

Werk

Titel: Miscellen

Ort: Berlin

Jahr: 1870

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0005|log26

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Miscellen.

I. Wunderbare Schicksale des Sommernachtstraums.

Iliacos muros intra peccatur et extra.

Kein Dichter aller Völker und Zeiten hat unter dem Weisheitsmangel oder Weisheitsüberfluss der Epigonen soviel zu leiden gehabt als Shakespeare: man sollte fast glauben, in seinen vielbenagten Lorbeerkränz müssten einige Disteln appetitreichend sich verloren haben. Wie lange ist es her, da durfte König Lear nicht sterben; da blieb Prinz Hamlet am Leben und succedirte in Dänemark; — wenn er nicht auch Ophelia zur Frau erhielt, so schützte ihn davor nur der Bühneneffect ihrer Schlussscene; statt dessen wurden wenigstens Desdemona und Othello über alle Klippen hinweg in den Hafen einer glücklichen Ehe gesteuert, mit der angenehmen Perspective, dass er nun von seiner gräulichen Eifersucht gründlich kurirt sei.

Allein unter den siebenunddreissig Stücken des Dichters erlebte doch der Sommernachtstraum die wunderbarsten Schicksale: sie waren die Folge seiner eigenthümlichen Wesenheit. Steht er doch einzig da durch die drei Regionen, welche in ihm sich berühren und vermischen: die phantastischen Elfen — die prosaischen Rüpel — dazwischen der athenische Hof mit dem Verständniss des höheren wie des tieferen Reiches. Aber je kunstvoller diese drei Elemente arabeskenartig verschlungen sind und untrennbar verbunden erscheinen, um so mehr reizten sie das Handwerk der ästhetischen Scheidekünstler, die scheinbar unmögliche Trennung zu vollführen.

Hervorragend sind drei dieser Chemiker, den drei Reichen entsprechend:

der Erste schied den Hof aus, er fristete nur das Dasein der Rüpel und Elfen;

der Zweite beseitigte die Elfen, er liess Rüpel und Hof bestehen;

der Dritte verurtheilte die Rüpel zum Tode, während er Elfen und Hof begnadigte.

Weitere Destillation bleibt einer intelligenteren Gegenwart oder Zukunft überlassen; wir halten uns vorab an die vollbrachten Leistungen in flüchtiger Betrachtung.

Von der ersten Metamorphose berichtet L. Tieck wie folgt¹⁾: „Während der Puritanischen Revolution, als alle Theater in London geschlossen und die Schauspieler zerstreut waren, fiel es diesen, die in grosser Dürftigkeit lebten, zuweilen ein, heimlich in der Stadt oder auf den Gütern des Adels Schauspiele, so gut sie konnten, aufzuführen. Oft fehlte es an Personal, und so lag die Erfindung nahe, Episoden aus alten Stücken, die ehemals gefallen hatten, vom Schauspiel zu trennen, und diese ihren Gönnern vorzustellen. Man liess auch einige dieser Schwänke, denn das waren sie in ihrer Einzelheit wieder geworden, unter dem Titel Drolls drucken, wie z. B. „Acteon and Dian, 1656, by R. Cox.“ Dieser Cox war ein vortrefflicher komischer Schauspieler, der die Hauptrollen dieser kleinen Lustspiele darstellte und selbst der Umarbeiter der Stücke war. Ein solches Droll hatte man aus der lustigen Episode von Shakespeare's Sommernacht, unter dem Titel „Bottom the Weaver“, gemacht.²⁾ Cox hat noch die Feenkönigin und ihre Liebe zu Zettel beibehalten. Dieser Scherz kam nach Deutschland, und ein Gelehrter, Daniel Schwenter, arbeitete ihn für ein deutsches Theater in Altdorf um. Diese Arbeit sah Gryphius, verbesserte sie und vermehrte sie mit neuen Personen, wie er in seinem Vorberichte sagt.“ — Die beiden Werke von Robert Cox und Daniel Schwenter waren mir nicht zugänglich, das Urtheil über den Werth der Ausführung muss also suspendirt bleiben; aber die Thatsache wird durch jene Mittheilung festgestellt, dass hier, mit Ausscheidung des athenischen Hofes, nur Elfen und Rüpel in ihrer Wechselwirkung den Gegenstand der Handlung bildeten.

Die „Verbesserungen“, welche Andreas Gryphius, bekanntlich ein namhafter Dichter seiner Zeit, den beiden Vorgängern angedeihen liess, bedingen die zweite Metamorphose des Sommernachtstraums. Sein Stück führt den Titel: „Absurda comica, oder Herr Peter Squentz, ein Schimpfspiel“³⁾ Hier sind die Elfen ganz beseitigt, dafür ist der Hof wieder herbeizogen; er besteht aus König, Königin, Prinz, Prinzessin und Marschalek. Squentz, zum Schreiber und Schulmeister avancirt, tritt in dem Spiel von Pyramus und Thisbe nicht handelnd auf, nur der Prologus und Epilogus ist ihm anvertraut, den Pyramus agirt Pickelhäring, des Königs lustiger Rath, neben ihm erscheinen fünf Handwerker als Mitwirkende; den Rollen, welche die nämlichen sind wie bei Shakespeare, wird noch „der Brunn“ hinzugefügt. — Das Stück folgt, dem Inhalt nach, seinem Original ziemlich treu, die Ausführung ist überall um vieles breiter. Neben mancher Flachheit walte doch der Humor — in kräftigster Fassung, und, dem Zeitgeschmack entsprechend,

