Werk

Titel: IV. Einzelne Werke Shakespeares

Ort: Berlin

Jahr: 1901

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0037|log58

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

III. Shakespeares Familie.

Shakespeares Urgrossvater.

Im *Athenaeum* 1900 I 219 veröffentlicht Edward J. B. Scott einige Auszüge aus den Registern von St. Margarets Church in Westminster:

'*Firme terrarum infra Sanctuarium. De firma alterius tenementi nuper Johannis Shakespers per annum XXI s VIII d hoc nil.*' Datum: Michaelis 22—23 Heinrich VII (1506/07).

'*De tenemento annexo nuper in tenura Johannis Shakespers ad XXI s VIII d per annum hoc anno nil quia vacat.*' Datum: Michaelis 23—24 Heinrich VII (1507/08).

Die letzte Eintragung für das nächste Jahr 1508/09 lautet genau so; nur ist der Name diesmal Shakesper geschrieben.

Aus diesen Belegen geht hervor, daß ein John Shakespeare vor 1506/07 in unmittelbarster Nähe des königlichen Palastes ein Grundstück inne hatte. Er muß über beträchtliche Mittel verfügt haben, da die Pachtsumme den Durchschnitt weit übersteigt. Es ist möglich, daß dieser John Shakesper der mythische Urgroßvater des Dichters ist, dessen Verdienste um die Lancasters bei der Bewerbung um das Wappen hervorgehoben wurden.

Andere Shakespeares.

Im *Athenaeum* 1900 I 763 beschäftigt sich Charlotte Carmichael Stopes mit dem Vorkommen des Namens Shakespeare in London. Es werden nachgewiesen:

Matthew Shakspeare, heiratet am 5. Februar 1567 Isabel Peele zu Christ Church, Newgate Street. Ihre Kinder sind Johanna, Francis, Jane, Robert, Thomas; dazu (?) Hugh.

Thomas Shakspeare, '*royal messenger*', erwähnt 1572—77.

William Shakspeare, in St. Helen's Parish, Bishopsgate, erwähnt 1598 (von einigen mit dem Dichter identifiziert).

Jane Shackspeare, Tochter Williams, begraben am 8. August 1609 in St. Clement's Danes.

John Shakespeare, heiratet am 22. Januar 1589 Dorothea Dodde in der Gemeinde St. Martin's in the Fields. Beider Tochter Mary wird getauft am 23. Dezember 1593, Johns Gattin am 6. August 1608 begraben; die Kosten der Beisetzung sind recht hoch. John wird bis 1618 noch häufiger erwähnt.

Kaum auf den letzten wird zu beziehen sein der Vermerk im Beerdigungsregister derselben Kirche vom 18. Juli 1646 '*John Shakespeare, a man*'.

Johne Shakespear heiratet am 3. Februar 1605 Mary Godtheridg zu St. Clement's Danes. Eine Reihe von Kindern setzen die Familie weiter fort, bieten jedoch kein weiteres Interesse.

Einen Namen Ellinor Shakespeare weist W. B. Gerish *(Notes and Queries, 9. series VI)* nach aus Great Amwell (Herts); er heiratete im Jahre 1593.

IV. Einzelne Werke Shakespeares.

Verlorne Liebesmüh.

Zahlreiche Parallelstellen zwischen diesem Stück und den Sonetten weist C. F. McClumpha in *Modern Language Notes XV 335* nach und giebt so eine dankenswerte Ergänzung zu den einschlägigen deutschen Arbeiten, die dem Verfasser jedoch gänzlich unbekannt geblieben sind.

Die Frage nach der Entstehung Heinrichs VI. wirft von neuem auf John Bell Hennemann *(Publications of the Modern Language Association XV 290)*. Er giebt eine eingehende Analyse des ersten Teils und weist ähnlich wie Brandl (Schlegelsche Übersetzung II 239) nach, daß sich aus dem Stück ein besonderes «Talbotdrama» herausschälen läßt, dem ein kürzeres «Heinrichdrama» beigegeben ist, enthaltend einige Scenen auf englischem Boden voll von Adelsstreitigkeiten. Das Talbotdrama schließt sich enger an die Chroniken an als der andere Teil und macht einen älteren Eindruck, es ist voll von Schlachtscenen, Soldatenmärschen, eingestreuten französischen Brocken, mythologischen Zitaten und religiösen Anspielungen. Mit dem Heinrichdrama ist es durch eine Reihe von Scenen verbunden; die letzte dieser Verzahnungen (Suffolks Werbung um Margarete) hat außerdem den Zweck, zu den beiden folgenden Stücken überzuleiten. So deutlich zeigt sich der erste Teil als Vorbereitung zu den übrigen Lancasterdramen, daß diese auch ohne jenen existieren können, daß also 1 Heinrich VI erst nach den beiden anderen Teilen entstanden sein kann (?); der eigentliche Plan des Dichters wäre also eine Dramatisierung der Rosenkriege gewesen (2 und 3 Heinrich VI); 1 Heinrich VI und Richard III wären als Prolog und Epilog hinzugefügt worden.

