Werk

Titel: Zeitschriftenschau

Autor: Dibelius, Wilhelm

Ort: Berlin

Jahr: 1903

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0039|log61

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Zeitschriftenschau.

Von

Wilhelm Dibelius.

I. Nichtdramatische Literatur der englischen Renaissance.

Die Lyrik der elisabethischen Zeit

findet in der *Quarterly Review* vom Oktober 1902 eine feinsinnige Beurteilung. Der Verfasser unterscheidet zwischen der Schäferpoesie, die Sidney und Spenser nach italienischen Mustern einführten, der gesungenen Lyrik, die ebenfalls Anlehnung an italienische Muster verrät, und den lyrischen Einlagen im Drama, in denen sich heimische Überlieferung fortsetzt. Für die erste Klasse ist die Sammlung *Englands Helicon* (1600) der hauptsächlichste Beleg; hier findet sich aber neben einer überwiegenden Zahl von Stücken im modischen italienischen Geschmack auch ein Gedicht, das auf heimische, schließlich aus der Provence stammende Pastorellentradition hinweist (*'Phyllida was a fair maid'* von Surreys Sohn Thomas, Bullens Ausgabe, London 1899, S. 56). Auch Spenser zeigt gelegentlich im Schäferkalender volkstümliche Züge. Die übrigen Hauptvertreter der Gattung, Lodge, Peele, Greene, Marlowe, scheinen ihre Anregung unmittelbar aus italienischen Quellen geschöpft zu haben, obgleich namentlich der letztere (*Come live with me and be my Love)* sich durch bemerkenswerte Einfachheit auszeichnet. Greene übertrifft die meisten Dichter dieser Schule durch Grazie und Harmonie des Rhythmus, während Lodge im Gegensatz zu ihm oft nur unvollkommen des Metrums Herr wird. Italienischer Einfluß zeigt sich ferner in der zweiten Gattung, den zur Komposition bestimmten Liedern; die Musik ist hier die Hauptsache, die Texte zeichnen sich nur durch Korrektheit des Versbaues aus, ihr Inhalt ist oft ziemlich nichtssagend. Nur ein Dichter, der zugleich Komponist war, Thomas Campion, zeigt neben glatter Form auch inneren Gehalt und Individualität; erstaunlich ist die Vielseitigkeit, mit der er alle möglichen weit auseinanderliegenden Themata behandelt und sehr bemerkenswert die musikalische Wirkung, die er mit dem bloßen Worte zu erzielen weiß. Er hat sich jedoch nicht nur in modischen Liedern nach italienischer Art versucht, sondern auch klassischem Vorbilde gehuldigt, in seinen *Observations in the Art of English Poesy* reimlose Verse und Strophen nach dem

Muster des Horaz empfohlen und durch eigenes wenig gelungenes Beispiel zu bekräftigen versucht *(Rose-cheeked Laura, come)*. Die in Dramen eingestreuten Verse stehen dem Volkslied nahe; auf diesem Gebiet überragt Shakespeare alle seine Zeitgenossen. Mit großer Geschicklickeit weiß er zwischen steigendem und fallendem Rhythmus zu wechseln («Edelleute von Verona» IV 2, 39), gelegentlich den gleichmäßigen Wechsel derselben Taktteile zu variieren («Cymbelin» IV 2, 258, «Was ihr wollt» II 4, 51ff.), indem er Senkungen unterdrückt und hinzufügt oder die Zeile um einen Fuß verkürzt. Charakteristisch ist ferner für ihn, daß er seine lyrischen Einlagen stets stimmungsvoll in den Zusammenhang einzufügen weiß, und so wird auch wohl das Lied in «Maß für Maß» IV 1, 1 eher von Shakespeare sein, in dessen Stück es zu der Situation vorzüglich paßt, als von Fletcher, in dessen «Rollo» V 2 es für den Gang der Handlung bedeutungslos ist Von den übrigen Lyrikern der Zeit sind noch Ben Jonson und Donne wichtig, aber beide stehen abseits von der elisabethischen Tradition, Jonson durch seine klassische Kürze und klassische Gewähltheit des Ausdruckes, Donne durch den kräftigen Realismus seiner Sprache.

Über die Verwendung klassischer Versmaße in der englischen Renaissance

handelt R. B. Mc. Kerrow *(Modern Language Quarterly* IV 172, V 149). Schon Roger Ascham gibt im *Toxophilus* (1544) wiederholt Hexameter [und jambische Trimeter] durch quantitierende englische Verse wieder, und auch andere Zeitgenossen haben sich auf diesem Gebiete versucht, so James Sandford der in seinen *Houres of Recreation* (1576) englische Distichen bauen will. Allgemeiner werden klassische Versmaße verwendet, seitdem der «Areopag» (Dichter wie Harvey, Spenser usw.) sich mit dem Problem beschäftigte. Sie bemühen sich, Regeln für die Quantität der englischen Wörter ausfindig zu machen, kommen jedoch über ein unsicheres Tasten nicht hinaus. Die Quantität scheint ihnen (vgl. namentlich Puttenhams *Arte of English Poesie*, ed. Arber p. 131) nicht organisch zum Worte oder Satze zu gehören, sondern eine poetische Konvention zu sein; wenn daher die antiken Dichter willkürlich die Silben mit Quantitäten versahen, so ist es die erste Aufgabe ihrer Nachahmer, dasselbe für die Worte der englischen Sprache zu tun. Allerdings sind uns theoretische Auseinandersetzungen über den Bau des klassischen Verses nur von wenigen Dichtern erhalten; meist sind wir darauf angewiesen, ihre Praxis zu untersuchen. Sidney (in der «Arkadia») baut seine Verse streng quantitierend [er macht aber dabei von Doppelformen ausgiebigen Gebrauch]; doch bewirkt sein natürliches Gefühl für den Wohllaut des Verses, daß oft die langen Stammsilben betont sind, seine Zeilen sich daher oft accentuierend lesen lassen. Gabriel Harvey hat sich eingehend mit der Schwierigkeit beschäftigt, an der jede sklavische Nachahmung des klassischen Versmaßes scheitern mußte, nämlich mit der Längung kurzer Vokale durch Position; er spricht sich gegen alle Versuche aus, die natürliche Quantität *(our Mother Prosody)* durch *either Position or Diphthong or Diastole or anye like Grammer Schoole Device* zu verändern (ed. Grosart I 105); da auch er aber nach dem Unmöglichen strebte, quantitierende englische Verse zu schreiben, und schließlich trotz seiner theoretischen Erörterungen gelegentlich zur Position seine Zuflucht

nahm, konnten seine Leistungen keinen bleibenden Wert haben und boten der vernichtenden Kritik seines Feindes Nash nur allzu viele Blößen (Nash, ed. Grosart III 118, 169, 188). Besser sind bereits Stanyhursts Verse in seiner Übersetzung der Äneide (1582). Er hat erkannt, daß im antiken Hexameter die beiden letzten langen Silben mit dem Wortaccent zusammenfallen; wir haben daher bei ihm meist Verse, die, wenn auch als quantitierend gedacht, doch wenigstens in ihrer zweiten Hälfte meistens accentuierend sind. Aber auch seine Verse fielen dem Spott von Peele in der *Old Wives Tale* [ed. Bullen I 333] und Nash [Greene, ed. Grosart VI 20] anheim. Die theoretischen und praktischen Versuche von William Webbe *(Discourse of English Poetrie* 1586*)* bedeuten keinen Fortschritt, wohl aber die Dichtungen von Abraham Fraunce *(Lamentations of Amyntas* 1587, *Emanuel* 1591*)*, der bei den Zeitgenossen (vgl. Greene ebd. 21) in großer Achtung stand; er läßt schon in weit größerem Umfange den Accent auf lange Silben fallen; daß er nicht einseitig in klassischen Traditionen befangen ist, zeigt auch der Umstand, daß der lange verachtete Reim sich bei ihm wieder vorwagt. Gegen alle Versuche, einen unmöglichen quantitierenden englischen Hexameter zu erfinden, erklärte sich zuerst mit Entschiedenheit Puttenham (*Arte of English Poesie* 1589); seine Vorschläge gehen darauf hinaus, die Accentsilbe jedes Wortes für lang anzusehen; aber auch er ist nicht zu voller Klarheit durchgedrungen; die unbetonten Silben setzt er nach der Orthographie als lang oder kurz an, arbeitet für die Enklitika besondere Regeln aus usw. Von den folgenden Versuchen ist zu erwähnen das *First Booke of the Preservation of King Henry the VII* (1599) worin Fraunces halbreimender Hexameter verwendet wird und auch allerhand theoretische Auseinandersetzungen zu finden sind; so bemerkt z. B. der Verfasser, daß einige auf *r* ausgehende Wörter *(ayre, fire, flowre)* nach Belieben ein- und zweisilbig ausgesprochen werden können. Doch war die klassische Richtung noch immer sehr stark; 1602 fordert Thomas Campion *(Observations in the Art of English Poesie)*, daß alle Verse gleiche Länge haben sollen und daß der Reim als unnützer Tand zu verwerfen sei. Daß er mit dieser Forderung nicht durchdrang, ist zum großen Teil das Verdienst Daniels, dessen beredte Verteidigung der nationalen Versbildung einen tiefen Eindruck hinterließ.

