht was ich bin“ gewinnt in den Tragödien einen anderen, einen beunruhigenden Sinn. Und Brutus, Hamlet, Macbeth treten sich fragend und verwundert selbst gegenüber, verwirrt ob ihres eigenen Zwiespalts und selber im Unsicheren über das, was sie sind oder sein möchten. Der Weg zu dem unter der Hülle des Scheins verborgenen Sein ist nicht mehr so einfach wie in jener Kästchenwahl im *Kaufmann von Venedig*. Bassanio konnte im bleiernen Kästchen, als er es erst einmal geöffnet hatte, tatsächlich das „Sein“ finden.

Doch in den Tragödien fragen die tragischen Helden Shakespeares mit Lear und wir beginnen mit ihnen zu fragen:

„Wer kann mir sagen, wer ich bin“

Who is it that can tell me who I am?

I, 4, 229

ANMERKUNGEN

Aus dem umfassenden Thema „Schein und Sein“ konnte im Rahmen eines Festvortrages naturgemäß nur ein Ausschnitt gegeben werden. Auf nachträgliche Erweiterung des gesprochenen Textes wurde – außer an wenigen Stellen – verzichtet. Die Zitate wurden jedoch oft vollständiger gegeben. Die im folgenden gebrachten Anmerkungen und Ergänzungen erheben daher auch nicht den Anspruch, auf diese Weise die verschiedenen nicht behandelten Aspekte des mehrschichtigen Themas noch nachholen zu wollen, zumal da eine ganze Reihe von in diesem Zusammenhang besonders wichtigen Dramen wie *Richard III*, *Richard II*, *Heinrich IV*, aber auch *Timon*, *Troilus und Cressida*, *Antonius und Cleopatra*, *Julius Caesar* innerhalb des Vortrages überhaupt nicht gestreift werden konnten.

Eine eigene Untersuchung über „Schein und Sein bei Shakespeare“ gibt es noch nicht. Einige gelegentliche Hinweise finden sich bei Fr. Gundolf (*Shakespeare, Sein Wesen und Werk*, 1928); in vielseitiger Beleuchtung, reichen Beispielen und grundsätzlich neuer Sicht wird das Thema jedoch im Rahmen der Besprechung der einzelnen Dramen von Max Lüthi behandelt, dessen wichtigem Shakespeare-Buch (*Shakespeares Dramen*, 1957) auch die vorliegende Darstellung in mehreren Punkten dankbar verpflichtet ist. Den Gegensatz zwischen Schein und Sein in Shakespeares kontrastierender Charakterdarstellung verfolgt zu haben, ist das Verdienst von Robert Frikker (*Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares*, 1951). Wesentliche Bemerkungen über „reality and appearance“ enthält schließlich Theodore Spencer's *Shakespeare and the Nature of Man* 1942/49.

¹ Der sprachlichen Verdeutlichung des Gegensatzes von Schein und Sein dienen bei Shakespeare so zahlreiche Worte und Metaphern, daß eine eigene Untersuchung allein darüber gemacht werden könnte. Nur einige Hinweise seien hier gegeben. Zur Bezeichnung des Scheins dienen weit mehr Ausdrücke (*show*, *falsehood*, *shadow*, *semblance*, *seeming*, *painted*, *illusion*, *counterfeit*, *visage*, *colour*, *cover*, *mockery*, *derision*, *deceit* u. a.) als zur Darstellung des Seins (*truth*, *substance*). Die englische Antithese *appearance and reality*, mit der auch die englischen Kritiker den Schein-Sein-Gegensatz bei Shakespeare im allgemeinen zu bezeichnen pflegen, findet sich jedoch bei Shakespeare selbst nicht. *Reality* fehlt als Wort bei Shakespeare, obwohl schon 1550 nachgewiesen (vgl. *NED* „reality“ 1); *real* ist selten bei Shakespeare und *appearance* hat die Bedeutung von Erscheinung, Anwesenheit, Gegenwart, und offenbar nur an einer Stelle die Bedeutung von *semblance* (*2 Henry IV*, I, 1, 128).