Es scheint nun, als ob es bereits ein altes Talbotdrama gab, das von dem Dichter für seine Zwecke umgestaltet wurde. Wie sich einzelne Thaten und Reden des Bastards Faulconbridge nur durch das alte König-Johann-Stück erklären lassen, würde das verlorene Drama vielleicht auf die Figuren des Master Gunner und seines Jungen helleres Licht werfen, ebenso auf die merkwürdige Rolle der Jungfrau von Orleans. Auch einige Widersprüche finden so vielleicht eine Erklärung: in Akt I 3 wird Winchester wiederholt als Kardinal bezeichnet, V 3 erregt seine Erhebung zu dieser Würde lebhaftes Erstaunen. Die Kämpfe beim Rückzuge von Orleans werden I 1 von einem Boten erzählt, dann II 1 genau so vor den Augen des Zuschauers dargestellt. Ebenso wird die Geschichte von Fastolfs Feigheit III 2 aufgeführt, I 1 und 4 jedoch bereits als geschehen vorausgesetzt; ein Nachklang dieser Scenen scheint Falstaffs feige Flucht und Verbannung in Heinrich IV zu sein. Die Scene IV 1 ist ferner offenbar eine Umbildung von III 4. Auch das Verhältnis des Dramas zu den Chroniken läßt sich durch die Annahme eines Talbotstückes am leichtesten erklären; alles, was sich nicht in jenen findet, dürfte (ähnlich wie im König Johann) auf Rechnung des Mittelgliedes zu setzen sein, so der Auftritt mit der Gräfin von Auvergne, einige Scenen der Jungfrau von Orleans u. dgl.

Eingehend analysiert der Verfasser das Talbotdrama. Es zeichnet sich aus durch idyllische Scenen (der Held und sein Sohn IV 2—7), Monologe, zusammenfassende Übersichten, Prophezeihungen. Besonders betont wird die Liebe zwischen Vater und Kind: Talbot und Sohn, Johanna und ihr Vater, der Büchsenmeister und sein Junge. Vor allem aber fällt auf die Neigung des Dichters, ähnliche Situationen zu wiederholen: Die Scenen zwischen Gloster und Winchester am Turm (I 3 und III 1) und im Parlament sind bis auf die Episoden parallel gebaut; zwischen der Scene im Tempelgarten und der im Parlamente herrschen auffällige Übereinstimmungen (II 4 und III 1); der Streit zwischen Plantagenet und Somerset wird von ihrem Gefolge nachgebildet (IV 1), usw.

Was die Verfasserfrage anbetrifft, so erklärt sich Hennemann mit erfreulicher Entschiedenheit gegen die Vermutungen Fleays, der so ziemlich für jeden Auftritt

einen anderen Autor bereit hält; aber auch Shakespeare möchte er nicht das ganze Stück zuschreiben, sondern sieht in ihm nur den Umarbeiter eines alten Dramas vom Nationalhelden Talbot.