¹⁾ Deutsches Theater. Bd. II. S. XV. (Fast wörtlich entlehnt aus: David Erskine Baker, Biographia Dramatica, London 1782, 2 Bde. Conf. Bd. I unter „Cox“, Bd. II unter „Wits, or Sport upon Sport.“)

²⁾ Gervinus (Shakespeare, 1849. I, 356) citirt den Titel: „The Merry Conceited Humours of Bottom the Weaver.“

³⁾ Vollständig abgedruckt bei L. Tieck, Deutsches Theater. Bd. II. S. 233.

fehlt es nicht an verschiedenen Prügeleien zwischen den Acteurs, wenn dieselben stecken bleiben oder aus der Rolle fallen. Act I giebt die zweite Scene des ersten und die erste Scene des dritten Actes bei Shakespeare. Act II entspricht der Unterredung des Theseus mit Philostratus (Sh. V, 1.), vervollständigt dadurch, dass Squenz persönlich bei Hofe erscheint und über die beabsichtigte Darstellung Auskunft ertheilt. Act III bringt endlich die Aufführung und den Schluss. — Uebrigens scheint dieses Schimpfspiel den Beifall des Publikums in reichem Masse gefunden zu haben, denn es wurde abermals umgearbeitet von Bredow¹⁾ und nachgeahmt von Christian Weise.²⁾

Interessanter noch ist die dritte Metamorphose — und zwar durch ihren Verfasser; denn dieser war kein anderer als der Roscius des englischen Theaters, der berühmte David Garrick. Er wurde nicht bloss beim Sommernachtstraum der „Johann Ballhorn“ seines grossen Collegen, und Pietät war dann immer diejenige Eigenschaft, auf welcher er sich am wenigsten betreten liess. Garrick's dramatische Werke in 3 Bänden, London 1798, enthalten fünf Umarbeitungen Shakespeare'scher Stücke. Romeo und Julie (Garrick—Romeo) und Cymbeline (Garrick—Posthumus) bewahrten bei ihm wenigstens ihren ehrlichen Namen und ihre rechtmässige Actzahl; nicht so glücklich waren: Das Wintermärchen (Garrick—Leontes), Die bezähmte Widerspänstige, Der Sommernachtstraum, deren jedes in drei Acte verschnitten und demnächst umgetauft wurde; er nannte sie: „Florizel und Perdita“, „Catharina und Petruchio“, „Die Elfen“. Nur mit dem letztern haben wir es hier zu thun.

Da sich der Umformer auf die Elfen und den athenischen Hof beschränkt, so hat er natürlich sämmtliche Rüpelscenen ausgestossen; im Uebrigen folgt sein Stück wesentlich der Shakespeare'schen Anordnung, aber die Reden sind unbarmherzig zusammengestrichen, verstellt, durch eigne Zuthaten ergänzt. Sodann werden (neben dem Elfengesang — Sh. Act II, Sc. 3 — und Puck's Spruch: „Up and down, up and down“ etc. — Sh. Act III, Sc. 2) noch 26 Gesangspiècen eingestreut — ihr Text theils aus dem Original, theils aus bekannten Volksliedern, theils endlich aus des Verfassers Reimschmiede hervorgegangen³⁾ — und fertig ist ein Singspiel, in folgender Gliederung.

¹⁾ Gervinus, Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen III, 446.

²⁾ Eschenburg, W. Shakespeare's Schauspiele, I, 336.

³⁾ Der Sommernachtstraum zählt in den Scenen, welche Garrick seiner Bearbeitung zu Grunde gelegt hat (also mit Ausschluss der von ihm ganz gestrichenen) etwa 1170 Verszeilen, „Die Elfen“ zählen etwa 695; wovon 207 auf die Gesangsstücke fallen, während noch Manches zugesetzt ist. Garrick hat mithin in den von ihm behandelten Scenen weit mehr als die Hälfte gestrichen.

Ich verwahre mich übrigens gegen die Annahme, als ob ich zu den Shakespearemanen gehöre, bei denen das Axiom gilt, den Schwan von Avon gleichsam „mit Haut und Haar“ auf die Bühne zu bringen. Weil Shakespeare auch ein grosser Bühnenpraktiker war, welcher seine Stücke unmittelbar für die Darstellung schrieb, so konnte er sich dem realen Boden seiner Zeit am wenigsten entziehen; und aus diesem Grunde würde derselbe Shakespeare, wenn er hente lebte, nicht anstehn, seine Stücke der gegenwärtigen Zeit und ihrer Bühne zu akkomodiren.