Am häufigsten ist die Anwendung von *show* zur Bezeichnung des Scheins, wie in den folgenden Beispielen, die gleichzeitig mehrere der erwähnten Gegenüberstellungen verdeutlichen können:

Gloucester: Nor more can you distinguish of a man
Than of his *outward show*; which, God He knows,
Seldom or never jumpeth with the heart.

Richard III, III, 1, 9

Canterbury: Hugh Capet also, who usurp'd the crown
To find his title with some *shows* of truth –
Though in pure truth it was corrupt and naught –
Convey'd himself as th'heir to th'Lady Lingare.

Henry V, I, 2, 69

Macbeth: Away, and mock the time with *fairest show*;
False face must hide what the false heart doth know.

Macbeth, I, 7, 81

Jago: Others there are
Who, trimm'd in forms and visages of duty,
Keep yet their hearts attending on themselves;
And, throwing but *shows* of service on their lords,
Do well thrive by'em.

Othello, I, 1, 49

Cornelius: In which time she purpos'd,
By watching, weeping, tendance, kissing, to
O'ercome you with her *show*; and in time
When she had fitted you with her craft, to

Cymbeline, V, 5, 52

Gower: See how belief may suffer by *foul show*!
This borrowed passion stand for true old woe.

Pericles IV, 4, 23

Who makes the *fairest show* means most deceit.

Pericles I, 4, 75

Gloucester: So smooth he daub'd his vice with *show of virtue*

Richard III, III, 5, 29

Julia: Dove-feather'd raven! wolfish-ravening lamb!
Despised substance of *divinest show*!
Just opposite to what thou justly seem'st,
A damned saint, an honourable villain!

Romeo and Juliet III, 2, 76

Jago: Divinity of hell!
When devils will their blackest sins put on,
They do suggest at first with *heavenly shows*,
As I do now;

Othello II, 3, 339

Polonius (zu Ophelia): Read on this book;
 That *show* of such an exercise may colour
 Your loneliness. — We are oft to blame in this:
 'Tis too much proved, that with devotion's visage
 And pious action we do sugar o'er
 The devil himself. *Hamlet* III, 1, 44

But, like a constant and confirmed devil,
 He entertain'd a *show* so seeming just,
 And therein so ensconced his secret evil,
 That jealousy itself could not mistrust. . . .

Lucrece 1513

Für das Zusammenwirken von *show* mit anderen Metaphern und Ausdrücken zur Bezeichnung des Scheins seien folgende Stellen aus den Komödien noch angeführt:

Luciana: Muffle your false love with some *show* of blindness;
 Let not my sister read it in your eye;
 Be not thy tongue thy own shame's orator;
 Look sweet, speak fair, become disloyalty;
 Apparel vice like virtue's harbinger;
 Bear a fair presence, though your heart be tainted;
 Teach sin the carriage of a holy saint;
 Be secret-false. . . .

Comedy of Errors III, 2, 8

Claudio: She's but the sign and semblance of her honour.
 Behold how like a maid she blushes here.
 O, what authority and *show* of truth
 Can cunning sin cover itself withal!

Much Ado IV, 1, 32

Die letzten sieben Stellen sind gleichzeitig Beispiele für die Vorstellung des als Tugend maskierten Lasters bzw. des in Engelsgestalt einhergehenden Teufels. Dafür vgl. auch *The Rape of Lucrece* 92, 250, 1252, sowie *Comedy of Errors* III, 2, 14.

Da jedoch *show*, anders als unser Wort „Schein“, genauso den positiven „Eindruck“ und das „Erscheinen“ im wahren und unmittelbaren Sinn ausdrücken kann, ergibt sich die Möglichkeit zur doppeldeutigen Verwendung des Wortes, von der Shakespeare auch Gebrauch macht. Das Trügerisch-Täuschende und Doppeldeutige, das allem Schein anhaftet, ist also gleichsam im Bedeutungsumfang und der Verwendungsmöglichkeit des Wortes selbst schon mitenthalten.

Für die Gegenüberstellung von *outward-inward* vgl. in diesem Zusammenhang besonders *Merchant of Venice* I, 3, 97; *Measure for Measure* III, 2, 253; *Tempest* I, 2, 104; *Sonett* 16.

