

## Werk

**Titel:** Shakespeare's "Lucrece"

**Autor:** Ewig, Wilhelm

**Ort:** Halle a.S.

**Jahr:** 1899

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338212566\\_0022|log23](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338212566_0022|log23)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# SHAKESPEARE'S „LUCRECE“.

Eine litterarhistorische Untersuchung.

## II.

### 3. kapitel.

#### **Komposition und charakter.**

Um uns die eigenart des gedichtes klar zu machen, wird es das zweckmässigste sein, durch eine vergleichung mit den quellen festzustellen, in welcher weise Shakespeare dieselben erweitert und umgestaltet hat. Dass er die antike fabel im grossen und ganzen beibehalten hat, wurde oben nachgewiesen. Doch wurde gleichzeitig auch bereits gesagt, dass der dichter den übernommenen stoff in durchaus origineller weise verarbeitete. Sein geistiges eigentum besteht besonders in der bereicherung des inhalts.

Shakespeare schaltet in den gang der erzählung eine menge detail ein, von dem keine der früheren versionen zu melden weiss. Es ist unzweifelhaft, dass durch diese feinere ausgestaltung im einzelnen die darstellung nicht allein intimer, der inhalt uns näher gebracht wird, sondern auch die erzählung an lebendigkeit gewinnt. Dass gerade hier der punkt ist, an dem sich das dramatische genie Shakespeare's am deutlichsten bemerkbar macht, darauf hat schon ten Brink in seinen feinsinnigen Shakespeare-vorlesungen aufmerksam gemacht.<sup>1)</sup>

Den ausführungen ten Brink's kann ich allerdings nicht durchweg zustimmen. Besonders nicht, wenn es dort heisst:

---

<sup>1)</sup> ten Brink: Shakespeare. Fünf Vorlesungen aus seinem Nachlass. Strassburg 1893.

„Dass der dichter uns eine erdrückende fülle von einzelheiten giebt, die sich in uns zu keiner gesamtanschauung verbinden, eine dichtung, die uns trotz der wunderbaren schönheit des verschwenderisch ausgestreuten details als ganzes kalt lässt.“ Die feinere, mehr in's einzelne gehende darstellung Shakespeare's würde vielmehr meines erachtens mehr zur belebung des interesses dienen, als ermüden, wenn nicht andere mängel den eindruck beeinträchtigten. Doch wird dieser punkt erst später berührt werden.

Immer von neuem drängt sich uns die beobachtung auf, wie lebhaft die phantasie des dichters die situation erfasst, und wie er sich bestrebt, lebensvoll, wie er selbst die dinge sieht, sie zur darstellung zu bringen.

Oft giebt ihm die antike fabel wenigstens die anregung zu solchen detailschilderungen. Ein beispiel ist die farbenreiche erzählung der verse 358—409.

Ovid sagt: Fasti II, 794:

... et venit in thalamos, nupta pudica, tuos.  
Utque torum pressit: ferrum, Lucretia mecum'st  
..... ait etc.

Livius (kap. 58):

„stricto gladio ad dormientem Lucretiam venit, ...“

Shakespeare malt jeden moment der fortschreitenden handlung aus: Der prinz in der einen hand die fackel, in der andern das blosse schwert, stösst mit dem knie die thür auf; er schreitet auf das bett zu, dessen geschlossene vorhänge die ahnungslose seinen blicken entziehen. Einen augenblick noch umschreitet er zögernd, voll tierischer begierde, das lager der Lucrece, dann reisst er die trennende schranke zur seite, und: wie die sonne, wenn sie siegreich das gewölk durchbricht, unsere augen blendet, so steht Tarquin da, vom anblick der unvergleichlichen schönheit seines opfers überwältigt.

Auch die folgende schilderung der schlafenden Lucrece ist trotz einiger geschmacklosigkeiten phantasievoll und von hoher dichterischer schönheit. Aehnliche detailmalerei finden wir auch noch vers 106—126, die uns den empfang des prinzen durch Lucrece erzählen; ferner 540—574, wo uns die lage der hilflosen frau dem stürmischen drängen Tarquin's gegenüber ebenfalls in hochdramatischer ausführlichkeit geschildert wird. Und am schönsten zeigt sich des dichters kunst vielleicht in

den versen 1695—1722. Sie geben die erzählung dessen, was dem freiwilligen tode der Lucrece unmittelbar vorhergeht. Abgesehen von der psychologischen feinheit der charakteristik tritt uns hier die handlung wirklich geradezu greifbar vor augen.

Manche einzelheiten sind auch von Shakespeare ganz frei erfunden.

So vers 176—182 (Tarquin schlägt mit dem schwert auf einen feuerstein und entlockt ihm funken, an denen er seine fackel anzündet).

Vers 300—336 (Tarquin's nächtlicher gang zum schlafgemache der Lucrece).<sup>1)</sup>

Zuweilen trägt das hinzugefügte detail zur schärferen charakteristik bei. Hierher gehört die episode 337—348. Tarquin, bei der thür zum schlafzimmer der Lucrece angelangt, beginnt für das glückliche gelingen seines vorhabens zu beten. Aber inmitten seines unfruchtbaren gebets wird ihm die thorheit seines thuns klar, und, indem er sich selbst mut einspricht, schreitet er zur that. Dieser kleine zug (den Shakespeare später im Hamlet bei Claudius in etwas ähnlicher weise anbringt) ist hier für den schwächlichen, durch und durch verdorbenen charakter Tarquin's äusserst bezeichnend.

Aehnlich ist auch die schilderung von des prinzen benehmen nach der that, das ja, wie oben erwähnt, Shakespeare abweichend von der überlieferung darstellt, aufzufassen. Auch sie soll die haltlosigkeit Tarquin's charakterisieren.