Über einzelne Lyriker des 16. Jahrhunderts mögen einige Bemerkungen hier angefügt werden. Neue Gedichte von Walter Raleigh und Thomas Heneage veröffentlicht Bertram Dobell im *Athenaeum* 1901 II 349. John T. Curry (*Notes and Queries* 9. Serie IX 101) weist nach, daß das Lied *Who taught thee first to sigh*, das in Arbers Shakespeare-Anthology dem Grafen von Oxford, Edward de Vere, zugeschrieben wurde, sich auch mit geringen Abweichungen in Watsons *Tears of Fancie* (Arber's Reprints XXI 208) findet und wohl von letzterem verfaßt ist. Mit Spenser beschäftigt sich ein Aufsatz J. J. Jusserands im *Athenaeum* Nr. 3889; er hat ermittelt, daß seine Vision des Petrarca (ed. Grosart III 219) nicht auf dem italienischen Original, sondern der französischen Übersetzung Marots beruht. Bibliographische Notizen zu demselben Dichter finden sich ebd. Nr. 3890.

Zur englischen Prosa der elisabethischen Zeit steuert W. Roberts bibliographische Angaben über Thomas Lodges »Rosalynd« bei (*Athenaeum*

Nr. 3883, 29. März 1902). Jonsons Prosa erfährt in der *Academy* LXII 119 eine kurze Würdigung.

II. Das englische Drama vor Shakespeare.

Das Spiel der Weber von Coventry

von Christi Darstellung im Tempel und Christus bei den Schriftgelehrten gibt F. Holthausen in der *Anglia* XXV 209 neu heraus. Sein Text beruht, da die Handschrift verbrannt ist, auf dem Drucke Sharps «The Presentation in the Temple» usw. Edinburgh, Abbotsford Club, 1836.

Zum «Thersites» (Dodsley I 389)

veröffentlicht F. Holthausen in den *Englischen Studien* XXXI 77 («Studien zum älteren englischen Drama») die lateinische Quelle, nämlich einen Dialog des Ravisius Textor (1480—1524, Rektor eines Gymnasiums in Paris; erste Ausgabe seiner Dialogi 1536). Der englische Bearbeiter muß eine gelehrte Bildung besessen haben, wie einige von ihm eingefügte mythologische Anspielungen beweisen. Andrerseits war er vertraut mit heimischer Sagenüberlieferung und dichtete für ein ungelehrtes Publikum; [er hat volkstümliche Versmaße angewendet: lose gebaute Langzeilen, meist ohne Alliteration, aber in Reimpaaren angeordnet, öfters in Skeltons Art mit Binnenreim, gelegentlich auch Schweifreimstrophen; er bedient sich volkstümlicher Stilmittel und malt die Prahlereien des «Helden» noch breiter aus, als seine Vorlage es tut]; antike Anspielungen werden meist durch [alttestamentliche und] nationale ersetzt, [die langen beziehungsreichen Perioden des lateinischen Stückes durch kurze Hauptsätze; an die Universitätskreise erinnert die Erwähnung von *the proctor and his men* S. 401, ferner lateinische, z. T. maccaronische Brocken S. 396, 401.] Die Komik des Originals ist gesteigert dadurch, daß der Prahlhans nicht vor einer Schildkröte, sondern einer Schnecke erschrickt; die ohnedies schon wenig straffe Komposition ist noch mehr gelockert: eingeschoben sind eine Episode zwischen Thersites, seiner Mutter und dem Telemachus, worin der letztere durch einen burlesken Wurmsegen von seiner Krankheit geheilt wird; ferner eine derbgroteske Beschreibung, die Thersites von seiner Mutter entwirft. [Auffällig ist, daß allein in diesem störenden Einschiebsel Stabreim erscheint.] Eine Anspielung im Epilog, der ebenso wie der Prolog neu ist, kann nur in den Tagen nach dem 12. Oktober 1537 entstanden sein.

Ingelends «The Disobedient Child» (Dodsley II 265)

ist eine freie Bearbeitung eines lateinischen Dialoges desselben Ravisius Textor (gedruckt ebd. S. 90). Ingelend ist seiner Vorlage im allgemeinen treu gefolgt; jedoch hat er in Einzelheiten oft erweitert und die Wirkung verstärkt, auch eine beträchtliche Zahl neuer Szenen [nicht ohne dramatisches Geschick] eingefügt. Neu ist ein humoristischer Dialog zwischen Koch und Köchin [durch den die folgenden Auftritte vorbereitet werden], ferner einige Monologe [die zwar mit der Handlung nur lose verknüpft sind, aber den Übergang von den Freuden zu den Leiden des Ehestandes etwas

weniger plötzlich erscheinen lassen]. Auch Satan tritt [nach heimischer Bühnentechnik] auf — allerdings erst nach dem Höhepunkt der Handlung — und stellt sich als Anstifter des ganzen Konfliktes vor. Eingelegt ist ferner [auffallend fest mit dem Gang der Handlung verbunden] ein Liebeslied, neu sind schließlich der Prolog und der Epilog mit seiner lyrischen Betrachtung über die Vergänglichkeit der Welt. [Das Stück wurde nach Halliwell um 1560 gedruckt, dürfte aber vor dem Regierungsantritt der Elisabeth entstanden sein; auf S. 284 finden sich Wortspiele über den Anfang des lateinischen Primers und auf S. 318 wird der König erwähnt.]

In der *Fortnightly Review* vom Sept. 1902, S. 391 bespricht F. S. Boas das vorshakespearische Stück von Richard II (Jahrbuch XXXV). Seine Erörterungen gründen sich im wesentlichen auf Kellers Einleitung. Er meint, daß manche Anspielungen und nur in gedrängtester Kürze gegebene Episoden von Shakespeares Stück dadurch verständlich werden, daß der Dichter den alten Richard als bekannt voraussetzen konnte: so die Ermordung Gloucester's zu Anfang des Dramas und der Vorwurf Johns of Gaunt, Richard sei nur der Haushalter, nicht der König von England mehr.

III. Einzelne Dramen Shakespeares.

Die Jugenddramen.

Hier ist nur wenig Wichtiges zu verzeichnen. J. Churton Collins tritt in der *National Review* (Shakespearian Paradoxes) vom Dezember 1902 für die Echtheit des «Titus Andronicus» ein. Er verwirft die oft wiederholten Angaben Edward Ravenscrofts und findet in dem Stücke Wendungen und Motive, die für Shakespeare charakteristisch sind, den Einfluß des von Shakespeare viel benutzten Ovid, juristische Ausdrücke, die auch sonst in den Dramen begegnen und in den Personen des Stückes Vorstufen späterer Figuren des Dichters; Richard III, Jago und Edmund sind vorgebildet in Aaron, Cloten in Cheiron, die Margareta Heinrichs VI in Tamora.

Für das Wort ungetüm *honorificabilitudinitas* in «Verlorener Liebesmüh» werden in *Notes and Queries* 9. Serie IX 243 die bekannten Belege gegeben. Gegenüber gewissen modernen Deutungsversuchen lohnt es wohl, darauf hinzuweisen, daß bereits Dante das Wort kennt und daß es im Englischen schon 1548/49 auftritt (Complaynt of Scotland, EETS XVII 16/28). Die Quellenstudien zu diesem Stücke von Charlotte Porter und Helen A. Clarke (*Poet Lore* XIV 117) bieten kaum etwas Neues.

F. Holthausen weist im «Thersites» (ed. Dodsley I 397) ein Wortspiel zwischen *sallet* «Salat» und *sallet* «Helm» nach, das sich in «2 Heinrich VI», IV 10,9ff. wiederfindet. (*Englische Studien* XXXI 103.)

Aus einem Aufsatze von Arthur J. Roberts über die Quellen von «Romeo und Julia» (*Modern Language Notes* XVII 82), der im wesentlichen Bekanntes wiederholt, dürften erwähnenswert sein einige Bemerkungen über die Komposition des Stückes: Tybald tritt nicht erst beim Straßenkampfe auf, wo die Fabel es verlangt, sondern er wird bereits im ersten Akte in charakteristischer Weise eingeführt; auffallend ist nach Roberts Shakespeares Gestaltung der Schlußszene: daß Paris am Grabe der Julia von Romeos Hand

fällt, sei schwer zu verstehen. Auch die Schlußworte des Fürsten *'Some shall be pardoned and some punished'* sind anstößig; denn es ist schwer anzunehmen, daß Shakespeare die Amme und den Apotheker, deren Schuld doch wenig bedeutet, habe bestrafen lassen wollen; eher können wir wohl denken, daß dieser Vers als Reminiszenz an den Schluß von Brookes Epos anzusehen ist.

«Der Kaufmann von Venedig».

Im *Zeitgeist (Beilage zum Berliner Tageblatt* vom 8. September 1902) vertritt Josef Kohler aufs neue seine Auffassung des Shylockproblems gegenüber einem jüngst erschienenen Buche von Huvelin (Le procès de Shylock 1902). Nach dem Buchstaben des Gesetzes ist Shylock der Geschädigte; aber er muß untergehn als der Vertreter einer untergeordneten Kultur, die von dem neuen höheren Kulturzustande besiegt wird. Das Stück gipfelt darum nicht in dem tragischen Untergange Shylocks, sondern in dem Triumph einer neuen Zeit.

Daß Shakespeare mit seinem Shylock zunächst eine komische Wirkung erzielen wollte, betont R. Bartolomäus (*Gegenwart* LXII 377).

Die bekannte Stelle von der Harmonie der Sphären V 1,54—65 übersetzt Christian Eidam (*Blätter für das Gymnasialschulwesen* XXXVIII 105), indem er mit F^2 *patterns* statt *patines* u. a. liest, und Schlegels Übertragung verbessert:

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Ins Ohr uns gleiten; sanfte nächt'ge Stille
Stimmt zu den Klängen süßer Harmonie.
Komm, Jessica! Sieh, wie des Himmels Decke
Ist eingelegt mit Bildern lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du erblickst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chore der jungäugigen Cherubim.
So ist auch Harmonie in Menschenseelen,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Sie grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Zu «Heinrich IV.»