Act I. Sc. 1. Im Palast. Die ersten 19 Verse Shakespeare's
von: Now, fair Hippolyta, our nuptial hour
bis: With pomp, with triumph and with revelling
sind zu einer Rede des Theseus von 10 Versen verkürzt; darauf folgt
unmittelbar

Air.

Pierce the air with sounds of joy,
Come, Hymen, with the winged boy,
Bring song and dance and revelry.
From this our great solemnity,
Drive care and sorrow far away;
Let all be mirth and holiday!

Weiter verläuft die Handlung wie bei Shakespeare bis zum Schluss von Sc. 1. Zuthaten: 6 Arien, davon eine mit Chor.

Sc. 2. Wald. Die Elfen — wie bei Sh. (Act II Sc. 1 und 2 bis zum Erscheinen des Demetrius, welcher von Helena verfolgt wird). 3 Arien.

Act II. Offnes Feld von Wald umgränzt. Sc. 1 schliesst sich unmittelbar an das Vorhergehende an: Demetrius erscheint, von Helena verfolgt, und Oberon belauscht sie. Auch der fernere Verlauf ist wie bei Shakespeare bis zu dessen zweitem Actschluss mit Hermia's verzweifelndem Monolog. Nun tritt Oberon mit Gefolge und Puck wieder auf. Der Elfenkönig ertheilt Allen die Instruction, das Erwachen der in der Nähe schlummernden Titania abzuwarten, welche sich in den ersten Gegenstand, der ihr vor Augen komme, verlieben werde; dann sei es ihm leicht, das Indische Fürstenkind von ihr zu erhalten, und hiernächst solle, mit dem Aufhören ihrer Verzauberung, Alles in Frieden enden. Oberon benutzt diese Auseinandersetzung, um 2 Arien zu singen. Im Ganzen bringt der Act 6 Arien, 1 Duett (Lysander und Hermia), 1 Elfentanz.

Act III. Wald. Sc. 1 entspricht der Sc. 2 Act III bei Shakespeare: Puck berichtet dem Oberon, dass und wie sich Titania in einen Clown verliebt habe. Die Handlung schreitet fort wie im Original bis zu dem Spruche Puck's:

Up and down, up and down etc. (ebenfalls Act III Sc. 2, Sh.)

Hieran reiht sich das Folgende, wobei Shakespeare Act IV Sc. 1. zu vergleichen ist:

Queen.

My Oberon! what visions have I seen!

Oberon.

Silence a-while;
Titania, musick call, and strike more dead
Than sleep, the sense of all these lovers.

Queen.

Musick, ho, musick; such as charmeth sleep.

Air.

Orpheus with his lute made trees,
And the mountain tops that freeze
 Bow themselves when he did sing;
To his musick, plants and flowers
Ever spring, as sun and showers
 There had made a lasting spring.¹⁾

Oberon.

Sound, musick; come, my Queen, take hand with me
And rock the ground, whereon these sleepers be.

[Dance, and Exeunt.

Theseus, Hippolyta, Egeus und Gefolge treten auf, während Lysander, Demetrius, Hermia, Helena noch im Schlummer liegen.

Theseus.

Go, one of you, find out the forester etc.
bei Shakespeare Act IV Sc. 1, dem auch der nächste Verlauf angehört.
Die Liebespaare werden geweckt durch eine Arie, welche Theseus mit Hornbegleitung singt. Nach den Worten des Theseus:

And, for the morning now is something worn,
Our purpos'd hunting shall be set aside!

sagt gleich.

Demetrius.

These things seem small and undistinguishable,
Like far-off mountains turned into clouds.

Air.

Helena.

Love's a tempest, life's the ocean,
 Passion crost, the deep deform;
Rude and raging tho' the motion,
 Virtue fearless, braves the storm:
Storms and tempests may blow over
 And subside to gentle gales;
So the poor despairing lover,
 When least hoping, oft prevails.

Theseus.

Come now (to Love and Hymen let us pay
Our vows, and then with mirth conclude the day)
A fortnight hold we this solemnity,
In nightly revel, and new jollity.

Chorus.

Hail to love, and welcome joy
Hail to the delicious boy!

¹⁾ Conf. King Henry VIII, Act. III Sc. 1. Garrick hat nur ein Wort verändert: statt spring (vorletzte Zeile) steht bei Sh. sprung.

See the sun from love returning,
Love's the flame, in which he's burning:
Hail to love, the softest pleasure;
Love and beauty reign for ever! [Exeunt.

Finis.