Vorzüglich ist auch die ausführung in den versen 1212—1358. Die person der dienerin ist von Shakespeare neu eingeführt. Keine der früheren bearbeitungen deutet diese episode an. Der inhalt ist wie folgt:

Von der herrin gerufen, erscheint die magd, findet Lucrece weinend und mit allen zeichen tiefster trauer und bricht selbst in thränen aus. Lucrece rafft sich schliesslich auf und fragt, nur mit stocken den verhassten namen aussprechend, wann Tarquin sich entfernt habe. Sie erfährt, er sei so früh gegangen, dass ihn niemand im hause mehr gesehen habe. Der

---

<sup>1)</sup> Auf das „echt dramatische“ bestreben, diese vorgänge symbolisch zu fassen, das materielle detail zu durchgeistigen, hat ebenfalls ten Brink a. a. o. hingewiesen.

teilnahmevollen frage der magd nach dem grunde ihres schmerzes weicht die prinzessin aus. Worte können ihr leid nicht erleichtern; es ist genug, wenn gatte und vater ihre schmach erfahren. Sie verlangt schreibzeug, um dem gemahl nachricht zu senden und heisst einen boten sich bereit halten. Lange dauert es, ehe sie den brief beendet hat, der nur kurz die aufforderung an Collatin enthält, schnell zu kommen. Sie übergibt ihn dem harrenden boten und fordert diesen zu äusserster eile auf. Der tölpelhafte bauernjüngling, befangen von ihrem anblick, nimmt mit blödem erröten den auftrag entgegen und eilt nach ungeschickter verbeugung davon. Lucrece glaubt, im bewusstsein ihrer schmach, auch aus dem benehmen und dem erröten des burschen, die nur seiner befangenheit entspringen, die erkenntnis ihrer schande herauslesen zu müssen. Von dieser ganzen episode findet sich bei Ovid und Livius nichts.

(Livius:

Lucretia maesta tanto malo nuntium Romam eundem ad patrem.  
Ardeamque ad virum mittit; ut cum singulis fidelibus amicis veniant.

Ovid: Fasti II, 815:

grandaevumque patrem fide cum coniuge castris evocat.)

Unser dichter hat auch hier erst der handlung leben eingehaucht. Die ganze scene ist lebhaft erzählt und erweckt gewiss auch das interesse eines lesers in unserer zeit. Besonders die gestalt des boten ist in wenigen worten meisterhaft charakterisiert, und an keiner stelle verrät sich der dramatiker vielleicht so sehr, wie gerade an dieser figur. Sie entbehrt durchaus nicht eines gewissen komischen beige-schmacks und hat, wenn man will, etwas von dem wesen der täppischen clowns der jugenddramen mitbekommen. Im drama würde die kleine episode sicher zur erhöhung der tragischen wirkung beitragen.

Dass der gesamteindruck des gedichtes unter der fülle solchen dramatischen details leidet, wie ten Brink meint (s. o.), glaube ich nicht. Der begriff des epos, der „erzählenden dichtung“, lässt an sich jede art der erzählung, gleichviel ob breit und ruhig, oder bunt und dramatisch bewegt, zu. Störend wird das detail erst, wenn es nicht in den zusammenhang passt, oder wenn eingefügte episoden durch ihre länge

die einheit des ganzen gefährden. Dies letztere ist nun allerdings bei einem teile des gedichtes wirklich der fall, nämlich bei der beschreibung des Troja-gemäldes in den versen 1306—1582. Die einschaltung geschieht auf folgende weise: Lucrece ist durch die absendung des briefes in ihren klagen für einen augenblick unterbrochen. Sie sucht nach irgend einer ablenkung für ihre gedanken und wendet sich einem bilde der zerstörung Trojas zu, das uns der dichter ziemlich genau schildert. An die einzelnen gestalten des gemäldes knüpft nun Lucrece ihre betrachtungen. Sie beklagt das schicksal der Hecuba, des Priamus, der unglücklichen Trojaner überhaupt; verwünscht die Helena als anstifterin des unheils. Schliesslich vereinigt sie all ihren hass auf den heuchlerischen Sinon, der sie an Tarquin erinnert. Wie der verräterische Grieche von den Trojanern, war ja auch der prinz von ihr freundlich aufgenommen, und hatte dann die maske des verwandten und freundes benutzt, um ihr dasein zu vernichten.

So der gedankengang. Ob der beschreibung des gemäldes eine bildliche darstellung zu grunde liegt, ist noch nicht ganz sicher gestellt, doch lässt die ausserordentlich plastische ausmalung der einzelnen situationen dies vermuten.<sup>1)</sup>

Mögen nun die schönheiten und vorzüge dieser episode des gedichts noch so gross sein, unbestreitbar ist doch, dass ein unorganischer bestandteil von dieser ausdehnung (er umfasst mehr als den siebenten teil des gedichts) die einheit des ganzen arg beeinträchtigen muss. Ausserdem ist die verknüpfung mit der eigentlichen handlung sehr locker. Psychologisch mag die möglichkeit zugegeben werden, dass nach einer geistigen aufregung ohne gleichen und nach den leidenschaftlichen klagen der ermüdete geist nach einer ablenkung sucht. Aber damit ist die beschreibung des ganzen gemäldes in seinen technischen einzelheiten, denen Lucrece in ihrer lage gewiss keine betrachtung zollte, nicht motiviert. Diese

<sup>1)</sup> Zu verweisen ist hier auf den aufsatz von Sarrazin: Shakespeare in Mantua? im Shakespeare Jahrbuch bd. 30. Dort wird die vermutung ausgesprochen, dass ein gemälde-cyclus des Giulio Romano in Mantua die materielle grundlage für Shakespeare's beschreibung gegeben habe. Die wahrscheinlichkeit der hypothese von Shakespeare's reise nach Italien würde allerdings, falls sich diese annahme bestätigt, fast zur evidenz gesteigert werden.

schwierigkeit hat auch Shakespeare nicht bemänteln können. Vers 1366—1442 sind ganz ohne verbindung mit dem gedicht, und könnten, ohne dass man ein wort zu ändern brauchte, für sich stehen oder in irgend einen andern zusammenhang eingefügt werden. Die parallele Hecuba-Lucretia ist doch sehr schwach. Auch die rhetorische apostrophe der Lucrece (1464—1491) erscheint gekünstelt und bringt noch keinen rechten zusammenhang hinein. Die eigentliche ideenverbindung mit der haupthandlung stellt erst der monolog der heldin in den versen 1534—1561 her, wo Sinon und Tarquin neben einander gestellt werden. Furnivall weist darauf hin, dass Tarquin bei der belagerung von Gabii eine ähnliche rolle gespielt habe, wie Sinon in Troja, und meint, das Shakespeare dadurch zu seiner schilderung der zerstörung Trojas angeregt sei. In der beschreibung selbst findet diese vermutung nicht die geringste stütze.