Neue Beiträge zur Erklärung des Sommernachtstraums

giebt Gregor Sarrazin (Archiv für neuere Sprachen, CIV 67), wobei besonders auf Scenerie und Staffage eingegangen wird. Daß die Hochzeit des Theseus und der Hippolyta auf einen Maineumond verlegt ist (I 1, 10, 83), hat keine aktuelle Bedeutung; das von Sarrazin früher ermittelte Aufführungsdatum (2. Mai 1594) trifft nicht mit dem Maineumond dieses Jahres (10. Mai 1594) zusammen; aber diese kleine Verschiedenheit ist nicht bedeutend genug, um die Datierung zu ändern, zumal die Scenerie keineswegs den Neumond voraussetzt; vielmehr wird an verschiedenen Stellen der Mond als scheinend vorausgesetzt (I 1, 209, II 1, 60, III 1, 52, 203, V 1, 378). Daß die Vorstellung zur Frühlingszeit und bei außergewöhnlicher Gelegenheit stattfand, dafür sprechen verschiedene Anzeichen: Die Scenerie ist fast durchgehend nächtlich (die gewöhnlichen Aufführungen fanden am Nachmittag statt), Frühlingsblumen und Vogelgesang werden wiederholt erwähnt. Mit Fleays Vermutung, daß das Lustspiel am 26. Januar 1595 (also im Winter) bei der Vermählung des Grafen Derby, William Stanley, mit Lady Elizabeth Vere, gegeben wurde, läßt sich die Scenerie nicht vereinigen; jedoch ist es möglich, daß das Brautpaar doch eine gewisse Beziehung zum Drama hat; Elizabeth Vere war ursprünglich dem Grafen Southampton zugedacht, dieser aber hatte sich von ihr zurückgezogen, wie Demetrius von Helena; von einer Verbindung zwischen ihr und William Stanley war aber spätestens im Sommer, höchstwahrscheinlich im Frühjahr 1594 die Rede; Elizabeth Vere kann sich also damals in demselben Dilemma befunden haben, wie Helena im dritten Akt des Sommernachtstraums: verschmäht von dem Einen, umworben von dem Andern. Andererseits erzählte man sich damals allerlei über vergebliche Werbungen Southamptons um Lady Bridget Manners, so daß es auch für das andere Liebespaar Parallelen giebt. Die Zwistigkeiten im Elfenreiche lassen ebenfalls eine allegorische Deutung zu: der Zwist zwischen Oberon und Titania erinnert an das damals schon gespannte Verhältnis zwischen der Königin und ihrem Günstling Essex, und die eifersüchtige Neigung beider zu einem schönen Pagen ließe sich auf den jungen Southampton beziehen, der bei Elisabeth in Gunst stand und zugleich des Grafen Essex intimer Freund war. Immerhin ist diese Beziehung, wenn überhaupt vorhanden, nur sehr vorsichtig angedeutet; für die Königin hat der Dichter ja eine besondere Huldigung eingestreut. Bemerkenswert ist noch der Einfluß Chaucers, der sich nicht nur in einzelnen Motiven geltend macht, sondern vor allem im Gesamtcharakter des Lustspiels, der phantastischen Mainachtstimmung, der ironisch-humoristischen Färbung, in dem bunten Durcheinander von würdig-pathetischen, graziös-phantastischen und burlesken Figuren. Auch an etwas Selbstpersiflage ist zu denken; sie scheint nicht nur im Pyramusspiel zu liegen mit seinen deutlichen Beziehungen zu Romeo und Julia, sondern in den ganzen Scenen zwischen Titania und dem Schauspieler Zettel: der ungebildete Komödiant wagt es, ins Reich der Elfenkönigin einzudringen; zur Strafe wird er mit einem Eselskopf bedacht; aber die Gunst der Königin wird ihm doch zu Teil, wenn auch nur für die kurze Dauer eines Sommernachtstraums.

Der Charakter des Brutus im Julius Caesar

erfährt in der *Saturday Review* XC 395 eine eigenartige Beleuchtung; Brutus soll kein unpraktischer, heißblütiger Idealist sein, sondern ein puritanischer Heuchler, der zuletzt selbst an die edlen Motive glaubt, die er stets im Munde führt und zum Schluß von der verdienten Strafe ereilt wird.

Über Cäsar vgl. noch S. 39.

Zur Vorgeschichte der Hamletsage.