„Finis!“ Da könnte man übersetzen: „Hier hört Alles auf!“ — Und doch lässt sich vermuten, dass diese „Elfen“ zu ihrer Zeit Beifall gefunden haben; denn Garrick war nicht bloss der grosse Schauspieler, er war zugleich umsichtiger Schauspielunternehmer: so musste er aus der Praxis des Geschäfts sein Publikum kennen, während ihm materielles Interesse gebot, mit dessen Neigungen sich abzufinden. Von Seiten des Kunstgeschmacks war dort ein Protest nicht zu erwarten, denn der lag um die Mitte des vorigen Jahrhunderts überall tief im Argen, und wie es damit unter den Habitüés von Drurylane bestellt sein mochte, das zeigt u. a. — als argumentum a contrario — eine kleine Originalscene von Garrick: „The Farmer's Return from London“, nur 94 Zeilen lang, worin der Farmer, sein Weib und seine 3 Kinder auftreten. Von irgendwelcher Kunstform ist absolut keine Rede, der Farmer (allerdings Garrick selbst) erzählt in Knittelversen und im Dialect, was er zu London gesehen und erlebt hat — dies der ganze Inhalt, dem manche Anspielung auf die unmittelbare Gegenwart als Würze gedient haben mag. Bei den „Elfen“ kommt aber noch in Betracht, dass deren Thun und Treiben dem englischen Volke von jeher ein geläufiger und sympathischer Stoff war, wie das zahlreiche Gedichte darthun; und wenn nun dem Auge diese Elfenwelt lebendig vorgeführt, wenn daneben dem Ohr Wort und Melodie bekannter Volkslieder geboten wurde, so gewinnt man wohl eine Anschauung der doppelt gesteigerten Wirkung. Freilich bleibt immer die Frage offen: warum es an Sympathie gefehlt haben sollte für die derbere Hausmannskost der Rüpelwelt?

Wäre noch das Operationsverfahren unsrer drei Metamorphosen, nach seinem relativen ästhetischen Werth, auf die Wagschale zu bringen, so steht dasselbe im umgekehrten Verhältniss zum Fortschritt der Zeit: wir rangieren dem Alter nach und geben Num. 1. die oberste, Num. 3. die unterste Stelle.

Gisbert Freih. Vincke.

Zu den ‘wunderbaren Schicksalen des Sommernachtstraums’ bin ich im Stande, einen kleinen Nachtrag zu liefern, welcher (so viel ich sehen kann) selbst den Forschungen Gödeke's und Rudolph Genée's (in seiner so eben erschienenen Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland) entgangen ist. Im J. 1785 wurde nämlich der Sommernachtstraum von dem bekannten Kammerherrn der Herzogin Amalie, Friedr. Hildebr. von Einsiedel, zu einem ‘Schauspiel mit Gesang’ unter dem Titel: ‘Die Zauberrirungen’ verarbeitet. Leider ist diese Bearbeitung — sowohl Text als Musik — bei dem Brände des Wei-

marschen Theaters im Jahre 1825 verloren gegangen, und nur der Theaterzettel hat sich auf der Grossherzoglichen Bibliothek erhalten. Aus demselben geht hervor, dass Einsiedel keinen der drei Bestandtheile des Stücks gestrichen, sondern es nur modernisiert hat, indem er es von Athen an den Hof eines deutschen Prinzen verlegte. Nach einer Abschrift, welche ich dem bewährten Bibliothekar unserer Gesellschaft, Herrn Dr. Köhler, verdanke, lautet der Zettel folgendermassen:

„Mit höchster Erlaubniss wird heute Montag den 24. October 1785 auf dem Hochfürstlichen Hof-Theater von den teutschen Schauspielern unter Direction des Herrn Bellomo zur Feier des hohen Geburts-Festes Seiner (sic!) der Frau Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar Hochfürstlichen Durchlaucht aufgeführt: Die Zauberirrungen, ein Schauspiel mit Gesang, von T. dem Herrn Cammerherrn von Einsiedel, nach dem Sommernachtstraum von Shakespeare. Die Musik ist von dem Herrn Kapellmeister Wolf. Personen: Prinz — Herr Hahn; Prinzessin — Mad. Kaselitz; Hugo, ein Ritter am Hofe des Prinzen — Herr Burgmiller; Ottilia, dessen Tochter — Mad. Hahn; Adelbert, für Ottilia bestimmt — Herr Köllner; Cordula, liebt Adelbert — Mad. Rögglen; Amandus, von Ottilia geliebt — Herr Neumann; Oberon — Herr Grave; Titania — Mad. Bellomo; Piuck (sic!) — Herr Rögglen; Eine Fee — Mad. Ackermann; Peter Squenz, Prologus und Souffleur, ein Maurermeister — Herr Kaselitz; Klaus Zettel, ein Leinweber — Herr Metzner; Schnock, ein Schneider — Herr Wagner; Flauth, ein Kesselflicker — Herr Ackermann; Schlucker, ein Hufschmidt — Herr Schütz. Preise: Erster Platz 12 Ggr.; zweyter Platz 6 Ggr.; Gallerie 2 Ggr. Der Anfang ist mit dem Schlag halb 6 Uhr.“

Am 19. November desselben Jahres wurde die Vorstellung ‘auf hohes Verlangen’ wiederholt, wobei Schlucker von einem Hufschmied zu einem ‘Tischer’ befördert wurde. Eine dritte Aufführung fand am 8. März 1787 mit veränderter Besetzung statt; auch diesmal wurden wie vorher Oberon und Piuck von Männern dargestellt.