Soviel von der stofflichen bereicherung der fabel. Man sieht, es handelt sich im wesentlichen um hinzufügung von detail, das dazu dient, die handlung lebendiger zu gestalten, zuweilen auch zur charakteristik beiträgt. Stets legt es zeugnis dafür ab, mit welcher ausserordentlichen phantasie der dichter den hergang vor sein geistiges auge stellt. Nur einmal ist eine längere episode hinzugethan, aber durchaus dem rahmen der alten erzählung eingefügt: an dem „geschichtlichen verlauf der ereignisse“ ändert sie nichts.

Doch ist hiermit das geistige eigentum Shakespeare's an der äusseren gestalt unseres gedichts nicht erschöpft. Die zweite seite seiner thätigkeit erstreckt sich auf die psychologische vertiefung.

In erster linie macht sich dies bestreben darin geltend, dass rede und gegenrede einen ausserordentlich breiten raum gewonnen haben. Es entfallen auf sie 887 von 1855 versen.<sup>1)</sup> Auch dieser umstand hängt natürlich mit den dramatischen neigungen des dichters zusammen. Im drama ist ja das gesprochene wort der gegebene weg, charaktere und handlung des stückes dem zuhörer zu veranschaulichen. So kommen auch hier die seelischen vorgänge in den reden der personen

<sup>1)</sup> In „Venus und Adonis“ allerdings verhältnismässig noch mehr: 630 verse von 1194.

zum ausdruck: Tarquin's innere kämpfe in seinen monologen; die versuchung der Lucrece und ihre standhaftigkeit in den wechselreden des prinzen und der heldin. Einen breiten raum füllen die klagen der geschändeten und ihre seelenqual; zum schluss hören wir das jammern von gatten und vater an der leiche der Lucrece und die mannhaften worte des Brutus. Es ist nicht zu leugnen, dass gerade in den reden ein hauptreiz des epos liegt. Die vorzüge des dramatiklers zeigen sich hier am deutlichsten. Alles was die herzen bewegt, spiegelt sich in den worten der personen wieder. In den monologen Tarquin's ist wohl kaum ein denkbare motiv unbenutzt geblieben. Ebenso zeichnet sich die rede des prinzen vers 512—539 durch ihre treffliche disposition, die feine charakteristik des sprechenden, dem echt sophistische argumente untergelegt werden, und durch ihre gedankentiefe aus. Aehnliche vorzüge zeigen die reden (und monologe) der Lucrece und des Brutus.

Dasselbe streben nach psychologischer vertiefung äussert sich naturgemäss auch in der erzählung. Jeder innere vorgang wird sozusagen seziert und dem leser mit den mannigfachsten erläuterungen vor augen geführt.<sup>1)</sup>

Auch das begleitende mienenspiel wird anschaulich geschildert.<sup>2)</sup>

Dieser umstand erinnert wiederum an die vertrautheit des verfassers mit der bühne. Dort stehen spiel und geberde der schauspieler zum ausdruck der innern bewegung zur verfügung. Hier muss die darstellung bezw. die beschreibung der psychologischen und mimischen vorgänge zum ersatz eintreten. Die art, wie der dichter teilweise seine personen sich geberden lässt, ist allerdings nicht ganz frei von theatralischer übertreibung geblieben (vgl. bes. 1660 ff.).

Aber auch hier kann man schliesslich noch das streben Shakespeare's nach dramatischer anschaulichkeit erkennen. Anders steht es mit einer dritten kategorie der von Shake-

<sup>1)</sup> Vgl. vers 8—49; 127—134; 155—161; 85—105; 169—175; 183—189; 281—289; 323—329; 410—427; 449—462; 1149—1155; 1310—1330; 1358—1365; 1492—1498; 1527—1533; 1562—1582; 1730—1736 etc.

<sup>2)</sup> Vgl. z. Bsp. vers 111/2; 368; 1585 ff.; 1660—1666; 1715 ff.; 1730/1; 1772 ff.



speare herrührenden erweiterungen der erzählung. Es ist dies eine reihe von rein präciös-rhetorischen einschiebungen. Sie sind es, m. e., die neben den stilistischen eigentümlichkeiten in erster linie für den modernen leser den genuss der lektüre des gedichts beeinträchtigen. Wir finden sie in der form der direkten rede, wie in der erzählung selbst. Hierher gehört zum beispiel die klage des Lucretius vers 1751—1771. Sie ist innerlich durchaus unwahr. Der inhalt erinnert stark an die „Prokreations-Sonette“. Das thema war beliebt; zu derselben zeit haben Sidney, Daniel, Marlowe und Shakespeare es in ihre dichtungen aufgenommen.<sup>1)</sup>

Aber hier, als höchster ausdruck des schmerzes im munde des tiefgebeugten vaters an der leiche der tochter klingen diese gesuchten vergleiche und argumentationen doch besonders affektiert.

Nicht weniger unwahr und für unsern geschmack unverdaulich ist das klageduett von gatte und vater vers 1793—1806. Die wechselreden Tarquin's und der Lucrece vers 645—665 tragen mehr den charakter sprachlicher studien, als wirklicher reden. Doch liegt der fehler in ihnen schon mehr auf der stilistischen seite. Am deutlichsten treten die erwähnten mängel in dem monolog der Lucrece vers 746—1036 hervor. Durch seine länge wirkt er nicht nur ermüdend, sondern zerstört auch den einheitlichen eindruck des ganzen eben so sehr, wie die oben besprochene Troja-episode. Mindestens könnten vers 876—1001 fallen, ohne im geringsten vermisst zu werden. Dem urteile von Tschischwitz (Shakespeare-Jahrb. bd. 8 s. 45), der gerade für diese stelle schwärmt, vermag ich durchaus nicht beizustimmen. Ein solcher erguss inmitten des tiefsten seelischen schmerzes ist psychologisch nicht zu rechtfertigen. Natürlich soll auch hier nicht die pracht der sprache, die fülle der gedanken geleugnet werden. Der reichthum der phantasie in den versen 878—891 ist bewundernswert, und aus den klagen der Lucrece vers 792—847 spricht echte und tiefe empfindung.