Painted findet sich in vielen Zusammenstellungen, um das Scheinhafte, Unwahre, bloß Äußerliche zu bezeichnen: painted word, painted rhetoric, painted flourish of your praise, painted beauty, painted hope, painted pomp, painted peace, painted queen, painted tyrant etc.

Der Gegensatz zwischen der Physiognomie des Menschen und seinem Inneren wird bei Shakespeare meist als Kontrast zwischen *heart* und *tongue* und *face* und *heart* dargestellt. Vgl. z. B. *Macbeth* III, 2, 34:

And make our faces vizards to our hearts,
Disguising what they are.

(vgl. auch *Richard III*, II, 2, 28)

Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Äußerungen und Auffassungen ist das *Heart and Tongue*-Motiv als zentrales Thema in *Measure for Measure* von John L. Harrison aufgezeigt worden ('The Convention of 'Heart and Tongue' and the Meaning of *Measure for Measure*', *Shakespeare Quarterly* V, 1, 1954).

Ebenso ist die Gegenüberstellung von *shadow* und *substance* ein häufig wiederkehrendes Motiv. Vgl. Maria Wickert, 'Das Schattenmotiv bei Shakespeare', *Anglia* 71, 1952/53.

² So z. B. Gregors „Vitia virtutes mentiuntur“, vielfach wiederkehrend in der mittelalterlichen Literatur und auch im Schrifttum der englischen Renaissance wiederauftauchend. Vgl. etwa die von Bertram Joseph im 2. Kapitel seiner Hamlet-Studie *Conscience and the King* (1953) aufgeführten Beispiele. Vgl. auch Anmerkung 1.

³ Über das hinaus, was das Schein-Sein-Thema in der Literatur der ganzen Epoche zu einem so häufig behandelten Aspekt macht (vgl. Anm. 31-33), weist Shakespeares Gestaltungsweise doch ganz persönliche Züge auf. Man möchte meinen, daß Shakespeare hier von einer eigenen menschlichen Grunderfahrung ausgeht und daß eine gerade für ihn bezeichnende Anschauung und Sehweise in seiner Darstellung dieses Themas zum Ausdruck kommt. Da wäre u. a. zu nennen Shakespeares Abneigung gegen alles Künstliche, Angenommene, Unechte und Unwahre, sein scharfer, untrüglicher und unbestechlicher Blick, der Menschen und Dinge durchschaut und stets unter die Oberfläche des Scheins dringt; aber auch seine genaue Wahrnehmung für den Abstand zwischen dem Anspruch, den ein Mensch stellt, und dem, was er wirklich ist, sein feines Gefühl für alle Anmaßung, Prahlerei, Affektiertheit und alles Scheingehabe. Claudios Ausruf „Seeming! I will write against it“ (*Much Ado* IV, 1, 55), könnte Shakespeare sich selber zugesprochen haben. Aber auch Shakespeares eigentümliche und gerade für ihn charakteristische Ironie, die in seiner mehrschichtigen Welt- und Menschenschau wurzelt und in der Ambivalenz des Erlebens und Anschauens ihre Entsprechung hat, ist ein Ausdruck seiner persönlichen Schein-Sein-Erfahrung. Nicht zuletzt kommt noch die ganz unmittelbare Beziehung hinzu, die Shakespeare, der Schauspieler und Bühnenautor, zum Motiv der Maske, der Verkleidung und Verstellung besessen hat – so sehr auch diese Motive zum Gepräge der Zeit gehören mögen.

⁴ Vgl. V. O. Freeburg, *Disguise Plots in Elizabethan Drama. A Study in Stage Tradition*, New York 1915 (Kap. III).

⁵ Ausführlich – und in den Folgerungen weitergehend als obige Bemerkungen – ist das Thema der Maske, der Verkleidung und der Demaskierung in den Komödien in dem bedeutsamen Kapitel über *Was Ihr wollt* von Max Lüthi behandelt worden (*Shakespeares Dramen*, 1957).