Über die Nachkommen des Sir John Oldcastle, des wackeren Lollardenritters, der das Urbild zum Falstaff geliefert hat, findet sich eine Notiz in den *Notes and Queries*, 9. Serie IX 375 Als Scherz soll ein Leben Falstaffs «nach neuen Quellen» von Eduard Schulte in der *Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung* vom 6. und 13. Juli 1902 gemeint sein. Da der Witz nicht einmal original ist, brauchen wir umso weniger hier darauf einzugehen.

In dem Friedensrichter Shallow «Heinrich IV» und den «Lustigen Weibern» hat man seit langer Zeit eine Satire auf Sir Thomas Lucy sehen wollen, der gleich jenen eine Anzahl von *luces* im Wappen führte. Nach der Tradition soll Shakespeare damit Rache genommen haben für die harte

Strafe, die ihm Lucy einst wegen Wilddiebstahls zudiktiert hatte. In der *Fortnightly Review* vom Februar 1903, S. 318 bekämpft nun Charlotte Carmichael Stopes diese Überlieferung. Einmal paßt nichts in der Charakteristik des Friedensrichters auf den Grafen aus Warwickshire: er war nicht ein geiziger Hagestolz von achtzig Jahren mit dem einen Ziele Ritter zu werden, sondern er starb 1600, bevor er die siebzig erreicht hatte, war schon als 14jähriger Knabe verheiratet, dazu reich, angesehen und bekannt durch seine Gastlichkeit. Vor allem aber besaß er gar keinen Wildpark zu Charlecote, an dem der junge Shakespeare sich hätte vergreifen können; sondern einen *statutable enclosed park* wie er durch die Jagdgesetze geschützt war, legte erst sein Enkel Thomas an, der im Jahre 1605 die Besitzungen erbte. Auffällig ist auch die Tatsache, daß die Quartos der «Lustigen Weiber» (1602, 1609) den Witz über die *luces* im Wappen (die übrigens auch andere Familien führten) nicht besitzen, sondern erst die Folios; er wird also bei Lebzeiten des älteren Sir Thomas noch nicht in dem Stücke gestanden haben. Wenn die Anspielung überhaupt auf die Lucys gemünzt ist, kann sie höchstens auf den Enkel Thomas gehen. Dieser legte den Wildpark in Charlecote an und verlangte [anscheinend im Jahre 1610] vom Geheimen Rat scharfe Maßregeln gegen verschiedene Wilddiebe aus guten Familien. Vielleicht bezieht sich hierauf die bekannte Bänkelsängerballade, die man Shakespeare zuschrieb, weil man die Ähnlichkeit dieser Situation mit den Verhandlungen in den «Lustigen Weibern» erkannte [und möglicherweise die ganze Geschichte vom Wilddiebstahl].

Eine Anspielung auf die «Lustigen Weiber» veröffentlicht C. C. Stopes ebd. S. 326 aus den Akten des Record Office; sie wird von Sachverständigen unter Vorbehalt 1600 datiert. Sie findet sich in einem Briefe des Sir Charles Percy an Mr. Dudley Carleton, datiert Dumbleton (Gloucestershire), 27. Dezember: 'I am so pestered with country business that I cannot come to London. If I stay here long, you will find me so dull, that I shall be taken for Justice Silence or Justice Shallow; therefore take pity upon me, and send me news from time to time, the knowledge of which, though perhaps it will not exempt me from the opinion of a Justice Shallow at London, yet will make me pass for a very sufficient gentleman in Gloucestershire'.

Das Verhältnis von «Wie es Euch gefällt» zu den Robin-Hood-Dramen

untersucht Ashley H. Thorndike im *Journal of Germanic Philology* IV 59. Wenn auch Shakespeares Hauptquelle eine Novelle von Lodge war, so ist doch auch der Einfluß der gleichzeitigen Robin Hoodstücke (1588/89 Greenes Pinner of Wakefield, 1591 Peeles Edward I, vor 1594 Robin Hood and Little John, 1598 Munday und Chettles Huntingtonstücke, 1599 Look About You, 1600/01 Robin Hood's Pen'orths), soweit sie erhalten sind, nicht zu verkennen. Sie werden Shakespeare dazu angeregt haben, das Robin-Hood-element bedeutend zu verstärken (fast ganz neu sind II 1, 5, 7 IV 2); wie in den Huntingtonstücken begegnen komische Züge, speisen, singen und jagen die Waldbewohner. Vor allem aber haben schon Munday und Chettle ge-

fühlt, daß das einfache Waldleben den Menschen veredelt und zur Milde stimmt. Wie bei ihnen der sterbende Robin Hood seinen Feinden vergibt, so findet auch bei Shakespeare der Usurpator Verzeihung im Gegensatz zu der Novelle des Lodge.

Daß der Charakter des Touchstone zwiespältig sei und nur durch Annahme einer dramatischen Vorstufe erklärt werden könne, bestreitet W. J. Rolfe *(Poet Lore* XIV 95).

Zum «Hamlet»

sind auch diesmal verschiedene Beiträge zu verzeichnen. Kurz übergehen kann ich einen Aufsatz in der *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 25. Juli 1902, der ganz in der alten, jetzt doch glücklich überwundenen Art dem Dichter eine moderne «Idee» unterlegt; der «Hamlet» sei die Tragödie der Kindesliebe, und die «Schuld» Hamlets und Ophelias bestehe darin, daß sie ohne eigene Prüfung blindlings gehorchen.

Wichtiger ist zunächst ein Aufsatz von Gordon H. Gerould «Offa and Labhraidh Maen», *Modern Language Notes* XVII 401, der sich zwar nicht direkt mit Hamlet beschäftigt, aber eine Geschichte berührt, die mit der isländischen Hamlet-(Ambales-)Sage Ähnlichkeit hat, ferner auch an die iranische (Chosro-)Sage (vgl. Jahrbuch XXXVII 282) anklingt. Die Geschichte ist überliefert im Leinsterbuche (12. Jahrh.) und im Gelben Buche von Lecain (14. Jahrh.) und giebt eine neue Version der Sage vom thronräuberischen Bruder und vom wunderbar geheilten stummen Prinzen. Der Usurpator Cobhthach Cael Breagh (sechstes Jahrhundert) tötet seinen Bruder Laeghairé, Lorc, sodann dessen Sohn Ailill Ainé und reißt beider Reiche an sich. Ailills Sohn, Maen, später Labhraidh Maen genannt, wird geschont, weil er stumm und dadurch vom Throne ausgeschlossen ist (vgl. Brutus, Chosro, Hamlet); seine Erziehung wird zwei Hofbeamten anvertraut. Bei einem Streite des schönen, kräftigen und klugen Jünglings mit einem Spielgefährten erlangt er plötzlich seine Sprache wieder und schließlich stürzt er auch den thronräuberischen Verwandten.

In den *Publications of the Modern Language Association of America* XVII 125 untersucht Ashley H. Thorndike die Beziehungen zwischen Shakespeares «Hamlet» und den Rachetragödien seiner Zeit. Daß der Typus des blutigen Trauerspiels mit Rache und Geistern um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts sehr beliebt war, zeigen einmal zahlreiche Anspielungen von Zeitgenossen, so von Nashe (gedruckt 1589), Lodge (gedruckt 1596), Ben Jonson [«Case is altered», 1597], Dekker [1601], in «A Warning fair Women» (1599), sodann die uns erhaltenen Dramen dieser Art, so die drei Kyd zugeschriebenen Stücke vor 1589, Marstons Antoniodramen (1599), Chettles «Hoffman» (1602), Shakespeares «Hamlet» in verschiedenen Versionen, sein «Julius Cäsar» (1600/1), «the Atheist's Tragedy» (1602/3) und einiges andere, das uns verloren ist.

Die Verfasser all dieser Dramen arbeiten mit herkömmlichen Motiven, die sich von einem Stücke zum anderen verfolgen lassen. Die wichtigsten dieser Motive erscheinen schon in der «Spanischen Tragödie»: 1. Rache für einen Verwandten, von einem Geiste gefordert, 2. Zaudern des Rächers, 3. Wahnsinn einer Hauptfigur, 4. Ränkespiel des Rächers und seiner Gegner,

5. Blutige Katastrophe, 6. Die Hauptverwicklung wird verstärkt durch ähnliche Nebensituationen [ed. Schick I 3, 38 ff., III 1, — III 13, 78 ff.]. 7. Monologe über die Grausamkeit des Schicksals, Rache und Selbstmord. Hierzu gesellen sich als Nebenmotive 8. Schauspiel im Schauspiel als Mittel zur Erlangung der Rache, 9. Wahnsinn einer wichtigen Nebenfigur (Isabella), der hier zum Selbstmord führt, 10. Schwur auf dem Schwerte, 11. Die Lektüre eines Buches gibt die Anregung zu einem Selbstgespräch. 12. Die Getöteten werden unter den Klängen eines Totenmarsches fortgetragen. Unter den Charakteren sind typisch. 13. Der skrupellose Schurke (Lorenzo), 14. sein Helfershelfer (Pedringano). 15. Die Heldin (Bell' Imperia), die sich zuerst liebenswert, dann gewalttätig zeigt, 16. ein Held (Hieronimo), geistig hervorragend, mit philosophischen und literarischen Interessen, zuerst zaudernd, dann schlau und sarkastisch.