Ein interessanter Aufsatz von Otto L. Jiriczek beschäftigt sich mit einer persischen Sage, die sehr bemerkenswerte Übereinstimmungen mit der Hamletgeschichte aufweist: König Afrasiab läßt auf Anstiften seines tückischen Bruders Gersimas seinen Schwiegersohn Sigawusch ermorden. Auf Bitten des getreuen, bejahrten Ratgebers Piran entgeht der nachgeborene Sohn des Ermordeten, Kei Chosro, demselben Schicksal; der Knabe wird, ohne seine Abkunft zu kennen, im Gebirge bei Hirten aufgezogen. Von Angst geplagt, trachtet der Schah dem Kinde nach dem Leben. Auf den Rat Pirans stellt Kei Chosro sich blödsinnig, antwortet auf alle Fragen falsch, legt jedoch einen geheimen Sinn in jede Aussage, der sich auf seine Lage bezieht und den niemand versteht. Durch diese List rettet er sein Leben, wird später Herrscher von Iran, tötet Afrasiab und Gersimas. — Es ist klar, daß diese Erzählung mit der Hamletsage in Verbindung stehen wird, aber auch mit der klassischen Brutussage, deren Held Brutus ebenfalls einen nahen Verwandten durch einen anderen Angehörigen verliert, durch vorgespiegelten Wahnsinn dem gleichen Schicksal entgeht und schließlich den Frevel rächt. Die uns geläufige nordische Version steht im Allgemeinen der persischen Fassung näher als der römischen, jedoch zeigt sie auch mit der letzteren nahe Parallelen: Brutus wird mit den zwei Söhnen des Tarquinius zum delphischen Orakel gesandt; er opfert dort seinen mit Gold gefüllten Reisestab als Symbol des verborgenen Verstandes. Hamlet geht mit zwei Begleitern nach England, räumt sie aus dem Wege, läßt sich das Wergeld zahlen und verbirgt es in zwei hohlen Stäben; in der Heimat nach seinen Gefährten befragt, weist er die Stöcke vor — «das sind sie». Eine vierte Fassung der alten Geschichte scheint in einer keltischen Sage vorzuliegen; dort reißt ein frevelhafter König die Herrschaft an sich, wird aber von dem Helden der Erzählung, der sich wahnsinnig gestellt hat, schließlich gestürzt. Die Ähnlichkeit zwischen der persischen und der nordischen Version wird besonders auffallend, wenn man die isländische Ambalessage heranzieht, die teils auf Saxos Bericht, teils auf einem Volksmärchen beruht: hier findet sich der getreue alte Ratgeber wieder, der die Familie des gestürzten Fürsten behütet, ebenso der Aufenthalt des jungen Helden bei den Hirten. Das Verhältnis der einzelnen Versionen festzustellen, ist schwierig; am wahrscheinlichsten dürfte es sein, daß alle angeführten Sagen Erscheinungsformen eines Wanderstoffes sind, der bei den verschiedensten Völkern auftaucht. Zu viel Schlüsse wird man aus den Übereinstimmungen nicht ziehen dürfen; Geschichten von Helden, die sich durch vorgespiegelten Wahnsinn ihren Verfolgern entziehen, können bei allen Völkern entstanden sein; naheliegende Beispiele sind Davids Rettung vor den Philistern (1. Sam. 21), und Odysseus, der sich verrückt stellt, um nicht in den Krieg ziehen zu müssen.

Zu dem **Schauspiel im Hamlet** und seinem Platz im Rahmen des Stückes findet W. W. Comfort (*Athenaeum* 1900 II 588) eine Analogie im Provenzalischen.

In der Chanson de geste von Daurel und Beton (einer Fortsetzung des auch im Englischen bekannten Bueve de Hanstone, im zwölften Jahrhundert verfaßt) vereinigen sich die beiden Helden, um sich an dem Grafen Gui zu rächen, der jedem von ihnen einen nahen Verwandten geraubt hat. Sie beschließen, Daurel soll dem Grafen ein Lied vortragen, das er nicht gerne hören wird; so wie Gui das Schwert zieht, soll Beton ihn töten. So geschieht es: Daurel singt das Lied vom verruchten Verräter Gui; der Beleidigte ergreift sein Messer; aber Beton kommt ihm zuvor und tötet den Grafen.

Im Magazin für Litteratur LXIX 8, 163, 179, 324, 356, 555, 575, 736, 752 setzt Eugen Reichel seine Studien über **Hamlet** in der Jahrbuch XXXVI charakterisierten Weise fort. Als Probe von Reichels Methode genüge der Umstand, daß er (S. 579) Spensers Klage über den Tod des Schauspielers Willie (Tears of the Muses 208) auf Shakespeare bezieht; — und danach Shakespeares Tod in das Jahr 1586 setzt.

Zur Darstellung des Hamlet

nimmt Ludwig Barnay das Wort in der Deutschen Revue (1901, S. 103). Eins pflegt man im Charakter des Hamlet nicht genügend zu beachten: den Kampf zwischen dem heißblütigen, willenstarken Dänen und dem bedächtig wägenden deutschen Humanisten. Vor seinem Aufenthalt in Wittenberg wird Hamlet sich von seiner Umgebung kaum unterschieden haben; und von dieser entwerfen die übrigen Gestalten des Stückes ein klares Bild; auch das wenige, was wir von Hamlets Vater wissen, gestattet einige Schlüsse. Der alte König war stolz, kriegerisch, schön und liebte seine Gemahlin innig: aber Horatio, der doch jedenfalls die Herrscherfamilie genau kannte, hält es für möglich, daß der ruhelose Geist in seinem Leben Schätze erpreßt habe. Über geistige Eigenschaften schweigen Hamlet und Horatio; sie werden jedenfalls am Hofe zu Helsingör nicht gerade hoch im Kurse gestanden haben.