⁶ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, p. 146 ff. Die Inschrift am Globe-Theater in London lautete ‚Totus mundus agit histrionem‘ und stammt, wie Curtius zeigt, nicht aus Petron, sondern aus dem Policraticus des Johannes of Salisbury (S. 148).

⁷ Die wichtigsten Stellen sind: *Merchant of Venice* I, 1, 78; 2 *Henry IV*, I, 1, 155; *Macbeth* V, 5, 25; *Lear* IV, 6, 1, 83; *Sonnet XV*.

⁸ z. B.

Antipholus: What, was I married to her in my dream?

Or sleep I now, and think I hear all this?

What error drives our eyes and ears amiss?

Comedy of Errors II, 2, 181

Valentine: How like a dream is this I see and hear!

Two Gentlemen of Verona V, 4, 26

Ford: Hum! ha! Is this a vision? Is this

a dream? Do I sleep?

Merry Wives III, 5, 123

Leonato: Are these things spoken, or did I but dream?

Much Ado About Nothing IV, 1, 65

Vgl. auch *The Taming of the Shrew* Ind 2, 67; *Midsummer Night's Dream* III, 2, 273, 370; IV, 1, 184–192; IV, 1, 199; *Comedy of Errors* II, 2, 212; *Much Ado* IV, 1, 65; *Tempest* V, 1, 111.

⁹ z. B.

... Our very eyes

Are sometimes, like our judgments, blind.

Cymbeline IV, 2, 302

¹⁰ Von den vielen Beispielen seien hier die Verse angeführt, in denen Bertram in *All's Well That Ends Well* schildert, wie sein eigener Hochmut ihn daran verhinderte, den Wert Helenas recht zu erkennen:

..... At first

I stuck my choice upon her, ere my heart

Durst make too bold a herald of my tongue;

Where the impression of mine eye infixing,

Contempt his scornful perspective did lend me,

Which warp'd the line of every other favour,

Scorn'd a fair colour or express'd it stol'n,
 Extended or contracted all proportions
 To a most hideous object. Thence it came
 That she whom all men prais'd, and whom myself,
 Since I have lost, have lov'd, was in mine eye
 The dust that did offend it.

All's Well V, 3, 44

¹¹ Als Beispiel aus den Königsdramen für die „unsichtbare Maske“, die der Mensch vor anderen mitunter zu tragen pflegt, sei die Stelle aus *King John* angeführt, an der Arthur am Ende der Szene, in welcher Hubert den ihm befohlenen Mord an dem Knaben wider Willen auszuführen trachtet, jedoch schließlich umgestimmt wird, zu Hubert sagt:

O, now you look like Hubert! All this while
 You were disguis'd.

King John IV, 1, 126

¹² An dem, was als „Schein“ im *Sommernachtstraum* uns entgegentritt, ist in besonderem Maße auch die „imagination“ beteiligt. Es ist kein Zufall, daß über *fancy* und *imagination* so oft in diesem Drama etwas gesagt wird, nicht nur in den berühmten Worten des Theseus aus dem fünften Akt (V, 1, 3 ff.). Denn damit wird nicht nur der schöpferische Urgrund des Dramas und seine Wirkung auf den Zuschauer bezeichnet, sondern auch diejenige Kraft, die die Personen so anfällig für den „Schein“ und die Täuschung macht: die Einbildung (Theseus: „Such tricks hath strong imagination“ V, 1, 18). Die Phantasie ist die schöpferischste aber auch die täuschungsbereiteste Kraft des Menschen. Von hier ließe sich eine eigene Entwicklungslinie innerhalb des Themas „Schein und Sein“ verfolgen, die über *Richard II*, *Caesar*, *Macbeth* zum *Sturm* führt.

Über den *Sommernachtstraum* als „Spiel“ und die Rolle von Traum und Phantasie im Drama vgl. Verf., „Essay zum Verständnis des Werkes“ in der englisch-deutschen Ausgabe des *Sommernachtstraumes* (Rowohlts Klassiker, 1959).