Die apostrophen an Opportunity und Time (876—924; 925—1001) entsprechen zwar sicherlich dem geschmacke der

<sup>1)</sup> Vgl. die aufsätze von Kraus und Isaac in Shakespeare-Jahrbuch, bd. 15 und 16.

zeit, lassen uns aber, ganz abgesehen von der manieriertheit des stils, kalt, da sie nicht hierher gehören. Die anregung geht zweifellos von der zeitgenössischen lyrik aus. Man vergleiche ähnliche betrachtungen über die wirkungen der zeit bei Greene (Miscellaneous Poems ed. by Dyce s. 318 „Arbastro“ Song II) und Watson (Hecatopathia ed. by Arber s. 113 und 83).<sup>1)</sup>

Auch die erzählenden abschnitte sind, bei aller feinheit der psychologischen beobachtung, oft nicht frei von künstelei. Zum teil zeigt sich dieselbe in einer merkwürdigen art der personifikation innerer vorgänge.

Dass Shakespeares äusseres detail der handlung symbolisch auffasst, kommt ja auch sonst in unserem gedichte vor: ten Brink erklärt dies für „echt dramatisch“.

So spricht Tarquin: „Wie mein schwert aus diesem kalten stein feuer schlägt, so soll meine starke leidenschaft auch Lucrece zur liebe zwingen.“ Aehnlich weiss der prinz die hemmnisse auf seinem wege zum schlafzimmer der Lucrece für sich zu deuten. Sehr gekünstelt ist die symbolik in vers 1742 ff.:

„Some of her blood still pure and red remain'd  
And some look'd black, and that false Tarquin stain'd  
About the mourning and congealed face  
Of that black blood a watery rigol goes,  
Which seems to weep upon the tainted place:  
And ever since, as pitying Lucrece' woes,  
Corrupted blood some watery token shows,  
And blood untainted still doth red abide,  
Blushing at that which is so putrified.“

Diese stelle scheint sehr im geschmack von Ovid's metamorphosen gehalten, doch habe ich bisher eine entsprechende parallele dort nicht gefunden.

<sup>1)</sup> Letztere stelle ist eine übersetzung aus dem 103. sonett des Italieners Seraphino. Dieselben verse finden wir in Kyd's Spanish Tragedy. Aehnliche gedanken sind auch in Lyly's Euphues ausgesprochen (s. Sarrazin: Kyd s. 5 anm. 1). Fast wörtlich aber findet sich, wie ich hinzufügen möchte, der erste vers „In time the savage bull doth bear the yoke“ jenes sonetts als citat in Shakespeare's Much ado about Nothing act I, sz. 1 v. 263; ebenso wird act V, sz. 4 v. 43 darauf angespielt. An letzterer stelle liegt zweifellos eine bezugnahme auf Kyd vor. Die art der anführung beweist einerseits, wie populär dies thema war und andererseits, dass speziell Shakespeare solche betrachtungen vertraut waren.

Die symbolik, von der an diesem orte die rede sein sollte, ist anderer art. Es handelt sich um eine allegorische personifikation seelischer oder entsprechender körperlicher vorgänge. Der gedanke: „Lucrece erblasst und errötet vor schamhaftigkeit, ist so als ‘silent war of lilies and of roses’ dargestellt (vers 52—77).“ Dieser personifikation bedient sich der dichter auch, als er erzählt, wie der eindruck von Lucretias schönheit den niederen instinkten in Tarquin’s seele zum siege verhilft (vers 290—299) und am ausgeprägtesten vers 428—445. Tarquin legt seine hand auf die brust der Lucrece und diese erwacht. Hier sind körperliche und seelische vorgänge aufs feinste zergliedert und zu einem lebhaften kriegerischen bilde umgestaltet. Wieder scheint die petrarchistische liebeslyrik das muster abzugeben zu haben. Man vergleiche z. b. sonette wie „Mine eye and heart are at a mortal war“ (Shakspeare Sonn. 46); ferner Constable: Diana, Sonn. 10 (die vernunft trägt den augen auf, für die sicherheit zu wachen. Diese lassen Desire ein, welcher das herz mit feuer verbrennt, ohne dass die augen es löschen) u. a. m. z. b. Spenser, Sonn. 12 und 14.

Der allegorie in Lucrece steht am nächsten die in Venus and Adonis vers 889—900; ähnlich auch Ven. 1039 ff. Die vorliegenden bilder entsprechen durchaus dem gebrauch der italianisierenden lyrik, wie im nächsten kapitel näher darzulegen ist. In gleicher ausführlichkeit scheinen allerdings schilderungen dieser art sonst nicht vorhanden zu sein.

Dem geschmack der elisabethanischen zeit haben solche stellen gewiß zugesagt: dem modernen leser, der an die kost nicht gewöhnt ist, müssen sie gekünstelt erscheinen, wenn er auch den reichthum der phantasie bewundert.

Diese konzession an das publikum tritt auch sonst hervor. Vers 463—476 zeigt ebenfalls kriegerische vergleiche, wenn auch die allegorie hier nicht einheitlich durchgeführt ist. Der körper der Lucrecia ist eine festung, das herz in stürmischer bewegung, die aufgeregte bürgerschaft; die brüste sind türme mit elfenbeinernen mauern. Tarquin’s hand erschüttert diese als sturmbock und seine stimme tönt wie trompetensignal zu friedlicher verhandlung vor dem sturm.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Von der verwandschaft dieser stelle mit einer entsprechenden aus Marlowe’s „Hero and Leander“ wird später zu sprechen sein.

Die hier behandelten zuthaten sind, wie angedeutet, für Shakespeare's zeit in demselben masse vorzüge, wie sie uns fehlerhaft erscheinen können. Aehnlich steht es mit andern eigentümlichkeiten der erzählung in bildern und vergleichen z. b. 1039—1043; 1586—1589; 1667—1673 etc. etc. Sie stehen im engsten zusammenhang mit der litterarisch-stilistischen geschmacksrichtung der zeit, wie im nächsten kapitel darzulegen sein wird.