Aus dieser Atmosphäre, wo lediglich die starke Faust geachtet wurde, kommt der Kronprinz Hamlet nach Wittenberg. Andere Anschauungen, neue Lehren stürmen auf ihn ein und müssen notwendig sein ganzes Wesen in einen Kampf des Angeborenen und Anerzogenen gegen das Neue, zur Erkenntnis gewordene versetzen. In diesem inneren Widerstreit ruft ihn die Nachricht vom Tode seines Vaters nachhause. Und der Kampf zwischen dem Dänen und dem deutschen Humanisten tritt hier in sein entscheidendes Stadium.

Die angeborene und anerzogene Kraft verläßt Hamlet im ganzen Stücke nicht; immer ist er im ersten Anlaufe zur That geneigt; erst das Denken hindert und bricht seinen Willen. Hat er zum Spintisieren keine Zeit, so vollzieht er auch sofort seine Entschlüsse; die Ermordung von Polonius, Rosenkranz und Güldenstern beweisen es augenfällig, und bei näherem Zusehen finden wir, daß er auch sonst rasch zum Handeln bereit ist. Sofort ist er entschlossen, den Geist anzureden, «gähnt auch die Hölle selbst und hieß ihn ruhig sein»; ohne Besinnen wagt er sein Leben, indem er dem Könige das verfängliche Schauspiel vorführt und sich ziemlich deutlich als geistigen Urheber bekennt, und noch mehr indem er der Mutter sein Geheimnis preisgiebt und sich dem rachedürstigen Laertes, dem ausgezeichneten Fechter, vor die Klinge stellt, u. dgl. m.

Dieser Hamlet wird nun in der Regel so dargestellt, daß wir schon nach den ersten Worten die klare Empfindung haben: «Dieser Mann ist zu jeder ernst-

lichen That unfähig». Wozu dann aber das Stück? Nein, Hamlets Anlauf zur That ist stets voll und ganz, leidenschaftlich und entschlossen, also mit voller Kraft darzustellen; aber die Bedenklichkeit, die ihn zurückhält, muß ebenso stark sein. Mit gleicher Kraft und nicht mit gleicher Schwäche müssen beide Elemente wirken; ohne alle Klügeleien muß Hamlet mit dem Herzen gespielt werden, nicht mit dem Kopfe; nur dann kann er auch Herz zu Herzen schaffen.

Zur **Vorgeschichte von Troilus und Cressida** sei genannt ein Aufsatz von J. W. Broatch (*Journal of Germanic Philology* II 14); hier wird nachgewiesen, daß Chaucer aller Wahrscheinlichkeit nach Guido von Colonna überhaupt nicht benutzte, sondern neben Boccaccios Filostrato nur Benoit de St. More.

Quellenstudien zum Wintermärchen

giebt Karl Fries in den Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik VI 557. Er findet in dem mittelniederländischen «Abel spel van Esmoreit» (Handschrift aus dem 15. Jahrhundert, herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben 1838 und H. R. Moltzer, De middelnederlandsche dramatische Poezie, Groningen 1875) eine große Ähnlichkeit mit Greenes Novelle Pandosto, der Quelle zum Wintermärchen:

Dem Könige von Sizilien wird durch einen selbstsüchtigen Verwandten, Robbrecht, sein Sohn Esmoreit geraubt und nach Damaskus verkauft; Robbrecht lügt dem bekümmerten Vater vor, seine Gemahlin, eine ungarische Prinzessin, sei ihm untreu geworden, das Kind sei ein Sprößling ihres Treubruchs und sie habe es wahrscheinlich getötet. Der König glaubt diesen Anklagen und läßt seine Gattin ins Gefängnis werfen; ihre Unschuldsbeteuerungen werden mißachtet. Esmoreit wächst unterdessen am Hofe des Königs von Damaskus auf und gewinnt die Liebe von dessen Tochter Damiet. Durch einen Zufall erfährt er, daß man hn für ein Findelkind hält und macht sich auf, um seine Eltern zu erkunden. Er kommt auch nach Sizilien zum Kerker seiner Mutter, und da ihm Damiet die Windeln mitgegeben hat, in denen er einst nach Damaskus gebracht worden war, kommt es bald zur Erkennung. Esmoreit klärt den König über die Unschuld seiner Gemahlin auf, die schwer gekränkte Königin wird aus dem Kerker geholt und verzeiht ihrem reuigen Gatten; schließlich erscheint Damiet, die ihren verschollenen Geliebten sucht, in Sizilien; Esmoreit und Damiet werden ein Paar, und mit dem Ausblick auf eine bessere Zukunft schließt das Stück.