¹³ Bereits bei Spenser (*Faerie Queene*) finden wir eine wesentlich strengere Beurteilung des Irrtums. Die puritanischen Wortführer selber aber zeigen sich gegenüber dem, was sie als „Irrtum“ bezeichnen, ganz unduldsam. Vgl. W. H. Frere and Douglas, *Puritan Manifestoes*, 1907 – Neal, *History of the Puritans Or Protestant Non-Conformists*, 1822. Richard Hooker nimmt eine mildere Haltung ein (*Learned discourse of Justification, works, and how the foundation of faith is overthrown*).

¹⁴ Was Isabella in *Measure for Measure* zum Duke sagt, gilt für viele andere Dramen:

but let your reason serve
 To make the truth appear where it seems hid,
 And hide the false seems true.

V, I, 65 (vgl. auch V, 1, 116)

Vgl. auch die Worte der Lukrezia über die Zeit in *The Rape of Lucrece* (939):

Time's glory is to calm contending kings,
To unmask falsehood, and bring truth to light,

oder Cordelia in *King Lear*:

Time shall unfold what plighted cunning hides,
I, 1, 280

¹⁵ Die ganze Stelle, die einen Topos des Schein-Sein-Thomas (vgl. S. 36) in Worte faßt, lautet:

Isabella: . . . This outward-sainted deputy,
Whose settled visage and deliberate word
Nips youth i' the head, and follies doth enew
As falcon doth the fowl, is yet a devil;
His filth within being cast, he would appear
A pond as deep as hell.

Claudio: The precise Angelo!

Isabella: O, 't is the cunning livery of hell
The damned'st body to invest and cover
In precise guards!

III, 1, 90

vgl. *Much Ado* IV, 1, 34 u. Anm. 1

¹⁶ In ironischer Vordeutung auf diese Stelle hatte der Herzog zu Beginn dieser Szene angesichts der Verhaftung des Pompejus gesprochen:

That we were all, as some would seem to be,
From our faults, as his faults from seeming, free.

III, 2, 35

Eine Gesamtdeutung von *Measure for Measure*, die auch einige der hier aufgeworfenen Fragen berührt, gibt Mary Lascelles (*Shakespeare's Measure for Measure*, London 1953). Vgl. insbesondere auch die schon genannte Untersuchung des *Heart and Tongue*-Motivs durch John L. Harrison (siehe Anm. 1).

¹⁷ Über Schein und Sein in *Richard III* vgl. Verf., *Kommentar zu Shakespeares Richard III, Interpretation eines Dramas*, 1957.

¹⁸ L. L. Schücking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, Leipzig o. J. 3. Aufl. S. 245.

¹⁹ *Hamlet* I, 5, 171. Zur „antic disposition“ Hamlets vgl. neuerlich Harry Levin, 'The Antic Disposition' *Shakespeare-jahrbuch* 94, 1958.

²⁰ Claudius' Charakter ist in der Shakespeare-Kritik sehr verschieden aufgefaßt worden. Für die ins Positive tendierenden Beurteilungen vgl. u. a. J. W. Draper (*The Hamlet of Shakespeare's Audience*, 1938), G. Wilson Knight (*The Wheel of Fire*, 1930; *The Imperial Theme*, 1931) und H. H. Glunz, *Der „Hamlet“ Shakespeares*, Frankfurt 1940.

²¹ J. Dover Wilson bezeichnet den ganzen zweiten Akt des *Hamlet* als „comedy of masks“ und sagt von Hamlet, daß er „Touchstone-like uses his madness 'like a stalking-horse, and under the presentation of that he shoots his wit',“ (*What happens in Hamlet*, 1935, p. 95).

Daß die Maske ein Schutz sein kann, um andere besser demaskieren zu können, trifft nicht nur auf Shakespeares Narren zu, sondern auch auf manche Gestalten seiner Komödien (Beatrice und Benedick in *Much Ado* usw.). Vgl. dazu auch Max Lüthi a. a. O. Über Verstellung und Demaskierung im *Hamlet* vgl. besonders B. Joseph, *Conscience and the King*, 1953 und R. A. Foakes, 'Hamlet and the Court of Elsinore', *Shakespeare Survey* 9, 1956.