Besondere erwähnung verdienen noch die abschnitte des gedichts, in denen unabhängig vom eigentlichen gang der handlung nur die persönliche anteilnahme des dichters ihren ausdruck findet. Teilweise will dieser psychische vorgänge, die er eben geschildert, an beispielen erläutern (so 1110—1120; 1324—1330). An andern orten bietet ihm irgend ein moment der handlung anlass, reflektierend und betrachtend dazu stellung zu nehmen. Auch hier finden wir manchmal rhetorische prunkstücke im geschmack dieser zeit, wie die reflexion über die schwachheit der weiber (vers 1240—1260). Aber auch kräftigere töne werden angeschlagen, wie vers 701—707 die betrachtung über die vergänglichkeit zügelloser lust. Aehnlich noch vers 379—385 und 134—154. Zu edlem schwung und wahrer schönheit erhebt sich der dichter in vers 22 ff.:

O happiness enjoy'd but of a few!  
 And, if possess'd, as soon decay'd and done  
 As is the morning's silver-melting dew  
 Against the golden splendour of the sun!  
 An expir'd date; cancell'd ere well begun!  
 Honour and beauty in the owner's arms  
 Are weakly fortress'd from a world of harms.

Es mögen an dieser stelle einige worte über die stimmung, die das gedicht beherrscht, platz finden. Dass der grundton sehr düster gehalten, entspricht dem inhalt. Doch scheinen (auch wenn man dies in betracht zieht), die pessimistischen betrachtungen mit ganz besonderer vorliebe ausgesponnen zu sein. In vers 848—923 ist die anschauung von der ungerechtigkeit des weltlaufs in geradezu virtuoser ausführlichkeit variiert. Dasselbe thema ist ja auch sonst vom dichter behandelt z. b. in Sonn. 66, das uns an Hamlet's pessimistischen monolog gemahnt. Vielleicht haben trübe erfahrungen den dichter gelehrt „Now slow time goes in time of

sorrow“, wem „die sorge den erquickenden schlaf fernhielt, den das gequälte herz herbeisehnte“ (vers 1575, 126).

Noch war ja die zeit des ringens mit der ungunst äusserer verhältnisse für Shakespeare nicht vorüber. Auch innere stürme haben wohl gerade in dieser zeit sein herz bewegt, fällt doch die abfassung des gedichts wahrscheinlich mit jener dunklen liebesaffaire, von der die sonette berichten, zeitlich zusammen.

Mit der besprechung dieser „subjektiven“ bestandteile des gedichts möge die betrachtung der komposition des gedichts geschlossen sein. Wenden wir uns nun zur art der darstellung. Was die erzählung anbetrifft, so hat sich gezeigt, dass Shakespeare stets darauf ausgeht, dieselbe lebhaft und dramatisch zu gestalten. Hierauf zielt die einfügung von detail und die persönliche anteilnahme des dichters. Dazu stimmt auch der reichtum von bildern und vergleichen, der Shakespeare's sprache hier wie überall auszeichnet. Ebenso entspricht dem die sprachliche form: interjektionen, exklamationen sind sehr beliebt. Von epischer ruhe ist also in dem gedichte wenig zu spüren; die vorzüge der erzählung liegen in der phantasievollen lebhaftigkeit und anschaulichkeit.

Die meisterschaft der beschreibenden teile ist unbedingt anzuerkennen. Die schilderung des Troja-gemäldes ist so naturwahr, dass man kaum umhin kann, eine bildliche grundlage anzunehmen. Kein geringerer als Coleridge hat gerade bezüglich dieser beschreibung auf das bestreben des dramatiklers hingewiesen, „to provide a substitute for that visual language, that constant intervention and running comment by tone, look and gesture, which in his dramatic works, he was entitled to expect from the players“. <sup>1)</sup> Aber C. übersieht, dass Shakespeare immer wieder auf die kunst des malers selbst zu sprechen kommt. Hatte er wirklich keine stoffliche grundlage seiner beschreibung in gestalt eines gemäldes, was mir nicht glaublich ist, so ist zum wenigsten die fiktion einer solchen ausserordentlich stark hervorgehoben. Wir finden in vielen dichtungen dieser zeit schilderungen von gemälden und kunstgegenständen. Der gewaltige aufschwung der bildenden künste in der zeit der schönheitsdurstigen renaissance konnte

---

<sup>1)</sup> Dowden, Shakespeare p. 52 note.

nicht ohne befruchtenden einfluss auf die poesie bleiben. In solchen beschreibungen äussert er seine wirkung am unmittelbarsten, greifbarsten. Spenser, Marlowe, Daniel u. a. schmücken so, wie Shakespeare hier und an anderen orten, ihre paläste mit bildern und kunstwerken aus, deren gegenstand der antike entnommen ist. Aber nirgends fällt das eindringen des dichters in technische einzelheiten so auf, wie an unserer stelle. Ein zeichen, dass der dichter sich nicht mit dem äussern eindruck und dem interesse am dargestellten begnügte, sondern dem wesen der malerei, den bedingungen ihrer wirkung, nicht teilnahmslos gegenüberstand. Die beschreibung der ruhenden Lucretia ist hochpoetisch und phantasievoll, allerdings nach sprache und vergleichen etwas vom zeitgeschmack angekränkelt.

Schon früher hatten wir gelegenheit, darauf hinzuweisen, dass die äussere haltung der personen häufig recht theatralisch dargestellt wird. Damit stimmt überein, dass der dichter auch sonst in erzählung und schilderung starke farben liebt. Besonders tritt dies hervor, wo die moralische und physische depression Tarquin's nach seiner schandthat geschildert wird: vers 703:

Drunken Desire must vomit his receipt.

ferner vers 708 ff.:

„And then with lank and lean discoloured cheek,  
With heavy eye, knit brow, and strengthless pace,  
Feeble Desire, all recreant, poor and meek,  
Like to a bankrupt beggar wails his case etc.

Und weiter vers 786 ff.:

He like a thievish dog creeps sadly thence; etc.

Stark realistisch auch der gedanke vers 396 („the fair hand“) with pearly sweat, resembling dew of night.

Starke nerven verlangt auch das bild vers 1737 ff. und die ganze ausführliche schilderung der in ihrem blute daliegenden Lucretia. So ganz verleugnet sich die urwüchsige derbheit des Stratforder bauernsohnes selbst hier nicht, trotz des prunkvollen firnisses!

Aber im allgemeinen ist doch die kunst der darstellung bewunderungswürdig, davon zeugen vor allem die gleichnisse aus dem bereich der natur. Das vermögen, eine stimmung

im leser zu erwecken, wird selten in dieser vollendung erreicht werden. Man vergleiche den anbruch der nacht vers 124—126 und ausführlicher 162 ff.:

Now stole upon the time the dead of night  
 When heavy sleep had clos'd up mortal eyes:  
 No comfortable star did lend his light,  
 No noise but owls' and wolves' death-boding cries;  
 Now serves the season that they may surprise  
 The silly lambs: pure thoughts are dead and still,  
 While lust and murder wake to stain and kill.