Die Ähnlichkeit mit dem Wintermärchen ist unverkennbar. In beiden haben wir die ungerechte Beschuldigung und langjährige Gefangenschaft der Königin von Sizilien, die Entfernung und glückliche Rettung des Kindes, das Liebesidyll im fernen Lande, die Heimkehr des jungen Paares und die Rehabilitierung der Königin. Der wichtigste Unterschied gegenüber dem Wintermärchen und dem Pandosto besteht darin, daß in dem niederländischen Stück alle Verwicklungen durch die Ränke eines Verwandten, in den englischen Bearbeitungen durch den Irrtum des Königs selbst entstehen und daß die Rollen von Sohn und Tochter vertauscht sind; dem Esmoreit entspricht Perdita, der Damiet Florizel. Beachtenswert ist ferner, daß bei Greene die Königin in der Gefangenschaft stirbt, während sie bei Shakespeare und im Esmoreitspiel gerettet wird.

Die mittelniederländische Sage läst sich noch weiter verfolgen. Esmoreits Mutter ist die Tochter des Königs von Ungarn, und von einer schmählich verfolgten ungarischen Königstochter Bertequine handelt ein französisches Mirakelspiel

(Miracles de Nostre Dame, her. v. P. Paris und U. Robert), das die Sage von der verfolgten Gattin mit dem Apolloniusmotiv vom blutschänderischen Vater vereinigt. Bertequine flieht vor den sündhaften Werbungen des eigenen Vaters und wird nach vielen Gefahren die Gemahlin des Schottenkönigs. Ihre Schwiegermutter beschuldigt sie des Ehebruches; Bertequine wird in einem Boote ausgesetzt; zum Schluß bringt die Vermittelung des Papstes alles zu einem glücklichen Ende. Die Ähnlichkeiten im Stoff, sowie zahlreiche französische Wendungen machen es wahrscheinlich, daß der Dichter des Esmoreit die Sage von der Ungarfürstin kannte.

Die Geschichte von der verleumdeten Gattin findet sich weiter in mehreren französischen Sagen des Kreises von Gottfried von Bouillon und vom Schwanenritter; die Kombination mit dem Apolloniusmotiv ist zu belegen in den französischen Epen Manekine und Mai und Beaflor, sowie in einem Gedicht Deu tochter des Küniges von Reuzen (v. d. Hagen, Gesamtabenteuer II 591 ff.), und da dürfte es wohl kein Zufall sein, daß das Apolloniusmotiv sich im Perikles findet, und bei Greene die Gemahlin des auswärtigen Königs, bei Shakespeare Hermione selbst als Tochter des Zaren oder des großen Kaisers von Rußland bezeichnet wird. In irgend einer Form wird also die Sage von der Tochter des Reußenkönigs einem oder beiden der englischen Dichter bekannt gewesen sein. Auch die Neubelebung versteinerter Personen, wie sie im Wintermärchen vorkommt, findet sich in verschiedenen Erzählungen von der verfolgten Gemahlin. Für die letzte Scene ist vielleicht auch an die Pygmalionsage zu erinnern, die Marston *(The Metamorphosis of Pigmalion's Image)* 1598 bearbeitet hatte; manche einzelne Züge von Marstons Epos findet sich im Wintermärchen wieder.

Auch die Alkestis des Euripides scheint Shakespeare vorgeschwebt zu haben (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXV, S. XIII und XXIII), vielleicht in Buchanans Übersetzung, die bald nach Edwards' Damon und Pythias (1546), vielleicht am 9. August 1546, bei Hofe gegeben wurde — wenigstens deuten eine Reihe gewichtiger Gründe darauf.

Für Shakespeares Bekanntschaft mit Buchanan spricht übrigens auch, daß die Worte Mark Antons (Julius Cäsar III 2) '*The evil that men do, lives after them; The good is oft enterred with their bones*' stark erinnern an Buchanans Baptistes (Ende des dritten Aktes): *Quod bene patraris, gratia ilico perit, Quod male patraris, nullus obliviscitur.*

Über Wintermärchen und Sturm vgl. ferner S. 299.

H. A. Clapp (*Atlantic Monthly*, 86, p. 127) suggests that the words of Camillo, *Winter's Tale*, act 1 sc. 11, in which he refuses to assassinate the King of Bohemia, may not improbably have been uttered within a few months after the assassination, May 14, 1610, of King Henry of Navarre, by Ravaillac, and the horrible death of the murderer a fortnight later. This would date the play in 1610 rather than 1611. (G. B. Ch.)