Beiläufig mag noch bemerkt werden, dass die in Sillig’s Shakespeare-Literatur S. 26 enthaltene Angabe von einer Bearbeitung des Sturmes durch v. Einsiedel aller Wahrscheinlichkeit nach auf einer Verwechslung mit dieser Bearbeitung des Sommernachtstraumes beruht; wenigstens sagt der Gotha’sche Theaterkalender für 1787, auf den sich Sillig beruft, kein Wort von einem Einsiedel’schen Sturme, sondern spricht nur von den Zauberirrungen.

K. Elze.

II. Zu Hamlet I, 2.

In the German Shakespeare-Jahrbuch, Jahrgang IV, page 385, Mr. Ferdinand Lüders has put forth a new explanation of the famous lines in Hamlet,

He was a man, take him for all in all,
We shall not look upon his like again.

He finds fault with Schlegel's translation which is indeed not quite what it should be, in as much as he introduces the word 'nur', of which there is no trace in the original. But when Mr. Lüders tries to illustrate the line by a reference to the common phrase "he is to me all in all," which has exactly the same meaning as the German 'Er ist mir Alles in Allem', he overlooks the words "Take him for," which give an entirely different turn to the meaning of the phrase. No one who is but moderately acquainted with English phraseology can doubt for a moment Shakespeare's meaning, which is simply this: "If you take him for what he really was, if you take his bad qualities as well as his good ones, you will find the result to be, that he was a man the like of whom we shall not see again." This is the sense in which the line has been rightly interpreted by all commentators and translators, and even the partiality of a son must be satisfied with such praise. No man can be all in all, though an individual may say, this man is to me, or with me all in all.

In common with every Englishman who has given the matter a thought, I must utterly reject the translation proposed by Mr. Lüders, because it entirely misses the meaning of the original.

Spring Grove, Middlesex.

L. Schmitz.

III. Zu Hamlet V, 2.

(Aus einem Briefe an den Herausgeber.)

Die von mir gelegentlich ausgesprochene Vermuthung, dass Osrick's Antwort: "Rapier and dagger" (eine Zusammenstellung, die übrigens in mehreren alten englischen Stücken vorkommt) auf die Frage Hamlet's: "What's his weapon?" auf eine, damals übliche, später aber völlig ausser Gebrauch gekommene, Form des Fechtens Bezug haben möge, hat sich durch einige Forschungen in alten Fechtbüchern vollständig bestätigt. Cam. Agrippa, Trattato di sienza d'armi, Venetia 1563. 4. scheint zwar die Gestalt und Art der bei der Fechtkunst üblichen Waffen als allbekannt vorauszusetzen und giebt keine besondere Beschreibung davon. In den, diesem Buche beigefügten, Abbildungen ist aber jeder Fechter mit einem Degen in der rechten und einem Dolch in der linken Hand dargestellt, und aus dem Text — soweit ich denselben durchgesehen habe — geht hervor, dass der Dolch in der linken Hand nicht zum Angriff, sondern zur Abwehr der Stösse des Gegners bestimmt war. Wenigstens wird, wenn auch ohne Nennung des Dolches, wiederholt darauf eine Anweisung gegeben, wie mit der linken Hand die Klinge des Gegners abzuhalten, oder wie zum Schutz gegen einen zu erwartenden Stoss die linke Hand zu halten sei. Wäre diese nicht mit einem Dolche

bewaffnet, so würde dieses Beginnen misslich, wenn nicht fruchtlos sein. In einem andern Buche: Ach. Marozzo, Arte dell'armi, Venetia 1568, 4. kommt der Dolch nur ausnahmsweise vor, wogegen häufiger ein kleiner Schild (brochiero) oder ein Mantel zum Auffangen und Abwehren der Stöße des Gegners dient. Es finden sich indessen in diesem umfangreichen Buche Scenen abgebildet, wo beide Fechter nur mit einem Dolche bewaffnet sind, dieser also als beiderseitige Angriffswaffe gebraucht wird. Ich sollte glauben, dass, bei der Vorliebe, mit welcher in England zu Shakespeare's Zeiten die Fechtkunst betrieben wurde, diese Angaben genügend sind, um sich versichert zu halten, in damaligen Zeiten habe ein Fechtmeister nicht für vollkommen gelten können, wenn er nicht sowohl mit dem Stossdegen (rapier) als auch mit dem Dolche (dagger) in gleich kunstgerechter Weise umzugehen verstanden habe.

Uebrigens bestätigen die angeführten Bücher auch meine, im vorjährigen Jahrbuche gegebene, Anweisung zur Vertauschung der Rapiere in der Fechtscene. Denn die beiden Bücher geben zur Versinnlichung der Art und Weise, wie die Waffe des Gegners eventuell zu ergreifen sei, bildliche Darstellungen, welche in Bezug auf die Handgriffe und die Stellungen meinen Angaben entsprechen.