Im «Urhamlet», in dessen Rekonstruktion der Verfasser sich hauptsächlich Sarrazin anschließt, erscheinen die Hauptmotive 1—7 sämtlich (zu 6 vergleiche den rachedürstenden Laertes), von den Nebenmotiven sind mindestens 8, 9, 10 dem Urhamlet zuzuschreiben, die wichtigeren Charaktere 13—16 (Laertes = Balthasar) sind ebenfalls im Urhamlet vorhanden gewesen; bemerkenswert ist die veränderte Darstellung des Geistes, der nicht mehr bloßer Chorus ist, sondern in die Handlung eingreift.

Marstons «Antonios Revenge» ist von diesen beiden Stücken aufs stärkste beeinflußt. Deutlich zeigt sich dies in den Hauptmotiven 1, 2, 3 (Antonio dem Wahnsinn nahe und als Narr verkleidet), 4, 5, 6, auch in Nebendingen, so 7, 8 (ähnlich V 2), 10 (vgl. IV 2), 11 (III 1); die Geisterszenen sind offenbar denen des «Urhamlet» nachgebildet (III 1) namentlich der Auftritt zwischen dem Helden, seiner Mutter und dem Geist (III 2); die lange Beschreibung vom Tode der Ophelia («Bestrafter Brudermord» V 6) findet ihre Parallele in der Szene IV 1; auch die Begräbnisszene (vgl. Hamlet) ist möglicherweise nachgeahmt. Kleinere Entlehnungen aus Kyd begegnen in den Szenen III 1 (= Bestr. Br. III 2) ebd. (Tötung eines Unschuldigen = Bestr. Br. III 5, Span. Tr. IV, 4, 200 f.), II 1 (Buch = Span. Tr. III 13), IV 2 (= Span. Tr. I 3, 9 ff.), I 1 (= ebd. II 5, 10). Von den Charakteren Kyds hat Marston ohne große Veränderungen übernommen 13, 14, 16; Pandulpho erinnert an Corambus und den Hieronimo des First Part, der getreue Freund ist durch Feliche und Alberto vertreten. Antonio ist ein ziemlich getreues Abbild des Hamlet, dessen Sarkasmus ihm jedoch fehlt. Die Fabel der spanischen Tragödie ist also bei Marston nur wenig umgestaltet worden; jedoch hat der Dichter durch Zurückdrängung des komischen Elements und einen weniger affektierten, mehr erhabenen Stil den Typus fortgebildet.

In der ersten Quarto von 1603 sieht der Verfasser ein Übergangsstadium, den bereits überarbeiteten aber noch nicht völlig umgeformten Urhamlet. Was in diesem Druck Shakespeares Zutat ist, wird sich schwer entscheiden lassen, da auch die deutsche Version nicht den unveränderten Urhamlet darstellt; aber bei der Untersuchung dieser Frage können die übrigen Rachedramen gute Dienste leisten: der Geist von Q^1 ist entschieden würdiger, weniger bombastisch als die Geister Kyds und Marstons, der Wahnsinn Hamlets und Ophelias ist weniger grotesk geschildert als ähnliche

Ereignisse bei jenen. Die Begräbnisszene in «Antonios Rache» deutet darauf, daß wohl schon im Urhamlet die Erzählung von Hamlets Bestattung ausgenutzt war, während die Totengräberszene in Q^1, die sonst keine Parallelen hat, eher Shakespeares Erfindung sein wird.

Ben Jonsons Neubearbeitung der «Spanischen Tragödie» (1601/2) zeigt den Einfluß Marstons (Schick S. 116—118 = Ant. Rev. III 1, Schick S. 118—22 = Ant. u. Mell. V 1) und betont stärker als bevor die geistigen Vorgänge des Stückes im Verhältnis zu den äußeren Ereignissen: die Ironie des Hieronimo, die philosophischen Reflexionen und der Wahnsinn des Helden sind unverkennbar herausgearbeitet.

In Chettles Schauerdrama «Hoffman» (1602 von Henslowe erwähnt) hatte schon Delius (Jahrbuch IX 166) auffällige Übereinstimmungen mit Hamlet erkannt. Es kann natürlich nicht Shakespeares letzte Bearbeitung Chettles Vorbild gewesen sein, sondern nur der Urhamlet oder die Version von Q^1; außerdem haben auch die übrigen Rachedramen Chettles Werk beeinflußt. Wieder erscheinen hier die Motive 1 [das etwas abgebrauchte Motiv des Geistes fehlt hier allerdings; doch hat Chettle durch das Skelett des Getöteten einen neuen Effekt ähnlicher Art zu erzielen gewußt, vgl. ed. Ackermann Vers 1 ff. 378 ff.], 2 [für wesentlich halte ich hier jedoch nicht die Verzögerung der letzten Mordpläne Hoffmanns, sondern die Andeutungen des Eingangsmonologs, Vers 14 ff.], 3—6, 7 (wenngleich weniger hervortretend), 9, 10 [nicht nur 72 ff., sondern auch der Schwur auf dem Haupte Lorriques 2099] 11 [1556, auch 1004 ff.]; an Hamlet erinnern noch der vergiftete Becher, (auch in Ant. Rev.) und die (hier ins komische verzerrten) literarischen Bestrebungen des Königssohns Jerome, die Todesahnungen [2204 ff., auch 111 ff.], namentlich aber Lucibella (= Ophelia), wenn auch bei Chettle dieser Charakter weniger episodisch ist als im Hamlet. Die Werbung Hoffmanns um die Mutter eines seiner Opfer wird eher aus Antonios Revenge stammen als aus einem Shakespearestück, und das Ende des schurkisch-humoristischen Helfershelfers Lorrique nebst anderen Einzelheiten aus der «Spanischen Tragödie». Auch in den Charakteren sind die Typen des Rachedramas erhalten: 13, 14, auch 15; der Held hingegen ist bei Chettle ausschließlich Schurke; seine philosophisch-literarischen Bestrebungen hat er einem besonderen, komisch gefaßten Charakter übertragen; [daß die Rache zunächst an dem unschuldigen Sohne des Feindes, Otto, vollzogen wird, dürfte auf Antonios Revenge deuten; der Hauptteil des Stückes spielt übrigens in Danzig, nicht in Heidelberg].

«The Atheist's Tragedy» (1602/3) zeigt einen großen Fortschritt in der Vertiefung des Themas, wie er schon von Ben Jonson vorbereitet war. An Stelle des Helden, der die Rache zu vollstrecken hat, tritt die rächende Vorsehung, und der Geist ist nicht mehr bloßer Bühneneffekt, sondern das Werkzeug einer höheren Macht. Die Motive 1, 2, 3, 7 sind daher stark verändert; ohne große Umgestaltung erscheinen 4, 5, 6, 9, 13, 14, — weniger treu 15, 16; die Geisterszenen, namentlich die eine auf dem Kirchhof, sind deutlich von Hamlet beeinflußt.

Shakespeares endgiltige Version des «Hamlet» schließt die Entwicklung ab. Das Thema ist hier in einer Weise vertieft, wie es keinem der früheren Versuche gelungen war; der Kampf des Einen gegen eine Welt voll Unrecht,

wie er schon Marston und Tourneur vorgeschwebt haben mochte, ist hier zum Hauptthema gemacht, hinter dem selbst das wichtigste Motiv der Fabel, die Rache, zurücktritt. Der Geist schreit weniger laut nach Vergeltung, die Monologe des Helden nehmen größeren Raum ein; aber die Themata sind ziemlich dieselben, über die auch Marston seinen Andrugio philosophieren lässt. Hamlets Ekel an der Welt ist schon durch Hieronimo und Charlemont vorbereitet, die Mischung von angenommenem und echtem Wahnsinn durch Hieronimo. Auch bei Tourneur war schon eine tiefere Idee vorhanden, nach der das Rachethema umgemodelt wurde. Die Fabel ist kaum verändert, fast alle Szenen des Stückes waren in ähnlicher Form auf der englischen Bühne schon dargestellt worden, die Charaktere zeigen zwar Shakespeares schärferen Blick und größere Kunst (so die Differenzierung des Helfershelfers in zwei Figuren: Polonius und Rosenkranz-Güldenstern), aber die alten Typen sind in ihnen noch deutlich zu erkennen. In der Fabel hat er die Mitschuld der Königin zurücktreten lassen, aber sonst wenig geändert; nicht einmal die Komposition ist straffer geworden: Ophelias Wahnsinn ist bloße Episode geblieben, während doch schon Chettle die Gemütskrankheit einer Heldin für die Weiterführung der Handlung benutzt hatte. Naheliegende Motive sind nicht ausgenutzt: die Liebe des Schurken zur Mutter des Opfers (Claudius-Gertrud) spielt eine weit geringere Rolle als bei Marston und Hoffman. Gelegentlich hat Shakespeare auch alte Züge beibehalten, die den modernen Leser befremden: so die schwülstigen Reden des Helden III 2, 405 ff., V 1, 298 ff., seine Untätigkeit, als sich ihm die Gelegenheit bietet den König zu töten (vgl. Ant. Rev. III 1, 135 ff.). Was auch immer der innere Vorgang war, der Shakespeare zum Hamlet trieb; es darf nicht vergessen werden, daß die Bedürfnisse der Bühne, einen alten Stoff in neues Gewand zu kleiden, seine Wahl entscheidend beeinflußt haben.