Das lokalkolorit wie die charakteristik der personen ist natürlich weit entfernt von historischer treue. Dies ist nicht etwa der mangelnden bildung Shakespeare's zuzuschreiben, sondern liegt in den zeitverhältnissen begründet. Die renaissance hatte zwar im allgemeinen zur erkenntnis der verschiedenheit der kulturstufen verholfen, aber von genauerer forschung war noch keine rede. Man braucht nur historische bilder dieser zeit zu vergleichen, um dies bestätigt zu finden. Der schauplatz ist nicht genügend beschrieben, um genau erkennen zu lassen, wie ihn die phantasie des dichters sich vorstellt. Immerhin geht aus einzelheiten hervor, dass wir nicht mit antik römischen verhältnissen zu rechnen haben. Darauf weist der umstand, dass Shakespare von binsen (rushes) spricht, auf den Lucretias handschuh liegt. Auf die hier angedeutete sitte seiner zeit, den fussboden mit binsen zu bestreuen, ist auch in Romeo and Juliet I, 4, 36 angespielt (tickle the rushes with their heels) und an andern stellen. Aus der erwähnung von handschuh und nadel allein wären wohl noch keinerlei schlüsse zu ziehen. Dagegen ist es auch anachronistisch, wenn bei Shakespeare sich Lucretia tinte, feder und papier bringen lässt, um den brief an ihren gemahl zu schreiben. Ebenso passt die beschreibung der ruhenden prinzessin, bezw. ihres lagers durchaus auf englische verhältnisse (coverlet; curtain; the nightly linen that she wears); das in der mitte stehende bett.<sup>1)</sup> Die äusserst lebendige schilderung eines

<sup>1)</sup> Maantz (Uebersetzung der Gedichte Shakespeare's s. 272 anm. 88) findet auch darin einen anachronismus, dass in unserm gedicht Brutus den dolch beim racheschwur küsst (vers 1843). Er meint: „Wahrscheinlich hat dem dichter eine alte besonders in Schottland übliche sitte vorgeschwebt.“

dichten nebels (54 ff., 778 ff.) erinnert an englische und nicht an italienische szenerie.

Auch die angewandten vergleiche und bilder verweisen in die zeit des dichters. Turnier, beize und jagd werden erwähnt; selbst die kanone wird zum vergleich hervorgezogen.

[Beiläufig mag hier gesagt sein, dass die fülle der kriegerischen bilder vielleicht darauf schliessen lässt, dass des dichters phantasie noch von den szenen aus dramen, die er kurz vorher vollendet hatte, angeregt war (Richard III. King John?)].

Abgesehen von diesen äusserlichkeiten versetzt uns auch der ganze geist der dichtung in die zeit der ausgehenden renaissance und zwar in durchaus höfisch-aristokratische atmosphäre. Hierauf hat Brandl bereits hingewiesen. „Er (d. i. Shakespeare) berücksichtigt in besonderem masse aristokratische interessen. Um die ehre, heisst es da, dreht sich der ganze streit des lebens; gegen sie kämpft der reichthum, kämpft die lust; ‘o schmach dem rittertum und waffenschimmer’, wenn der Tarquinier prinz einer edlen frau in ihrem eigenen gastlichen hause gewalt anthut! Nach dem verbrechen fühlt dieser selbst die niedertracht und schleicht wie ein diebischer hund von dannen. Mit recht hat Rom ein solches fürstengeschlecht auf ewig verbannt!“ Bei gelegenheit der quellenuntersuchung ist diese wandlung der anschauungsweise gegenüber der antike bereits erwähnt. Schon Chaucer hat durch eine kleine reflexion den geist und das ideal des rittertums in die erzählung verflochten. Ihm, dem höfling und verehrer der alten ritterromantik lag dies nahe. Wenn unser dichter dieselben anschauungen in weit ausführlicherer prunkvollerer form bringt, so erinnert uns dies daran, wem das gedicht gewidmet war. Shakespeare's freund und protektor war gerade in dem alter, in dem man für ideale schwärmereien am empfänglichsten zu sein pflegt. Mit begeisterung hat er und die ganze jugendliche kavalier-gesellschaft sicherlich die schönen worte von ritterpflicht und waffenehre gelesen. Das gedicht war überhaupt für den hof der Elisabeth wie geschaffen. Das spielen mit klassisch-mythologischen reminiscenzen, dazu in glänzenden turnieren und äusserlichem minnedienst eine romantische belebung des mittelalterlichen rittertums, diese beiden elemente gaben ja dem



leben der gesellschaft, deren mittelpunkt die maiden queen war, sein eigentümliches gepräge. Jeder der beiden gekennzeichneten neigungen trägt unser gedicht rechnung, das einen antiken stoff in romantisch-ritterlichem gewande vorführt.

Zum schluss mögen noch einige bemerkungen über die einzelnen charaktere selbst platz finden. Ganz im vordergrund steht natürlich die gestalt der Lucretia, ein durchaus würdiges gegenstück zu den edelsten frauenbildern, die Shakespeare geschaffen. Ueber den gegensatz zu der italienischen auffassung ihres charakters ist im vorigen kapitel gesprochen. Im ersten teile des gedichts hat die zeichnung durch die erwähnten precios-rhetorischen zuthaten etwas gelitten. Bestimmtere züge gewinnt ihr bild in der beschreibung ihrer seelischen qual nach ihrer vergewaltigung. Die entwicklung von ratlosem, wahnsinnigen schmerz bis zum entschluss durch den tod die lösung zu geben, ist vorzüglich durchgeführt. Besonders am schluss erhebt sie sich zu echter grösse und die sprache, die sie ihrem gemahl gegenüber führt, ist ihrer heldenhaften that wohl angemessen. Die feine nüancierung ist in den versen 1695 ff. geradezu bewunderungswürdig. Die wenigen andeutungen des Livius sind mit meisterschaft verwendet und dem verlauf eingereiht. Während der in vers 1702 ff. enthaltene gedanke bei Livius von Collatinus und den übrigen anwesenden ausgesprochen wird („consolentur aegram animi avertendo noxam ab coacta in auctorem delicti“), legt ihn Shakespeare zuerst der Lucretia als frage in den mund und man muss gestehen, dass hierdurch das heldenhafte ihres charakters erst recht zur geltung kommt: ihr entschluss steht fest, aber ihr stolz verlangt es, zu hören, dass sie sich mit ihrer that über das denken und die anschauung des gemeinen mannes erhebt. Sie hat in hartem kampf die einzige, unvermeidliche lösung gefunden, und doch giebt es ihr eine schmerzliche genugthuung, sich sagen zu lassen, das niemand das, was sie thun will, von ihr fordert, dass sie ganz ohne äusseren zwang handelt. Für sie ist die anerkennung ihrer makellosigkeit keine versuchung mehr; sie weiss, dass ihr leben vernichtet ist. Mit „freudlosem lächeln“ in dem leidensvollen angesicht, lauscht sie den leidenschaftlichen betuerungen, verliert sich vielleicht einen augenblick in den träumerischen gedanken einer reinen zukunft. Einen augenblick nur; sie