H. Freih. v. Friesen.

IV. Der „Rialto“ bei Shakespeare.

Shakespeare hat keine Scene im „Merchant of Venice“ auf den „Rialto“ verlegt, sondern diesen darin nur mehrmals erwähnt, nämlich:

- 1) 1. Act 3. Sc.: Shylock: „I understand upon the Rialto.“
- 2) „ „ ders. „What news on the Rialto?“
- 3) „ „ ders. „Signor Antonio, many a time and oft
In the Rialto you have rated me
About my monies.“
- 4) 3. Act 1. Sc.: Salanio: „Now, what news on the Rialto?“
- 5) „ „ Shylock: „who dare scarce show his head
on the Rialto.“

Ohne auf die verschiedenen Ausdrücke: „upon, on, in the Rialto“ Rücksicht zu nehmen, hat Schlegel alle diese Stellen mit: „auf dem Rialto“ übersetzt, und dadurch wol zu einem in Deutschland verbreiteten Missverständnis Veranlassung gegeben oder wenigstens beigetragen. Man denkt nämlich dabei an die Rialto-Brücke, und stellt sich vor, dass in den auf dieser Brücke befindlichen Läden die Geschäfte der Geldwechsler und Bankiers gewesen sein mögen, vor denen dann etwa Shylock Behufs seiner Wuchergeschäfte sich umhergetrieben habe, da er als Jude doch keine offene Bude ausserhalb des Ghetto haben konnte.

Schon die sprachliche Beachtung der verschiedenen von Shakespeare gebrauchten Vorwörter (upon, on, in), deren feine Unterschiede eben Schlegel's Ueersetzung ganz verwischt hat, dürfte gegen diese Vor-

stellung misstrauisch machen, da besonders der Ausdruck „in the Rialto“ sich mit dem Begriff „auf der Rialto-Brücke“ nicht gut vereinen lässt, wie immer man sich die Beschaffenheit der letztern denken möge. Und was hätte denn Antonio auf der Rialto-Brücke zu thun? Wie kommen die Neuigkeiten gerade dahin und von dorther? — Sodann aber werden hierbei noch zwei weitere Stellen übersehen, deren genauer Zusammenhang mit den angeführten eben so unbestreitbar als wichtig ist. Im 1. Act bald nach der angeführten zweiten Stelle sagt Shylock von Antonio:

„he rails
Even there, where merchants most do congregate,
On me, my bargains, and my well-won thrift.“

Niemand wird der Ansicht sein, dass Shakespeare hiermit einen andern Platz als den Rialto gemeint, aber wer kann glauben, dass Shakespeare eine Brücke für einen geeigneten Platz zu Zusammenkünften der Kaufleute gehalten habe? Um jeden Zweifel hieran zu beseitigen, darf man nur vergleichen, was Shakespeare im 3. Act fast unmittelbar nach der angeführten fünften Stelle den Shylock weiter von Antonio sagen lässt:

„a beggar, that used to come so smug upon the mart.“

Offenbar wird hiermit ebenfalls wieder der Rialto bezeichnet, unmöglich kann aber unter „mart“ eine Brücke verstanden werden, selbst wenn diese mit Verkaufsläden besetzt ist.

Man wird einwenden, dass Shakespeare eine genauere topographische Kenntniss von Venedig nicht gehabt habe, damit kann man aber nicht behaupten wollen, dass sich Shakespeare nicht von dem Orte, den er „Rialto“ nennt, eine bestimmte Vorstellung gemacht habe, welche wir bisher eben nur aus seinen eigenen Worten uns klar zu machen suchten. Immerhin wird es jedoch nicht ohne Interesse sein zu sehen, inwieweit derselben die wirkliche Oertlichkeit entspricht.

Auf die „Isola di Rialto“ verlegte der Doge Angelo Partecipazio 819 den Sitz der Regierung, welcher früher in Malamocco gewesen war, und legte dadurch, indem er die nächstliegenden Inseln durch Brücken verband, den Grund zum heutigen Venedig. Die Brücke, welche die beiden „Isole di Rialto“ verbindet, heisst in Urkunden des 14. Jahrhunderts „il Ponte di Legno detto di Rialto,“ und jetzt „Ponte di Rialto,“ jedoch nicht abgekürzt bloss „Rialto.“ Wenn der Venezianer bloss „Rialto“ sagt, so versteht er darunter niemals die Rialto-Brücke, sondern den Stadttheil, welcher zunächst am Nordwestende der Rialto-Brücke liegt, eben die „Isola di Rialto“, wie derselbe noch jetzt amtlich und nichtamtlich heisst.

Der „Ponte di Rialto“ war bis zum Jahr 1588 eine auf Pfahlwerk ruhende, schräg gegen die Mitte ansteigende, und daselbst mit einem zum Durchlass der Schiffe dienenden Aufzug versehene Brücke aus Holz, welche auf beiden Seiten eine Galerie von hölzernen Buden hatte, wie dies noch aus einer Abbildung auf einem alten, in der Accademia delle belle Arti zu Venedig befindlichen Gemälde des Vittore Carpaccio ersichtlich ist. Diese Brücke kann niemals ein Versammlungsplatz für Kaufleute gewesen sein. — Erst in den Jahren 1588—1591,

also nur wenige Jahre vor der Abfassung des „Merchant of Venice“, wurde die noch jetzt vorhandene steinerne Rialto-Brücke erbaut, welche durch zwei Galerien steinerner Verkaufsgewölbe in drei Theile getheilt wird. Diese Läden wurden früher hauptsächlich von den Juwelieren und Goldschmieden benutzt, ähnlich wie auf dem Ponte vecchio in Florenz, und anderwärts. Diese Brücke überschreitet man bei ihrer mittleren Bogenhöhe von 30 Fuss auf 80 Stufen in der Mitte, oder über 100 Stufen an den Rändern, auf und ab gerechnet, so dass auch sie keinen passenden Platz zu Zusammenkünften und Versammlungen für eine grössere Anzahl von Menschen bietet.