Auch Alfred Freiherr von Berger geht bei seiner Beurteilung des Hamlet (Vortrag in Hamburg am 27. Februar 1902; wiedergegeben nach einem Zeitungsausschnitt unbekannter Herkunft) aus von den zeitgenössischen Theaterverhältnissen Die ursprüngliche Absicht Shakespeares wird gewesen sein, einen Helden von barbarischer Tatkraft zu zeichnen, wie es in der älteren Tragödie üblich war. Aber in seinen Dramen zeigt sich eine gewisse Entwickelung vom Pragmatischen zum Psychologischen; die Handlung ist zunächst nur eine Kette von eindrucksvollen Ereignissen; allmählich tritt aber in ihr zu Tage ein seelisches Hinarbeiten der Hauptperson auf eine entscheidende Tat nebst der Rückwirkung der vollbrachten Tat auf den Helden. So wird aus dem Rächer der älteren Tragödie, dessen Taten geschildert werden, ein Held, der fünf Akte braucht, um die ihm auferlegte Aufgabe durchzuführen; in den Vordergrund tritt sein Charakter und damit der schauspielerisch ergiebige Vorwurf des verstellten Wahnsinns. Je mehr dies Motiv aber ausgebeutet wurde, desto mehr mußte das Handeln des Prinzen zurücktreten; die schauspielerische Ausnutzung der Situation zwang Shakespeare dazu, den Helden weniger energisch erscheinen zu lassen, als er ursprünglich beabsichtigt war, der tatkräftige Racheheld verwandelte sich in den geistreichen, grübelnden Melancholiker, der vor Worten, Pathos und Mimik der Leidenschaft nicht zur Tat kommt. Das schließliche Ergebnis von Shakespeares Beschäftigung mit der Urintention war also eine starke Umformung des Charakters.

In «Hamlet» II 2, 524 *But who, O who had seen the mobled Queen* schlägt W. P. Reeves (*Modern Language Notes* XVII 343) vor zu lesen *mob-led Queen*. In Warwirkshire bedeutete noch zur Zeit von Brands Popular Antiquities *mob-led* (vgl. *Queen Mab*), so viel als «durch ein Irrlicht verführt»; der Ausdruck würde sich hier auf das Entsetzen der durch die Flammen Trojas fliehenden Hekuba beziehen.

Zum «Othello».

Den Charakter des Jago behandelt W. Hughes Hallett (*Fortnightly Review* Febr. 1903, S. 275). Er legt namentlich Gewicht auf das Prädikat *honest*, das ihm Shakespeare wiederholt zuteil werden läßt: er scheint nicht nur ehrlich aus Heuchelei, sondern ist tatsächlich ein liebenswürdiger vertrauenerweckender Mensch, wo sein Vorteil nicht in Betracht kommt. Es ist darum falsch, ihn möglichst als übermenschlichen Teufel darzustellen; er ist ein Mensch, wie er oft im Leben begegnet, der, ohne große Künste anzuwenden, volles Vertrauen seiner Mitmenschen genießt, dabei aber doch skrupellos nur den eigenen Vorteil sucht.

Über die Entstehung des «Othello» veröffentlicht Eduard Engel in der Zukunft XL 394 eine Studie in novellistischer Form; er zeigt, wie Shakespeare die psychologisch unmögliche Fabel des Cinthio umarbeitet, und namentlich aus dem eifersüchtigen Mohren den verblendeten Richter über die Sünde macht. Ähnlich novellistisch behandelt Alfred Freiherr von Berger das «Wintermärchen» (*Neue Freie Presse* vom 9., 11. und 13. November 1902): Hermione, die nach langem Schlafe wieder zum Leben erwacht, als die Liebe ihres schuldigen Gemahles sich erneuert, ist ihm Anna Hathaway, die Shakespeare nach langen Jahren der Entfremdung wieder lieben lernt.

Kleinere Bemerkungen zu den späteren Dramen.

Macbeth II 2, 3 *It was the owl that shriek'd, the fatal bellman, Which gives the stern'st good night* soll eine Anspielung sein auf einen *bellman*, der im Jahre 1605 zu London angestellt wurde, um den Verurteilten am Abend vor der Hinrichtung einige Trostworte zu spenden (John W. Hales im *Athenaeum* 1902 II 359). — Daß der «Macbeth» ein politisches Stück sei und der Dichter dabei an Elisabeth und Maria Stuart [!] gedacht habe, hat Vincent J. McNabb herausgefunden (*Dublin Review* Nr. CXXXI 197).

Sharphams Drama «The Flèire» (gedruckt 1607, entstanden 1605/6?) soll nach M. W. Sampson (*Modern Language Quarterly* V 71) Entlehnungen aus dem «Lear» enthalten. Die recht äußerlichen Ähnlichkeiten beider Stücke erlauben indessen nicht, mit dem Verfasser eine frühere Entstehungszeit für das Drama anzusetzen.

Eine dunkle Stelle in «Antonius und Kleopatra» II 2, 211 erfährt durch N. Hancock Prenter (*Notes and Queries*, 9 Serie IX 223) eine ansprechende Erklärung. Bei der Beschreibung von Kleopatras Fahrzeug sagt Enobarbus, das Schiff würde von Mädchen gesteuert und bedient:

Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids, tended her i' the eyes
And made their bends adornings.

Diese Ausdrücke dürfe man nicht auf persönliche Dienste deuten, welche die Mädchen mit unwiderstehlicher Anmut ihrer Herrin geleistet hätten, sondern sie müßten sich auf gewisse technische Verrichtungen beziehen, die durch die Bedienung des Schiffes gefordert wurden. *eyes* sind nun die Löcher der Hinterwand für die Ankertaue [in der Bedeutung «Loch, Öse» ist *eye* schon 1584 belegt, vgt. NED], *bend* bedeutet einen Knoten, durch den Taue miteinander verknüpft werden [*to bend = to tie together with a knot* erscheint zuerst 1644]. Die Stelle bedeutet demnach: die Mädchen taten ihren Dienst an den Ankertauen und befestigten die Seile so anmutig, daß die Knoten zu Zierden des Schiffes wurden.

Die Etymologie von *mulier = mollis aer*, die Shakespeare im «Cymbelin» V 5 dem Wahrsager in den Mund legt, findet sich nach E. Schmidt (*historische Monatsblätter für die Provinz Posen* III 28) auch in einem Schreiben des Bromberger Starosten Andreas von Koszczielecz an die Stadt Danzig vom 3. August 1555.

Zum «Wintermärchen» vgl. S. 335.

Für «Heinrich VIII.» dürfte ein Aufsatz über die historische Katharina von Aragon (*Saturday Review* XCIII 632) von Interesse sein.

IV. Die englische Bühne zu Shakespeares Zeit

untersucht W. J. Lawrence (*Englische Studien* XXXII 36) in einem Aufsatze '*Some Characteristics of the Elizabethan-Stuart Stage*'. Mit unnötiger Schärfe bekämpft er die längst abgetane Ansicht, daß die Vorderbühne von dem Publikum durch einen Vorhang getrennt war, und untersucht dann Stellung und Funktion der Zwischenvorhänge. Die bekannte holländische Zeichnung des Schwantheaters ist nach ihm unzuverlässig und irreführend, leider gelingt es ihm aber selbst nicht, seine eigene Theorie mit der nötigen Klarheit vorzubringen.

Über das gleiche Thema handeln einige Aufzeichnungen Thomas Platters (vgl. Jahrbuch XXXVI, 332), die Gustav Binz in der *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* 1902, Nr. 192, 193 mitteilt und aus Berichten anderer Reisender ergänzt. Hervorgehoben seien daraus einige Angaben über die Theater zu Southwark: «Die Oerter sindt dergestalt erbauwen, daß sie auf einer erhöchten Brüge spilen vnndt yederman Alles woll sehen kan. Yedoch sindt unterscheidene gäng vnndt ständt, da man lustiger vnndt baß sitzet, bezahlet auch deßwegen mehr. Dann welcher vnden gleich stehn bleibt, bezahlt nur 1 Englischen pfenning, so er aber sitzen will, lasset man ihn noch zu einer thür hinein, da gibt er noch 1 pfenning, begeret er aber am lustigesten ort auf kissen ze sitzen, da er nicht allein alles wohl sihet, sondern auch gesehen kan werden, so gibt er bei einer anderen thüren noch 1 Englischen pfenning». Das waren die gewöhnlichen Preise: sie wurden aber aufs doppelte erhöht, wenn man ein zuvor nie gegebenes Stück aufführte. Da war der Zudrang so groß, daß die Kassen sich füllten und an einem Tag eine Einnahme von 50—60 Talern — nach Kiechels Zeugnis für damalige Verhältnisse eine sehr ansehnliche Summe — erzielt wurde. Trotzdem es eigentlich für Freitag und Samstag verboten gewesen wäre,

wurde alle Tage gespielt; um 2 Uhr nachmittags, manchmal in zwei oder drei Theatern zugleich, «damit einer den andern lustig mache, dann welche sich am besten verhalten, die haben auch zum meisten Zuhörer». Platter hat (im Globustheater?) eine Tragödie von Julius Cäsar gesehen (vgl. Jahrbuch XXXVI 332), ferner (im Curtaintheater?) eine Komödie, die er folgendermaßen beschreibt: «Darin presentierten sie allerhandt Nationen, mit welchen jeder Zeit ein Engellender vmb ein tochter kempfete, vndt vberwandt er sie alle, außgenommen den teutschen, der gewan die Tochter mitt kempfen, satzet sich neben sie, trank ihme deßwegen mit seinem Diener einen starken rausch, also daß sie beyde beweinet wurden, vndt warfe der Diener seinem Herren den schu an Kopf, vnndt entschliefen beyde. Hiezwischen stige der engellender in die Zelten, vndt entfuhret dem teutschten sein gewin, also überlistet er den teutschen auch».