reisst sich los: „Nulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet“.

Tarquin ist der echte typus eines tyrannen. Der moralischen tendenz des gedichtes hat er es vielleicht zu danken, dass er die kränklich-schwächliche seele eines morgenländischen in wollust entnervten despoten mitbekommen hat. Nichts von der dämonischen kraft eines Richard III.! Moralische bedenken, sich verzehrende wankelmütigkeit vor der that, und nach vollbrachtem verbrechen gänzlicher zusammenbruch, physisch und geistig. Shakespeare weicht hier von der überlieferung ab, die den prinzen frohlockend ob seiner that ohne reue, nur mit dem gefühl vollbefriedigter sinnenlust in's lager zurückkehren lässt. Ob der dichter aber wirklich die tendenz verfolgte, dem von glühender aber vollkräftiger leidenschaft erfüllten „Venus and Adonis“, gleichsam zu eigener ehrenrettung, ein pendant gegenüberzustellen, in der gestalt dieses gäulen lüstlings, dessen verworfenheit die keusche gesinnung der Lucretia um so schärfer hervorstechen lässt, mag dahin gestellt bleiben. Jedenfalls tritt auch hier die ausserordentliche vielseitigkeit des Shakespeare'schen geistes in's hellste licht. Soeben hat der dichter Richard III. geschaffen, die dämonische kraftgestalt, das zerrbild des „übermenschen“, der seiner herrschernatur folgend von greuel zu greuel schreitet, den blutriefenden despoten, der trotz seiner schandthaten dem zuschauer bewunderung abnötigt. Hier die knechtsnatur in herrscherstellung, den sklaven der niedern instinkte, den seine schwäche, nicht unbezähmbare kraft, zum verbrechen treibt, und der dann sofort im gefühl eigner schmach erstickt.

Neben den beiden hauptpersonen treten die übrigen sehr zurück. Der charakter Collatins ist sehr weichlich und sentimental gehalten. Seine völlige fassungslosigkeit, als er das geschehene erfahren, ebenso wie die unmännlichen klagen nach dem tode seines weibes können durchaus keine besondere teilnahme für ihn erwecken. Vielleicht wollte Shakespeare die that der Lucretia durch den gegensatz zu der schwächlichkeit ihres gatten um so stärker hervortreten lassen; vielleicht folgte er aber auch durch ausführung dessen, was in den quellen angedeutet war, nur den sentimentalischen neigungen seiner zeit. (Senecadramen!)

Vollständig wesenlos ist der charakter des Lucretius. Seine klagen sind, wie erwähnt, psychologisch unwahr und rein rhetorisch.

Am wenigsten, im verhältnis zu der rolle, welche er in der historie eigentlich spielt, kommt die gestalt des Brutus zur geltung. Wie im ersten teil dargethan, konnte der dichter die geschichte von dem verstellten wahnsinn des Brutus und der vertreibung der könige genau. Wenn er jenen trotzdem so kurz abfertigt, ihn gleichsam aus der versenkung auftauchen lässt (vers 1807), so liegt dies an dem ganzen aufbau des gedichts. Das drama der Lucretia ist das thema; der geschichtliche rahmen ist aufs äusserste beschränkt. Dies fällt ja am stärksten am beginn in die augen. Aehnlich verfährt Ovid. Auch der stil ist dem entsprechend. Er wird kurz und gedrungen, als der dichter zum schluss eilt. Von vers 1807 an verschwindet der bilderreichtum und die gezierte form; nur die rede des Brutus (vers 1818—1841) erhebt sich zu poetischerem schwung und gedankenfülle.

So ergibt sich aus einer betrachtung der hauptpersonen unseres gedichtes, dass auch hier der dramatiker Shakespeare sich nicht verleugnet. Aber auch von diesem resultat abgesehen, finden wir in der zeichnung der charaktere mehrere kleine züge, die auf die persönlichkeit des dichters selbst einiges licht werfen. Ich möchte sie zur ergänzung jener oben erwähnten subjektiven bestandteile der erzählung hier anführen.

Vorab noch eine bemerkung allgemeinerer bedeutung: Nicht ganz leicht ist zu sagen, welche auffassung der liebe den dichter, nach den beiden dichtungen zu urteilen, damals beherrschte, welche stellung den frauen gegenüber er vertritt. In „Venus“ wie „Lucrece“ steht eine frau im mittelpunkte der handlung und des interesses; beides gestalten, die eine tiefe kenntnis des weibes bekunden. Aber sie sind nicht, wie man die sache gewöhnlich darstellt, gegensätze wie laster und tugend, auch nicht wie irdische (d. h. sinnliche) und göttliche (d. h. reine) liebe, sondern nur zwei verschiedene vertreterinnen ihres geschlechts; beide vom dichter mit gleicher teilnahme geschildert, nicht die eine der andern als strafendes exempel gegenübergestellt. Zügellose, aber kräftige sinnlichkeit auf der einen, zarte, frauenhafte reinheit, im unglück zu

heroischer grösse emporwachsend, auf der andern seite. Sucht man in Lucrece nach einem gegenstück zu Venus, so kann es nur Tarquin sein, sinnliche leidenschaft in zweierlei gestalt. Phrasenhafte tiraden, wie die über die schwachheit der frauen (Lucrece 1240 ff.) darf man unberücksichtigt lassen. Sie sind zierliche äusserungen der poetischen moderichtung. Erwähnenswert ist nur, dass zur selben zeit Shakespeare den entsprechenden charakter in der gestalt der Anna im Richard III. auf die bühne brachte.