Aus diesem allen ergiebt sich, dass weder die Ausdrücke Shakespeare's noch die wirkliche Beschaffenheit des Orts uns gestatten, bei dem „Rialto“ Shakespeare's an die „Rialto-Brücke“ zu denken. Diesem negativen Resultat lässt sich jedoch glücklicherweise auch etwas Positives gegenüberstellen.

Wenn man die Rialto-Brücke gegen Nordwesten zur „Isola di Rialto“ hinabsteigt, gelangt man unmittelbar auf den „Campo di S. Giacomo“, welcher auf drei Seiten von Säulenhallen umgeben ist. Auf der vierten Seite dieses Platzes, gegen den Palazzo dei Camerlinghi und die Rialtobrücke her, steht das uralte Kirchlein S. Giacomo di Rialto. Die Rückseite derselben trägt eine mittelalterliche Inschrift, welche auf den Verkehr der Kaufleute „hoc circa templum“ Bezug hat, während auf der Vorderseite gegen den Platz hin ein auf Säulen ruhendes Vordach im altvenezianischen Style sich befindet. Der Kirche gegenüber auf der Nordseite des Platzes steht der sogenannte „gobbo di Rialto“ und nahe dabei unter den Arkaden befindet sich eine Strafinschrift von 1743, welche vom Rath der Zehn gegen einen untreuen Bankbeamten erlassen wurde. Diese Arkade, so wie die östlich daranstossende heissen noch jetzt „Sottoportico del banco giro“. Aus Aktenstücken der „nobile nazione alemana“ und andern Mittheilungen ergiebt sich nun, dass nicht nur die „Proveditori sopra Banchi“ den „Fontico dei Tedeschi“ (das alte grosse Kaufhaus der „nazione alemana“) „come principal membro delle faccende Banchi e della Piazza“ bezeichnen (1567), sondern dass sich noch im 18. Jahrhunderte die deutschen Kaufleute um die Mittagsstunde aus ihrem (noch heute so genannten) „Fondaco dei Tedeschi“ gemeinschaftlich über die Rialto-Brücke „auf den demselben gegenüberliegenden (d. h. auf der andern Seite des Canal grande gelegenen), ziemlich geräumigen Platz hinter dem Bankgebäude zur — Börse“ begaben, bis ihre Uhrglocke sie zum Mittagessen zurückrief.

Also dort auf „Rialto“ (Isola di Rialto), auf dem Platze S. Giacomo, unfern der „Rialto-Brücke“, befand sich in alten Zeiten die Bank, und bei derselben die Börse, der Börsenplatz, „thé mart“ — „where merchants most do congregate“. Unter den „Sottoportici“ der „Fabbriche nuove“ (neuen Gebäude), ja selbst unter der Vorhalle von S. Giacomo fanden diese Zusammenkünfte statt, für welche man unter dem südlichen Himmel Italiens keines geschlossenen Raumes bedurfte. Finden sich doch noch heutiges Tages die Kaufleute Venedigs weniger in der Börsenhalle des Dogenpalastes zusammen, als (ungeachtet aller früheren Verbote) unter den Arkaden der neuen Procuratien am Markus-

platz, auf welchen sich meist auch die Juweliere und Goldschmiede der Rialto-Brücke übergesiedelt haben.

Unter „Rialto“ versteht somit Shakespeare, übereinstimmend mit der Wirklichkeit, nichts anderes als die damalige Venediger Börse, und seine Bezeichnungen „upon — on — in the Rialto“ entsprechen daher ganz genau den modernen deutschen Ausdrücken „auf — an — in der Börse“.

Zum Schluss noch die Bemerkung, dass unter den vom Kaufmann Sigismund Streit im vorigen Jahrhundert dem Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin geschenkten Gemälden sich auch eine Ansicht des Platzes S. Giacomo mit der Börse von Ant. Canaletto befindet. In dem Verzeichniss dieser Bilder, welches im allgemeinen die obigen Angaben (mit geringen Unrichtigkeiten) wiedergiebt, ist dasselbe unter Nr. 11 angeführt. Aus diesem Bilde ist auch Manches zu ersehen, was für die Ausstattung einer Aufführung des „Kaufmanns von Venedig“ von Wichtigkeit ist, unter Anderm die rothe Kopfbedeckung, welche Shylock geben werden muss, da die Juden in Venedig seit uralten Zeiten bis noch in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts gezwungen waren, diese sie unterscheidende Tracht zu tragen.¹⁾

Venedig.