Zur Datierung der Sonette

nimmt Richard Garnett (*Literature* 1900 I 211) das Wort. In dem Verse LXVI 9, '*Art made tongue-tied by authority*', möchte er eine Anspielung auf Zeitereignisse sehen. Am 28. Juli 1597 befahl der Geheime Rat den Abbruch zweier Theater, und obgleich dieser Befehl nicht durchgeführt wurde, mußte er in Schauspielerkreisen große Entrüstung erregen. Ungefähr gleichzeitig wurde dem Theaterunternehmer Henslowe die Spielerlaubnis entzogen, weil Nashs *Isle of Dogs* Anstoß

erregt hatte, und der unglückliche Dichter mußte einige Monate im Gefängnis zubringen. Wenn Shakespeare diese Vorgänge bei der Abfassung des Sonetts im Sinne hatte, kann es vor Juli 1597 nicht geschrieben sein, und dies würde sich mit der Pembroketheorie recht gut vereinigen lassen, da im August desselben Jahres die Eltern William Herberts diesen zur Heirat zu veranlassen suchten. Auch die Bezeichnung der Widmung «Mr. W. H.» (die jedoch aus dem Jahre 1609 stammt! W. D.) würde passen, da Pembroke erst im Jahre 1601 den Grafentitel erhielt.

Ob man in dem genannten Werke eine Anspielung auf Zeitereignisse sehen kann, ist fraglich. In *Literature* 1900 I 229 erinnert T. Le Marchant Douse mit Recht daran, daß die fragliche Zeile mit einer ganzen Reihe anderer parallel läuft, die sämtlich nur allgemeine Klagen des Dichters sind. Einen von diesen Versen '*Needy nothing trimmed in jollity*' ebenso zu interpretieren (*Needy nothing* = Pierce Penniless = Nash! vgl. A. Hall, ebd. 248) halte ich für völlig unmöglich. Einen Mann, der soeben eine längere Gefängnishaft durchgemacht hat, von der Hauptstadt, der Stätte seines Wirkens verbannt ist und in größter Dürftigkeit lebt, wird man wohl schwerlich *trimmed in jollity* nennen.

William Harvey und die Widmung von Shakespeares Sonetten.

Im *Athenaeum* 1900 II 154 sucht Charlotte Carmichael Stopes aufs Neue Sir William Harvey mit dem viellumstrittenen W. H. der Sonette zu identifizieren. (Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXV 357). Harvey war ein einflußreicher Mann an Elisabeths Hofe, zeichnete sich 1588 im Armadakampfe, 1596 vor Cadix, 1597 vor Fayal aus und wurde am 27. Juni 1596 geadelt, später noch zum Baron de Roos und Lord Harvey von Kidbrooke erhoben. Im Mai 1598 heiratete er die Mutter des Grafen Southampton, die Witwe des Sir Thomas Heneage, und bei deren Tode (1607) erbte ihr Sohn zwar den wertvollsten. Harvey aber den größten Teil des Nachlasses. Es ist nun sehr wohl möglich, daß sich in dem Nachlasse der Lady eine Abschrift, oder sogar das Original von Shakespeares Sonetten an Southampton befand (so lange Southampton selbst noch lebte, ist wenigstens das letztere höchst unwahrscheinlich! W. D.), und daß Harvey das Manuskript dem Buchhändler Thorpe zum Druck überließ. Wenn sich nun auf dem Vorsatzblatt der Handschrift ein *true-love knot* befand, wie er damals oft als Verzierung angebracht wurde, geschmückt mit den Initialen der beiden Freunde W(illiam) und H(enry), so ist es möglich, daß Thorpe die Inschrift mißverstand und in seinem hohen Auftraggeber den Adressaten der Gedichte sah. Daß Harvey als «Mr. W. H.» angeredet wurde, kann nicht auffallen, da einfache Adlige wie er in gleichzeitigen Urkunden häufig als *master* bezeichnet wurden. Nimmt man noch hinzu, daß Harvey im Jahre 1608 sich zum zweiten Male verheiratet hatte (mit Cordelia Ansley of Lee), so ist es (nach Frau Stopes) völlig erklärlich, daß Thorpe ihm wünscht *all happinesse and that eternitie promised by our ever-living poet.*