Interessant ist die stellungnahme unseres dichters zur astrologie und dem in ihr enthaltenen determinismus, die sich darin ausspricht, dass dem Tarquin entsprechende sophismen in den mund gelegt werden. Vers 538/9:

„For marks descried in men's nativity  
Are nature's faults, not their own infamy.“

Jedenfalls giebt Shakespeare zu erkennen, dass ihm die gefährliche seite solcher lehren nicht verborgen.

Ebenso ist es bezeichnend, dass dem Tarquin der gedanke an die absolution den mut zu seiner that giebt. Bewusst oder unbewusst versetzt Shakespeare damit der katholischen lehre einen schlag.

In einen gegensatz zur katholischen und zugleich christlichen lehre stellt sich der dichter auch am eigentlichen brennpunkt des Lucretia-problems, in der motivierung ihres freiwilligen todes. Vom streng christlichen standpunkt aus muss der selbstmord verwerflich erscheinen, wie dies auch in der (in der untersuchung der quellen eingehender besprochenen) beurteilung des heiligen Augustin mit logischer folgerichtigkeit zum ausdruck kommt. Die renaissance hatte dann später ganz andere anschauungen zum durchbruch gebracht. Shakespeare nun geht der schwierigkeit durchaus nicht etwa aus dem wege. Er schildert zuerst in psychologisch feiner analyse, wie allmählich der gedanke an freiwilligen tod in der heldin immer mehr boden gewinnt (besonders vers 1044—1071). Dann aber enthalten die verse 1156—1175 geradezu eine kasuistische auseinandersetzung mit der kirchlichen lehre. Lucrece fragt sich selbst, ganz wie Augustin: „Was bedeutet ein tod durch eigene hand anders als nach der schändung des leibes auch die befleckung der seele?“ Dann aber schliesst Lucrece-Shakespeare weiter: Die keusche seele ist der wert-

vollere teil meines ich's. Sie kann unter der berührung mit dem sündigen leibe nur leiden. Vgl. vers 1167 ff.:

The bark being peel'd from the lofty pine  
His leaves will wither and his sap decay.  
So must my soul, her bark being peel'd away.

Es ist deshalb nicht gottlos, wenn sie von der befleckten hülle befreit wird. Vers 1174 ff.:

Then let it not be call'd impiety  
If in this blemish'd fort I make some hole,  
Through which I may convey this troubled soul.

Wir können damit die besprechung des gedichtes nach inhalt und darstellung abschliessen. Interessant ist ein vergleich mit der schwesterdichtung „Venus and Adonis“. Beide epen gehören zeitlich eng zusammen (Ven. erschien 18. April 1593; Lucrece 9. Mai 1594). Gerade die in frage kommende zeit aber war für Shakespeare eine periode rapider entwicklung. Der dichter des Heinrich VI. dichtete wenige jahre später Romeo and Juliet. Es kann daher nicht wunder nehmen, wenn bei aller ähnlichkeit doch „Lucrece“ dem älteren epos gegenüber einen merklichen fortschritt zeigt. Shakespeare selbst hat wohl in den worten „some graver labour“ mit denen er in der widmung zu Venus und Adonis auf die zweite dichtung hinweist, einen fingerzeig für sein eigenes urteil über den wert beider gegeben. Aus dem wortlaut jener stelle geht jedenfalls hervor, dass er in „Lucrece“ höheres erreichen wollte, als er in „Venus“ geschaffen zu haben glaubte. Und dies ist ihm zum mindesten insofern gelungen, als die charakterzeichnung bedeutend an schärfe gewonnen hat. Auch kommt die persönlichkeit Shakespeare's sowohl durch das hervortreten dramatischer elemente, als auch durch die vorliebe für reflexion, in dem zweiten epos viel ausgeprägter zur geltung. Wahrscheinlich liegt allerdings in dem worte „graver“ auch eine hindeutung auf den inhalt. Es ist ja durchaus nicht unmöglich, dass der dichter dem ersten gedicht, dass die lockungen der sinnlichen liebe in den glühendsten, oft geradezu lüsternen farben schildert, ein moralisches pendant gegenüberstellen wollte.

Die beiden zwillingsepen stehen in der englischen litteratur der elisabethischen zeit ziemlich isoliert da. Am nächsten kommen ihnen vielleicht noch einige erzählende

dichtungen, die ihnen auch zeitlich nicht fern stehen. Es sind Daniel's „Complaint of Rosamund“ — eine dichtung, die allerdings nicht reines epos sein will, aber doch der sache nach ziemliche verwandtschaft zeigt, — und das leider unvollendet hinterlassene werk Marlowe's: „Hero and Leander“, das später von Chapman fortgesetzt wurde. Aber da erstere dichtung, wie angedeutet und später noch auszuführen ist, in ein anderes gewand gekleidet, letztere entschieden später als „Venus“ zu datieren ist, so können wir die Shakespeare'schen epen ihrem charakter nach als eine originelle schöpfung seines geistes ansehen.<sup>1)</sup>

Am nächsten läge natürlich eine vergleichung mit dem grössten werke seines grossen zeitgenossen Spenser, der „Faerie Queen“. Aber wie Shakespeare im allgemeinen von Spenser wenig beeinflussung erfahren zu haben scheint, so stehen auch seine epen dem allegorischen hauptwerk des irischen dichters durchaus fremd gegenüber. Ueber die entlehnung einzelner bilder vgl. das frühere kapitel.

Konnte man allenfalls in „Venus“ noch etwas allegorische personifikation entdecken, so ist dies in „Lucrece“ sicher nicht mehr der fall. Unsere dichtung führt uns nur wirkliche personen vor augen.

---

<sup>1)</sup> Lodge's „Glaucus and Scylla“, 1589 erschienen, soll zwar ebenfalls einige ähnlichkeiten aufweisen, doch im allgemeinen verschiedenen characters sein. Da das gedicht bislang nicht neu herausgegeben ist, war es mir unmöglich, dasselbe zum vergleich heranzuziehen.