Hohe Bewunderung zollt Platter den Kostümen; erstaunt ist er darüber, daß in den Zwischenakten nicht nur gegessen und getrunken, sondern auch geraucht wird.

Über die Kindertheater teilt Binz einen Bericht des Friedrich Gerschow mit, der 1602 in London war (vgl. Jahrbuch XXXVIII 197). Gerschow entwirft von ihnen folgende Schilderung: «Die Königin hieltt viell junge knaben, die sich der singekunst mit Ernst befleißigen müssen unndt auff allen instrumenten lernen, auch darnebenst studieren. Diese knaben haben ihre besonderen Präceptores in allen künsten, insonderheitt sehr gutt Musicos. Damit sie nuhn hofflicher sitten ahn werden, ist ihnen aufferleght, wochentlich eine commoediam zu agieren, wozu ihnen dan die köninginne ein sonderlich theatrum erbauwet unndt mitt köstlichen kleydern zum überfluß versorget hatt. Wehr solcher Action zusehen will, muß so guett alße unser münz achte sundische schilling geben unndt findet sich doch stedts viele volckes, auch viele erbahre frauwen, weyle nuze argumenta unndt viele schöner lehren, als ich von andern berichtett, sollen tractieret werden. Diese comödien werden alle bey lichte agieret, welches ein großes ahnsehen macht. Eine ganze stunde vorher höret mhan eine künstliche musicam instrumentalem vhon orgeln, lautten, pandoren, mandoren, geygen und pfeiffen».

V. Shakespeares Sonette

haben diesmal keinen Anlaß zu erwähnenswerten Untersuchungen gegeben. Höchstens wäre eine Arbeit von W. G. Henderson *(Notes and Queries* 9. Serie X 343) zu erwähnen, der die «Procreation Sonnets» nach 1596 ansetzt und als ihren Helden Shakespeares Bruder Eduard ausfindig gemacht hat.

VI. Shakespeares Bildung.

Shakespeares Beziehungen zu Montaigne

werden von Elizabeth Robbins Hooker (*Publications of the Modern Language Association of America* XVII 312) aufs neue untersucht. Die vielen auffälligen Parallelen zwischen beiden Autoren werden kein Zufall sein, da sie in einigen Stücken oder Szenen besonders zahlreich vorkommen und

Übereinstimmungen mit ganz bestimmten Essays weit häufiger sind als mit anderen. Die ersten Entlehnungen dieser Art finden sich in «Verlorener Liebesmüh», also in der Zeit, wo Florios Montaigneübersetzung (gedruckt 1613) bereits im Manuskript verbreitet gewesen sein wird: alle Anzeichen deuten darauf hin, daß Shakespeare die Übersetzung und nicht das Original benutzte. Besonders tief geht der Einfluß des französischen Philosophen in «Hamlet» und «Maß für Maß», aber auch in «Julius Cäsar», «Ende gut», «Troilus», «Othello», «Lear», «Sturm» finden sich Stellen, die auf diesen deuten. Daß Shakespeare durch Montaigne wesentlich beeinflußt worden sei, hält die Verfasserin trotzdem nicht für wahrscheinlich. [?] Er wahrt auch ihm gegenüber seine Selbständigkeit; nicht nur in der Form, indem Montaignes Ausführungen bei ihm kürzer, klarer und konkreter erscheinen, sondern auch in der Sache. Manche Zitate hat er Personen in den Mund gelegt, die nicht als Sprachrohr des Dichters betrachtet werden können, weil z. B. ihr Verstand durch Wahnsinn oder Leichtsinn getrübt ist, andere Zitate werden von den Mitspielern sogleich widerlegt. Shakespeare benutzte Montaignes Werk als willkommene Fundgrube für Sentenzen aller Art; sein Charakter war von dem des französischen Skeptikers weit verschieden: er betrachtet die Welt und ihre Geheimnisse mit scheuer Ehrfurcht und sieht eine sittliche Ordnung im Laufe der Dinge, während Montaigne nur überall den seltsamen Zufall erblickt und ohne tieferes Gefühl im Herausfinden von Widersprüchen seinen Verstand übt.

Zu einigen gnomischen Aussprüchen bei Shakespeare (Lustige Weiber IV 2, 109, Macbeth I 7, 45) bringt Max Förster *(Englische Studien* XXXI 1) frühmittelenglische Belege bei.

VII. Ausgaben von Shakespeares Werken.

Albrecht Wagner berichtet in der *Anglia* XXV 518 von einem Sammelband in der Bibliothek des Grafen Goertz-Wrisberg auf Wrisbergholzen (Provinz Hannover), der eine Sammlung von Quartos aus der Shakespearezeit enthält. Es sind 1. die erste Quarto von «The Whole Contention between the Two Famous Houses Lancaster and York» (1619). 2. Die zweite (Roberts'sche) Quarto des «Sommernachtstraums» von 1600. 3. Die erste Quarto des «Sir John Oldcastle» (1600). 4. Die erste Quarto des «Kaufmanns von Venedig» (1600). 5. Die dritte Quarto von «Heinrich V» (1608). 6. Die zweite Quarto des «Lear» (1608). 7. Die vierte Quarto des «Perikles» (1611). 8. Die zweite Quarto der «Lustigen Weiber» (1619). 9. Die zweite Quarto der «Yorkshire Tragödie» (1619). Es scheint, als ob sämtliche Stücke aus der Werkstatt des Buchdruckers James Roberts hervorgegangen sind.

Im *Athenaeum* 1902 I 83, 1903 I 114 stellt W. Jaggard Druckschriften zusammen, die aus der Presse der Buchdruckerfamilie Jaggard von 1606–23 hervorgingen; darunter der «Passionate Pilgrim» und Shakespeares erste Folio. Ergänzungen finden sich ebenda 1902 I 145, 210.

Einige Exemplare der 2. Folio, die sich in der Neu-Yorker öffentlichen Bibliothek befinden, werden in den *Notes and Queries* 9. Serie X 181 beschrieben. Vgl. noch ebd. S. 371.

VIII. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger.

Den Einfluß des «Don Quixote» auf das englische Drama vor 1612

behandelt A. S. W. Rosenbach in den *Modern Language Notes* XVII 357. Schon im Jahre 1607 wird der Kampf mit den Windmühlen erwähnt in Wilkins' Drama *The Miseries of Inforst Mariage*, 1608 in Middletons *Your Five Gallants*, Ben Jonson stellt in *Epicoene* und *Alchemist* (1610) Don Quixote und Amadis von Gallien zusammen; auch Beaumonts und Fletchers *Knight of the Burning Pestle*, in dem der Einfluß des Cervantes unbestreitbar ist, wird noch vor Sheltons Übersetzung (1612) anzusetzen sein, wohl ebenso das verlorene Cardenio-Stück, das am 8. Juni 1613 aufgeführt wurde. Besonderes Interesse erregte in England Cervantes' Geschichte vom *Curioso Impertinente*, die zunächst im Don Quixote (1605), später in den «Novelas Exemplares» erschien und schon 1608 von Ni. Baudouin ins Französische übersetzt worden war. In der *Second Maiden's Tragedy* (Spielerlaubnis vom 31 Oktober 1611) ist die Fabel in ihrem Hauptteil getreu dem Cervantes entlehnt; der neugierige Gatte, der die Treue seiner Frau durch seinen besten Freund auf die Probe stellt und die übrigen Charaktere sind ganz nach dem Vorbild der spanischen Geschichte gezeichnet; neu ist nur der bluttriefende Schluß mit dem Tode sämtlicher Personen Der Verfasser des Dramas ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln; am meisten Wahrscheinlichkeit hat für Rosenbach die Annahme Boyles (Dict. Nat. Biogr. XXXVII 11), daß Tourneur und Massinger das Stück geschrieben haben. Ob der *Coxcomb* von Beaumont und Fletcher und Davenports *City Night-Cap* wirklich von Cervantes beeinflußt sind, muß fraglich bleiben; deutlich aber trägt Spuren von der Einwirkung des spanischen Dichters Fields Drama *Amends for Ladies*; wir haben hier wieder die Geschichte vom Curioso, nur mit glücklichem Ausgange: das treue Weib besteht siegreich alle Versuchungen.

Francis Bacon.

Die Hochflut von Aufsätzen in deutscher, englischer und französischer Sprache, die für und wider die neuesten Erzeugnisse des Baconmythus Stellung nehmen, hat für die Erkenntnis des großen Philosophen leider nur wenig geleistet. Bacons Bedeutung als Philosoph wird von Wilhelm Kuntz (*Vossische Zeitung* vom 18. Oktober 1902) sehr herabgesetzt: Bacons moderne psychologische Einteilung der Wissenschaften in Geschichte, Poesie und Philosophie ist schon früher von Charron (De la sagesse 1601) angewendet und von Bacon in ziemlich getreuer Übersetzung 1605 *(Advancement of Learning)* übernommen worden.

Ben Jonsons Methode dichterischer Produktion

wird durch C. Crawford (*Notes and Queries* 9. Serie X 301) charakteristisch beleuchtet.

Drummond erzählt (Conversations, ed. Cunningham III 486): «he wrott all his first in prose, for so his Master Cambden had learned him».