²² Vgl. dazu bes. R. Fricker, *Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares*, 1951, S. 121, sowie John Paterson, 'The Word in *Hamlet*', *Shakespeare Quarterly* II, 1951.

²³ An den Anfang dieser Entwicklung könnte man die Worte aus der Schlußszene aus *Julius Caesar* stellen:

O hateful error, melancholy's child,
Why dost thou show to the apt thoughts of men
The things that are not? O error, soon conceiv'd,
Thou never com'st unto a happy birth,
But kill'st the mother that engend'ed thee!

V, 3, 67

²⁴ In *Macbeth* ist das Schein-Sein-Problem besonders vielschichtig; die Rolle der Illusion und Halluzination, die Scheinhaftigkeit der Tat, die „Schein-sicherheit“ von Macbeth selbst und die Macht des „Nicht-Seienden“ wären in diesem Zusammenhang noch zu behandeln. Auch die Sprache spiegelt das Ineinandergehen von Schein und Sein in ihren zahlreichen Doppeldeutigkeiten und Ironien, die in keinem Drama so häufig sind wie hier.

²⁵ Cordelias Rolle ist in letzter Zeit neu und abweichend von der bisherigen Auffassung interpretiert worden: „she is far from being true; she is carefully calculating, and she is actively engaged in playing the game Lear's way“ (Ivor Morris, 'Cordelia and Lear', *Shakespeare Quarterly* VIII, 1957, p. 142).

²⁶ *Shakespeare und kein Ende* III.

²⁷ Zu Lear vgl. bes. Max Lüthi, *Shakespeares Dramen* S. 94 ff.

²⁸ Vgl. Thelma Greenfield, 'The Clothing Motif in 'King Lear'', *Shakespeare Quarterly* V, 1954, und R. H. Heilmann, *This Great Stage. Image and Structure in King Lear* 1948 Ch. III u. passim.

Das bloß Angenommene, dem Menschen nicht eigentlich Zugehörige und darum Scheinhafte bzw. Erheuchelte bezeichnet Shakespeares Sprache auch in anderen Dramen mit der Kleidermetapher. Vgl. z. B.

And dress'd myself in such humility
That I did pluck allegiance from men's hearts

1 *Henry IV*, III, 2, 51

Isabella: But man, proud man,
Dress'd in a little brief authority,
Most ignorant of what he's most assur'd,
His glassy essence, like an angry ape,
Plays such fantastic tricks before high heaven

Measure for Measure II, 2, 118

Macbeth: why do you *dress* me
 In borrow'd robes?

I, 3, 108

Banquo (über *Macb.*): New honours come upon him,
 Like our strange *garments*, cleave not to their mould
 But with the aid of use.

I, 3, 144

Lady Macb.: Was the hope drunk
 Wherein you *dress'd* yourself?

I, 7, 35

Cassio: So shall I *clothe* me in a forc'd content
 Othello III, 4, 121

Vgl. auch den Gebrauch von *wear*, *weeds*, *gown*, *vesture* usw. Über das Kleidermotiv in *Macbeth* vgl. Caroline F. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, 1935, p. 324 ff.

²⁹ Swift, *Tale of a Tub*; Carlyle, *Sartor Resartus*.

³⁰ Demgegenüber steht freilich die entgegengesetzte Wirkungsmöglichkeit von Maske und Verkleidung, von der bei Shakespeare weit häufiger die Rede ist. Die in Shakespeares Zeit weitverbreitete Vorstellung, daß der Teufel die Gestalt abgeschiedener Personen annehmen konnte, um so die Menschen besser zu betrügen (vgl. die Hinweise hierauf im *Hamlet*), spielt in die Auffassungen, die sich vom Wesen der Maske ergeben, öfters hinein und dürfte auch Versen aus den Komödien zugrunde liegen wie z. B. Violas Ausruf:

Disguise, I see thou art a wickedness
Wherein the pregnant enemy does much.

Twelfth Night II, 2, 25

Vgl. auch V, 1, 234 und *Love's Labour's Lost* IV, 3, 253 sowie die Anmerkung John Dover Wilsons zur zitierten Stelle im New Shakespeare: vgl. Lavater, *Of Ghostes and Spirits walking by Nyght* ed. J. Dover Wilson and M. Yardley, 929.