Einige kleinere Beiträge zur Sonettenfrage mögen hier folgen: Neue Beispiele für den Gebrauch von *to beget* = *procure* weist Sidney Lee (Athenæum 1900 I 250) nach aus Cotgraves französisch-englischem Wörterbuch (1611), Skinners *Etymologicon Linguae Anglicae* (1671), Robertsons *Phraseologia generalis* (1681) und Sewels *Dictionary of English-Dutch* (1691), ferner aus Shakespeares Lucretia 1005 (?) und anderen zeitgenössischen Werken (vgl. *Life of Shakespeare* 405); er zeigt ferner, daß das Präfix *be-* im 16. Jahrhundert oft gesetzt und ausgelassen wurde, ohne

daß der Sinn sich dadurch änderte (vgl. die romanischen Vorsilben im Mittelenglischen!); *beget* und *get*, *become* und *come*, *long* und *belong* konnten daher ohne wesentlichen Unterschied gebraucht werden, so daß *get* auch öfters die Bedeutung «erzeugen» (= *beget*) annahm, so Othello I 3, 191, Ant. Cleop. III 13, 107, Coriol. IV 5, 240. Über die Beweiskraft dieser Beispiele hat sich ein Streit zwischen Lee und Dowden erhoben (ebd. 315, 345, 379), an dem auch Samuel Butler u. A. sich beteiligen. Unter letzteren verdient hervorgehoben zu werden C. Trice Martin, der S. 316 die kühne Behauptung aufstellt '*become*' (in einem gewissen Beispiel) '*is merely the participle of* 'come', *as* 'begone' *is of* 'go' — ?!

Schließlich sei erwähnt ein Einwand, den Fernand Henry (Literature, 1900 I 320) gegen Lees Theorie über W. H. erhebt: Hall (Lees W. H.) war spätestens seit 1608 selbst als Drucker thätig; wäre es glaublich, daß er ein so wichtiges Manuskript, wie Shakespeares Sonette, einem anderen zur Veröffentlichung überlassen haben würde?

Zur Texterklärung

sind auch in diesem Jahre, namentlich in den *Notes and Queries* (9. Serie V, VI) mannigfache Beiträge von sehr verschiedenem Wert erschienen. Beachtenswert dürfte Folgendes sein:

Das auffallende Bild in Romeo und Julia II 3, 3 *Flecked darkness like a drunkard reels from forth day's path and Titan's fiery wheels* findet sich wieder bei Drummond von Hawthornden: '*Night like a drunkard reels Beyond the hills to shun his* (= Titans) *flaming wheels*' (Alexander Leeper, NQ VI 5).

Merch. Venice II 2, 47 '*by God's sonties*' erklärt Skeat (NQ VI 486) als eine Entstellung von '*by Gods sainty*' (afz. *sainte* < *sanctitatem*). Ein Plural-s ist hinzugefügt (vgl. *zound-s, 'snails*); auch frz. *santé* scheint eingewirkt zu haben.

Schwierigkeiten bereitet Julius Cæsar II 1, 204 f. *Unicorns may be betrayed with trees, And bears with glasses.* Der erste Vers spielt auf eine im ganzen Mittelalter bekannte Sage an, während man für den zweiten keine befriedigende Erklärung weiß. Weder Plinius noch Claudian, auf den Steevens ohne nähere Angaben verwies, bieten eine Parallele. Am nächsten kommt unserem Verse eine Erzählung vom Tigerfang, die sich in John Maplets Kompilation *A greene Forest or a naturall Historie* (1567) findet: um einem Tiger zu entgehen (!), stellt man Spiegel in seinen Weg; er sieht sein eigenes Bild und bleibt verwundert stehen; der Jäger hat Zeit zu entschlüpfen. (vgl. Percy Simpson NQ V 393, VI 203). Siehe Nachtrag.

'*While the grass grows*' — *the proverb is something musty.* Hamlet III 2, 358. Hierzu hatte Malone zwei Beispiele aus dem 16. Jahrhundert angeführt. G. L. Kittredge (*Journal of Germanic Philology* II 7) verfolgt das Sprichwort bis ins Mittelalter hinein. Capgrave († 1464) sagt z. B. Rath. II 253 *The grey hors whil gres groweth, May sterue for hunger, thus seyth the prouerbe.* Im Jahre 1243 schreibt ferner der italienische Graf Simon von Chieti: *Timemus ne illius uulgaris prouerbij locus adueniat, . . . Dum herba crescit equus moritur.*

'*It is the green-eyed monster which doth mock The meat it feeds on*' Othello III 3, 166. Unter dem *green-eyed monster* hat man natürlich eine Personifikation der Eifersucht zu verstehen. Im Mittelalter war grün ein Symbol der Unbeständigkeit (Skeat, NQ V 65), so bei Machault und Chaucer (Ballad against women inconstant: *In stede of blew, thus may ye wexe al grene*). «Grün-