Daß diese Angabe richtig ist, ergibt sich aus folgenden genauen Parallelen:

1) *Discoveries* (ebd. III 407): *Amor nummi*: O but to strike blind the people with our wealth and pomp, is the thing! what a wretchedness is this, to thrust all our riches outward and be beggars within; to contemplate nothing but the little, vile and sordid things of the world; not the great, noble and precious? ebd. «*De stultitia*» (ebd. III 408): what a thin membrane of honour that is? and how hath all true reputation fallen, since money began to have any?

The Staple of News III 1:

> Why that's the end of wealth! thrust riches outward,
> And remain beggars within; contemplate nothing
> But the vile, sordid things of time, place, money,
> And let the noble and the precious go:
> Virtue and honesty; hang them, poor thin membranes
> Of honour! who respects them? O the fates,
> How hath all just true reputation fallen,
> Since money, this base money, gan to have any.

2) *Discoveries: Amor nummi* (ebd.). We covet superfluous things, when it were more honour for us, if we would contemn necessary. What need hath nature of silver dishes, multitudes of waiters, delicate pages, perfumed napkins? she requires meat only, and hunger is not ambitious . . . O if a man could restrain the fury of his gullet and groin, and think how many fires, how many kitchens, cooks, pastures and ploughed lands, what orchards, stews, ponds and parks, coops and garners he could spare, what velvets, tissues, embroideries, laces he could lack . . . . . he were in a better way to happiness, than to live the emperor of these delights and be the dictator of fashions . . . to make himself gazed and wondered at, laid forth as it were to the shew, and vanish al away in a day? And shall that which could not fill the expectation of few hours, entertain and take up our whole lives? when even it appeared as superfluous to the possessors, as to me that was a spectator. The bravery was shewn, it was not possessed; while it boasted itself, it perished.

Staple of News, III 2: Who can endure to see

> The fury of mens' gullets and their groins?
> What fires, what cooks, what kitchens might be spared?
> What stews, ponds, parks, coops, garners, magazines?
> What velvets, tissues, scarfs, embroideries
> And laces they might lack? They covet things
> Superfluous still; when it were much more honour
> They could want necessary; what need hath nature
> Of silver dishes, or gold chamber-pots?
> Of perfumed napkins, or a numerous family
> To see her eat? poor and wise, she requires
> Meat only; hunger is not ambitious:
> Say, that you were the emperor of pleasure,

The great dictator of fashions for all Europe
And had the pomp of all the courts and kingdoms,
Laid forth unto the shew, to make yourself
Gazed and admired at; you must go to bed,
And take your natural rest: then all this vanisheth.
Your bravery was but shown, 'twas not possest:
While it did boast itself, it was then perishing . . .
. . . All that excess
Appeared as little yours, as the spectators:
It scarce fills up the expectation
Of a few hours, that entertains mens' lives.

Über Ben Jonsons' Sad Shepherd handelt W. W. Greg im *Modern Language Quarterly* V 65. Er hält es nicht für wahrscheinlich, daß das Stück je vollendet wurde, hauptsächlich weil in Falklands *Eclogue on the Death of Ben Jonson* sich die Angabe findet, daß der Dichter nicht dazu gekommen sei, die Wälder am Trent zu besuchen (Jonson, ed. Cunningham III 500. Die herkömmliche Annahme, daß Drummonds Notizen (ebd. III 486) über Jonsons May Lord (1619) sich auf dies Stück bezögen, hält Greg für falsch; ersteres Werk, dessen Form (ob dramatisch oder nicht) sich nicht mehr feststellen lasse, gehöre wahrscheinlich dem Jahre 1612 an, der Sad Shepherd werde durch die erste Zeile des Prologs in die Zeit kurz vor Jonsons Tod (1635/36) gerückt.

Eine chinesische Parallele zur Fabel von Jonsons *Alchemist* gibt William Axon in *Notes and Queries* 9 Serie XI 4.

Ein neugefundenes Drama von A. Wilson.

Auf einer Auktion von Sotheby am 20. Februar d. J. hat das Britische Museum, wie «The Pilot» vom 7. 3. 1903 berichtet, zwei interessante Dramenmanuskripte erworben. Das eine ist ein Exemplar von Fletchers wohlbekanntem Stück «Bonduca». Zu Anfang des 5. Akts wird der Inhalt der beiden ersten und eines Teils der 3. Szene summarisch wiedergegeben und dabei bemerkt: «The occasion why these are wanting here, the booke whereby it was first acted from is lost, and this hath beene transcrib'd from the fowle papers of the Authors which were found». Das zweite Stück ist ein Unikum: «The Switzer» von Arthur Wilson, einem Dichter zweiten Ranges, von dem nur noch ein weiteres Drama, the Inconstant Lady, bekannt ist. Das hier ans Licht gekommene Stück, von dem man bisher nur wußte, daß es 1646 in Stationers Hall eingetragen wurde, enthält die Namen der darin auftretenden Schauspieler und ferner die Angabe, es sei 1631 «at the Blackfriers» gespielt worden. Vor einem Jahre hatte bereits das Museum ein Manuskript von Massingers «Believe as you List» — vermutlich ein Autograph — erworben. (Georg Herzfeld).

Shakespeare und Jonson.

Den vielen unsicheren Versuchen, die berühmte Pille ausfindig zu machen, die Shakespeare einst seinem Freunde Jonson verabreicht haben soll, fängt Ch. A. Herpich (*Notes and Queries*, 9. Serie IX, 282) einen neuen

hinzu. Besonders Shakespeares «Wie es euch gefällt» und Jonsons *Every Man out of his humour* sollen allerhand gegenseitige Häkeleien enthalten. Wenn Shakespeare seinen Jaques den Narren verspotten läßt, der über die Fortuna sich beschwerte (II 7, 12), so solle dies auf Macilente gehen, und wenn dem eingebildeten wappenlüsternen Sogliardo die Devise vorgeschlagen vorgeschlagen wird «not without mustard» III 1, ed. Cunningham I 100), so sei dies ein Hieb auf Shakespeares Wappenspruch «non sans droict»; dazu kommen andere Vermutungen des Verfassers, die wenig begründet sind und zu chronologischen Widersprüchen führen.

Eine Parallele zwischen Marston und Shakespeare weist Charles A. Herpich in den *Notes and Queries* 9. Serie X 63. Marstons Verse am Schluß von «Pygmalion und Galatea» (1598) «So Labeo did complain his love was stone, Obdurate, flinty, so relentless none» scheinen veranlaßt zu sein durch Shakespeares Ausdruck (Venus und Adonis 200 f.) «Art thou obdurate, flinty hard as steel, Nay, more than flint, for stone at rain relenteth». Sehr zweifelhaft ist indessen des Verfassers Annahme, daß Labeo («der Dicklippige») uns ein Porträt Shakespeares entwerfen soll.

Quellenstudien zu Chapman gibt Frederick S. Boas im *Athenaeum* 1903, I 51. Seit den Untersuchungen Koeppels hatte man als Quelle für Chapmans Tragödien von Biron und Bussy d'Ambois drei französische Prosawerke betrachtet, Jean de Serres «Inventaire Général de l'Historie de France» (1603), Pierre Matthieus «Histoire de France» (1605) und P. M. Cayets «Chronologie Septennaire» (1605). Boas zeigt indessen, daß Chapman nicht diese drei Werke im Original benutzt hat, sondern ein englisches Buch von Edward Grimeston «A General Inventorie of the Historie of France» (1607 und 1611), das hauptsächlich auf dem Werke von Serres beruht, aber auch die anderen Autoren ausbeutet.

IX. Nachleben Shakespeares.

Für die Wertschätzung, deren sich Shakespeare auch vor der romantischen Zeit in England erfreute, sind vielleicht einige kleine Beiträge nicht überflüssig. Ein anonymes Gedicht aus dem Jahre 1669 (*Athenaeum* 1902 II 191) stellt ihn höher als Beaumont und Fletcher: *Shakspears witt did goe alone*. — Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts kannte man die Beziehungen zwischen Fallstaff und dem historischen Sir John Fastolf, wie sie in Fullers Biographien angedeutet waren; davon zeugt ein Brief aus dem Jahre 1721 (ebd. I 434).

Über die Shakespearefeier, die Goethe im Jahre 1771 veranstaltete, berichtet Karl Heinemann in den *Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum* IX 154. Nach ihm fand die Feier am 14. Oktober im Hause des Herrn Rat statt; die Festrede zeigt zwar Herders Einfluß, ist aber sicher von Goethe verfaßt, wenn es ihm auch gefiel, sie als eine von einem Anderen geschriebene Abhandlung hinzustellen.

Für den Einfluß Shakespeares auf Victor Hugo kommt nach Algernon Warren (*Spectator* vom 1. März 1902, S. 327) auch ein Verspaar im Hernani

II 2 in Betracht: «Moi je suis fille noble et de sang jalouse, trop pour la concubine et trop peu pour l'épouse» soll beeinflußt sein durch 3 Heinrich VI, III 2, 97.

Shakespeare und das moderne Drama

behandelt August Hagemann in einem Aufsatze, der in verschiedenen Zeitungen von Heilbronn bis nach Temesvar erschienen ist (zuerst *Breslauer Zeitung* vom 16. April 1902?) Der Verfasser findet in Technik und Charakterauffassung des modernen Dramas den denkbar schärfsten Gegensatz zu Shakespeares Kunst: hier eine naturwissenschaftliche Technik, die kleinste Einzelheiten zusammenstellt, peinlich genau in jeder Kleinigkeit, verständig kühl, dort eine Technik der Phantasie, die nur mit wenigen großen Zügen arbeitet, über Raum und Zeit mit souveräner Einfachheit gebietet. Shakespeares Helden handeln aus eigenem Willen, setzen diesen durch oder gehen unter im Kampf; der moderne Held ist ein Produkt seiner Umgebung und das Thema des Dramas ist oft eine Analyse von Gründen und Folgeerscheinungen der allgemeinen Kraftlosigkeit. Darum fehlt in der modernen Literatur auch meist die klare Scheidung zwischen Gut und Böse; der Mensch wird von der Verantwortlichkeit möglichst entlastet, die Schuld gern dem erdrückenden Einfluß der Umgebung aufgebürdet.