Zum Topos des als Engel oder Heiliger verkleideten Teufels vgl. Anm. 1.

³¹ Der große Monolog Sigismunds am Ende des zweiten Akts von *Das Leben ein Traum* ist das berühmteste, jedoch durchaus nicht das einzige Beispiel. Wesentliches zum Thema Schein und Sein bei Calderon bringt Hugo Friedrich, *Der fremde Calderon*, Freiburg 1955. Doch lassen diese an Calderon gemachten Beobachtungen gleichzeitig den grundlegenden Unterschied zu Shakespeare erkennen (vgl. besonders S. 18, S. 32 ff.).

³² Vgl. die kritischen Bemerkungen von Rudolf Stamm i. 'Englischer Literaturbarock?': *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern 1956 (Sammlung Dalp), bes. S. 391 f.

In teilweisem Gegensatz dazu Fritz Strich, 'Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung', ebendort S. 263 f. Auch

Max Lüthi in seinem ausgezeichneten Shakespearebuch (s. Anm. 1) leitet das Schein-Sein-Thema im wesentlichen aus dem europäischen Barock ab.

³³ Es treffen eine ganze Reihe von Faktoren zusammen, die gerade in der englischen Literatur schon von der Jahrhundertmitte an das Thema der Heuchelei, Verstellung, Maskierung so in den Vordergrund rücken lassen. Eine Untersuchung hierüber fehlt noch. Die folgenden Hinweise können den Fragenkomplex nur unvollkommen andeuten: Die Verhältnisse am englischen Hof mit den Intrigen, Bespitzelungen und plötzlichen Gefährdungen auch der Größten müssen Heuchelei, Verstellung und Scheingehabe in großem Umfang begünstigt haben, was in zahlreichen Bemerkungen und Beobachtungen der dem Hof meist nahestehenden Dichter zum Ausdruck kommt und immer wieder den Anlaß zur Gegenüberstellung von Schein und Sein gibt. (Über den Hof als „Boden der Rivalitätskämpfe unter den Trugspielen des Scheins“ in seiner Spiegelung bei Gracián vgl. Hugo Friedrich, Nachwort zum *Criticón* des Gracián, 1957.) Zudem hatte sich, offenbar begünstigt durch Machiavell bzw. „Pseudomachiavell“, eine zwar moralisch abgelehnte, nichtsdestoweniger aber doch wohl praktizierte neue Form des zwischenmenschlichen Verhaltens in den öffentlichen Bereichen, vor allem in der Politik, entwickelt, die in der Verstellung ein Mittel, das durch den Zweck geheiligt wurde, sah (vgl. i. d. Literatur z. B. die „plays of policy“ von Marlowe). Ein ganz anderer Anstoß mag von den Maskenspielen hergekommen sein, von der ungemein verbreiteten und in der Anschauungs- und Erlebnisweise der Zeit tief verwurzelten Neigung, Tatbestände, allgemeine Gedanken und bestimmte Absichten nicht unmittelbar, sondern mehrfach transponiert und in kunstvoller Verkleidung und Verhüllung darzustellen. Die allegorische Darbietungs- und Auffassungsweise, die unter dem Schleier der bunten Außenseite ein andersartiges Sein zum Ausdruck bringt, durchzieht im übrigen die ganze Dichtung und ist nicht nur etwa bei Spenser zu finden, in dessen *Faerie Queene* das Schein-Sein-Thema eine reiche vielfältige Darstellung findet, die wiederum mit dem „Barockstil“ nur wenig zu tun haben dürfte. Bei Spenser erhält das Thema zudem noch durch bestimmte philosophische Grundgedanken eine besondere Vertiefung und ist auch aus seiner ethischen Gesamtschau heraus zu verstehen. Mehr als durch alles andere wird aber das Bewußtsein für Schein und Sein in der Welt und im Leben durch jene neue Menschenkunde gefördert worden sein, die durch den Namen Montaignes am besten repräsentiert wird und die letzten Endes auch eine der geistigen Grundlagen für Shakespeares Drama war. Auch die gerade in der englischen Renaissance besonders verbreitete, aus mittelalterlichem Erbe übernommene Erkenntnis von der Vergänglichkeit der Welt und der Gebrechlichkeit des Menschen (*vanitas vanitatum*) führt in Drama und Dichtung zu häufigen Betrachtungen über den Schein der Welt und des Menschenlebens.