Die Schlegel-Tiecksche Übersetzung.

Es ist keine besonders erfreuliche Aufgabe, hier über den Fortgang der Schlegel-Tieck-Kontroverse zu berichten. Die alten Gründe und Gegengründe sind aufs Neue ins Feld geführt worden von Christian Eidam (*Fränkischer Kurier* vom 25. März 1902, *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 17. März 1903), Hermann Conrad (*Preussische Jahrbücher* CXI 67 und *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 20. April 1903) und Wilhelm Wetz (*Tägliche Rundschau* vom 21. und 22. April) auf der einen, Rudolf Genée (*Sonntagsbeilage zur Vossischen Zeitung* vom 18., 24. und 31. Januar, *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* vom 30. März 1903, *Zeitgeist (Beilage zum Berliner Tageblatt)* vom 20. April 1903) auf der anderen Seite. Die Shakespearegesellschaft kommt bei diesen Erörterungen natürlich schlecht weg, ist sie Eidam und Wetz zu konservativ, so bedauert Genée, daß sie den Neuerern nicht nachhaltigeren Widerstand geleistet hat, und Max Meyerfeld (*Literarisches Echo*, 1. Dezemberheft 1902) sieht in ihrem Verhalten gar unverständliche diplomatische Schachzüge. So wird denn doch wohl ihr Vorgehen das richtige gewesen sein: sie hat die Verbesserung des Textes durch ein Privatunternehmen als dankenswert bezeichnet, sich aber nicht dazu verstanden, die Arbeit eines einzelnen Revisors mit ihrem Namen zu decken; denn dies würde doch den Erfolg haben, daß das Publikum, soweit es nicht mit alter Zähigkeit an Schlegel-Tieck festhält, die Revision als eine kaum zu übertreffende Musterleistung betrachten würde. Und alle, denen es darum zu tun ist, daß eine neue Übersetzung zustande kommt, die das Werk Schlegels und seiner Nachahmer womöglich noch übertrifft, müßten doch wünschen, daß die private Übersetzertätigkeit nicht auf diese Weise entmutigt werde. Und daß es gut ist, die Leistungen eines Einzelnen, so dankbar man sie auch anerkennen mag, nicht mit dem Nimbus der Unübertrefflichkeit zu umgeben, das zeigt am besten die Kritik,

die schon jetzt nicht nur von Genée und Meyerfeld, sondern auch von Wetz an Conrads Übersetzungsvorschlägen geübt wird. Leider zieht sich durch die ganze Erörterung ein Ton bedauerlicher persönlicher Gereiztheit, der durch allerhand Mißverständnisse nur noch verstärkt worden ist; so kritisiert Genée die Conrad'schen Verbesserungsvorschläge auf Grund von falsch wiedergegebenen Stellen, und behauptet, daß neben der revidierten Oechelhäuser'schen Volksausgabe die ursprüngliche weiter aufgelegt werden solle (*Vossische Zeitung* vom 7. Februar 1903), ein Irrtum, der inzwischen richtig gestellt worden ist.

Die wissenschaftliche Ausbeute dieses Streites ist ziemlich gering. Beachtenswert sind einige Stellen, an denen Genée in der Vossischen Zeitung zeigt, wie sorgsam und fein abwägend Schlegel mit dem Texte des Originals verfuhr. Bedeutsam ist ferner die Untersuchung Conrads in den Preußischen Jahrbüchern. Er geht ein auf die Unterschiede zwischen Shakespeares und Schlegels Blankvers und weist nach, daß der Übersetzer meist viel korrekter und darum farbloser ist als der Dichter. Dieser hingegen variiert oft den glatten Jambenfluß durch Einsetzung andersgebauter Versfüße, er läßt den Vers nach der Cäsur mit einer Hebung beginnen, im Versinnern zwei Senkungen oder zwei Hebungen unmittelbar aufeinander folgen, schiebt vor der Cäsur eine überzählige Sensung ein, verkürzt den Vers beim Abschluß längerer Reden oder auf dem Gipfel der Empfindung usw. Namentlich in den schweren Tragödien sind diese unregelmäßigen, z. T. durch Enjambement noch besonders hervorgehobenen rhythmischen Reihen Shakespeares unentbehrlich zur Charakterisierung aufgeregter oder schwankender Gemütsstimmungen.

X. Shakespeare und die Bühne.

Über Shakespeares Dramen und die moderne Regie hat Alfred Frhr. von Berger in Köln einen Vortrag gehalten, aus dem das Wichtigste nach der *Kölnischen Zeitung* 1902 No. 972 hier wiedergegeben sei. Zweierlei Schwierigkeiten hat der heutige Regisseur zu bewältigen: einmal enthalten die Werke des Dichters neben dem unvergänglich Großen und Wahren, das für alle Zeiten seinen bleibenden Wert behält, doch auch einzelnes, was nur dem Geiste ihrer Zeit entsprechend und für uns veraltet ist. Dazu gehören der forcierte Witz, die frostigen Wortspiele, manch Obszönitäten, hauptsächlich das allzu Naive und Kunstlose, das mitunter im Aufbau der Handlung hervortritt, z. B. im König Lear die rohe Gestaltung der Intrige des Edmund gegen Edgar. Da es nicht angeht, solche Handlungen einfach auszuscheiden, weil sie mit dem Ganzen zu sehr verwachsen sind, so müssen wir an der Hoffnung festhalten, doch einmal von einem genialen Dichter eine Umarbeitung der Shakespeare'schen Stücke zu erhalten, wie sie Schiller für die Königsdramen beabsichtigt, aber leider nicht ausgeführt hat. Eine zweite große Schwierigkeit verursacht die Inszenierung. Die moderne Regie kann sich der Forderung des heutigen Publikums nicht entziehen, daß sie die Darstellung völlig in die für sie charakteristische Zeit und Örtlichkeit versetze; dies erfordert aber umfangreiche Vorbereitungen und diese werden wieder durch den ständigen Szenenwechsel behindert; doch sei auch diese Schwierigkeit wohl zu überwinden. Eine bis ins kleinste

gehende archäologische und antiquarische Genauigkeit in den Szenerien und den Kostümen, wie sie von den Meiningern erstrebt wurde, erklärte der Redner für unnötig; es komme nur darauf an, schlimme Anachronismen zu vermeiden, die der Zuschauer erkenne und daher als störend empfinde. Weit wichtiger sei es, durch die Inszenierung diejenige poetische Stimmung zu wecken, welche die Handlung und die Umgebung verlange. Wie dies zu verwirklichen ist, zeigte der Vortragende an einigen Szenen im König Lear, den er gerade in Hamburg neu einstudiert hatte.

Miszellen.

Ein Shakespeare-Gedächtnistheater für London ist von T. Fairman Ordish angeregt worden. In der Nähe des Strand, so wird vorgeschlagen, soll eine möglichst getreue Nachbildung des Globustheaters erstehn und somit eine Stätte, wo Shakespeares Dramen im Stile der Zeit aufgeführt werden können; am 23. April solle dann hier eine würdige Gedächtnisfeier das Andenken des Dichters ehren. Eine Versammlung am 23. April 1902, in der Dr. William Martin, Israel Gollancz und andere den Plan befürworteten, hat zur Gründung einer «Shakespeare Commemoration League» geführt, deren Vorstand zunächst mit dem Grafschaftsrat die Platzfrage erörtern soll. Weitere Nachrichten sind bisher nicht eingegangen. Die «Times» hat übrigens schon am 4. April 1902 entschieden gegen den Plan Stellung genommen.

Der schon im vorigen Jahrgang gemeldete Plan, in Kronberg bei Helsingör ein Shakespeare-Denkmal zu errichten, scheint zur Ausführung reif zu sein. Der Bildhauer Hasselriis (nicht Lorenz) hat den Entwurf bereits fertiggestellt.

In Chicago haben die Studenten der Universität am 17. 5. 1902 Ben Jonsons The Case is altered aufgeführt.

Die Firma Sotheby, Wilkinson & Hodge versteigerte im Jahre 1902 fünf Exemplare der zweiten Folio-Shakespeare-Ausgabe und eines der dritten. Von denen der zweiten Ausgabe sind allerdings vier Exemplare nicht vollständig erhalten, ebensowenig das der dritten Ausgabe; das fünfte Exemplar der zweiten Ausgabe trägt die seltene Bezeichnung: «Printed by Thomas Cotes for John Smethwick» anstatt der gewöhnlichen: «Tho. Cotes for Robert Allot». Eine andere zweite Folioausgabe mit der Smethwick-Bezeichnung brachte im März dieses Jahres die Summe von 690 Pfund Sterling. Die Preise für die gewöhnlichen zweiten Folioausgaben der letzten Jahre liegen zwischen 50 Pfund Sterling und 250 Pfund Sterling, je nach ihrer Beschaffenheit, mit der einzigen bemerkenswerten Ausnahme von 540 Pfund Sterling, die für ein «einzigartiges» Exemplar bei Christies bezahlt wurde.