³⁴ Die bisherigen Untersuchungen beschränkten sich im wesentlichen auf im einzelnen nachweisbare Parallelen, Wortanklänge, ähnliche Wendungen und vergleichbare Motive, während eine umfassende Gegenüberstellung von Menschenbild bzw. Menschenbeobachtung bei Shakespeare und Montaigne noch nicht unternommen wurde. Vgl. Elizabeth R. Hooker, 'The Relation of Shakespeare to Montaigne', *PMLA* 17, 1902; J. Churton Collins, 'Shake-

speare and Montaigne', *Studies in Shakespeare*, London 1904; Susanne Türck, *Shakespeare und Montaigne*, Berlin 1930.

Wertvolle Bemerkungen, gerade hinsichtlich des Motivs der Maske enthält der in der Fragestellung auf das Grundsätzliche ausgehende Aufsatz von Eduard Eugen Schmid, 'Shakespeare, Montaigne und die schauspielerische Formel', *Shakespeare-Jahrbuch* 82/83, 1948. Vgl. auch Max Deutschbein i. *Shakespeare-Jahrbuch* 81/82.

³⁵ Das Verständnis für das Neue an Montaignes Menschendeutung verdankt der Verf. dem Montaigne-Buch von Hugo Friedrich (1949), dem auch die folgenden zusammengedrängten Bemerkungen, die wiederum das weite Thema nur gerade andeuten können, sehr verpflichtet sind.

³⁶ Einige wenige Stellen aus Montaigne, die im Hinblick auf Shakespeare einige der obengenannten grundsätzlichen Aspekte belegen sollen, seien hier aufgeführt (in der zeitgenössischen Übersetzung von John Florio):

For certainly, howbeit the greatest number of our actions
bee but masked and painted over with dissimulation, and that it may
sometimes be true,

Haereditis fletus sub persona risus est.

The weeping of an heire, is laughing under a visard or disguise.

Vorher wird Petrarca zitiert:

So happens it, the minde covers each passion
Under a cloake of colours opposite,
To sight now cleare, now darke, in divers fashion.

But that our minde beholds the thing with another eie, and under
another shape it presents it selfe unto us. For every thing hath divers
faces, sundry byases, and severall lustres.

And therefore, intending to continue one body of all this pursuit, we
deceive ourselves.

(alle diese Stellen aus I, 37)

But when that last part of death, and of ourselves comes to be acted,
then no dissembling will availe, then is it high time to speake plaine
English, and put off all vizards: I, 18

All the world doth practise stage-playing. Wee must play our parts
duly, but as the part of a borrowed personage. Of a visard and appea-
rance, wee should not make a real essence, nor proper of that which
is another. Wee cannot distinguish the skinne from the shirt. It is
sufficient to disguise the face, without deforming the breast.

We onely seeke to save apparances, and there whilst betray and
disavow our true intentions. III, 10

Strangers see but externall apparances and events: every man can
set a good face upon the matter, when he is full of care, grief and in-
firmities. They see not my heart, when they looke upon my outward

countenance . . . See how all those judgements, that men make of outward apparances, are wonderfully uncertaine and doubtfull, and there is no man so sure a testimony, as every man is to himselfe . . .

II, 16

Man all in all, is but a botching and party-coloured worke.

II, 20

But I wot not how, we are double in ourselves, which is the cause, that what we beleewe, we beleewe it not . . .

II, 16

In breefe, all judgments are weake, demisse and imperfect. III, 8

Nature hath bound herselfe to make nothing that may not be dissemblable.

III, 13

But the opposite of truth hath many-many shapes and an indefinite field.

I, 9

Men (saith an ancient Greeke sentence) are tormented by the opinions they have of things, and not by things themselves.

I, 40