Th. Elze.

V. König Lear als Speisekarte.

Die in Philadelphia bestehende Shakespeare-Gesellschaft hat bei ihrer letzjährigen Geburtsfeier des Dichters nach der folgenden, mit Citaten aus K. Lear witzig ausgestatteten Speisekarte dinirt. Die Idee ist allerdings nicht neu, denn schon beim 300jährigen Jubiläum gab es in Stratford eine ganz ähnliche 'Bill of Fare', nur dass bei dieser die Citate nicht auf ein einzelnes Stück beschränkt waren. Wir können freilich nicht sagen, ob sich nicht die amerikanischen Shakespeare-Freunde

¹⁾ Obwohl Dyce in seinem Glossar bereits die richtige Erklärung des Rialto beigebracht hat, haben wir doch an der obigen Miscelle nichts ändern mögen. Dyce führt eine Stelle aus Coryat an, aus welcher hervorgeht, dass Rialto kurzweg der Name des Börsengebäudes war, 'where the Venetian gentlemen and the merchants doe meete twice a day, betwixt eleuen and twelve of the clocke in the morning, and betwixt ffe and sixe of the clocke in the afternoone. This Rialto is of a goodly height, built all with bricke as the palaces are, adorned with many faire walks or open galleries that I haue before mentioned, and hath a pretty quadrangular court adioyning to it. But it is inferiour to our Exchange in London'. Shakespeare kann seine Kenntniss jedoch nicht aus Coryat geschöpft haben, da dessen Crudities erst 1611 erschienen. Bemerkenswerth ist das Zusammentreffen des Namens 'Launcelot Gobbo' mit dem 'Gobbo di Rialto', einer steinernen Figur, die als Treppenträger für die etwa fünf Fuss hohe Granitsäule dient, von welcher herab die Gesetze der Republik verkündet wurden. Vielleicht war der Gobbo di Rialto, der übrigens trotz seines Namens gar nicht bucklig ist, eine Art Wahrzeichen dieses Stadttheils. Ob der Name Gobbo im Pecorone vorkommt, vermögen wir nicht zu ermitteln; nach dem von Al. Schmidt in der neuen Ausgabe der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung gegebenen Auszuge scheint es nicht so.

D. Red.

denselben Scherz schon bei ihren früheren Shakespeare-Festen gemacht, und die Stratforder ihrerseits ihn nachgeahmt haben. Auch in gastronomischer Hinsicht dürfte übrigens das amerikanische Shakespeare-Diner nicht uninteressant sein.

„1564 April 26 Gulielmus, Filius Johannes Shakspere,
Obit Ano Doi 1616, Aetatis 53, Die 23 Ap.“

Seventeenth Annual Dinner
of
The Shakspere Society of Philadelphia.

Friday, April 23d, 1869.

Abt. We will greet the time. V. i. 54.

Bast. The wheele is come full circle, I am heere. V. ii. 175.

Dinner at 5, P. M.

Lear. Dinner ho, dinner. I. iv. 40.

Corn. a most festinate preparation. III. vii. 9.

Glou. both fire, and food is ready. III. iv. 146.

Glou. Heartie thankes:

The bountie, and the benizon of Heauen. IV. vi. 224.

Bill of Fare.

Gon. You see how full of changes his age is, the obseruation we haue made of it hath not been little. I. i. Qq.

Glou. distribution should vndoo excesse
And each man haue enough. IV. i. 70.

Edm. I pray you haue a continent forbearance. I. ii. 156.

Glou. Nature finds it selfe scourg'd by the sequent effects. I. ii. 100.

Oysters on the Half Shell. Wine, Amontillado Sherry, 1857. Sauterne.

Lear. Thou wert better in a Graue, then to answe with thy vneover'd body this extremitie. III. iv. 99.

Kent. Open this Purse and take what it containes. III. i. 45.

Foole. Canst tell how an Oyster makes his shell?

Lear. No.

Foole. Nor I neither. I. v. 24.

Lear. Art not ashame'd to looke vpon this Beard? II. iv. 190.

Soup A La Reine.

Wine, Sherry, 1849.

Gon. 'Tis hot, it smoakes. V. iii. 224.

Abt. A Royall Noblenesse; I must embrace thee. V. iii. 177.

Planked Shad.

Wine, La Tour Blanche, 1846.

Cor. stood that night against my fire. IV. vii. 37.

Pate A La Financiere. **Champagne, Dry Roederer, Dry Verzenay.**

Kent. I am much more *Foole.* Slum, mum. I. iv. 189.
Then my out-wall. III. i. 45.
Lear. Strike flat the thicke Rotundity. III. ii. 7.
Edg. O matter and impertinency mixt. IV. vi. 174.
Cor. Time shall vnfold what plighted cunning hides. I. i. 279.

Devilled Capon Legs. **Wine, Schloss Johannisberger, 1857,**

Kent. carbonado your shanks. II. ii. 34. *and Steinberger Cabinet, 1857.*
Bast. To both these Sisters haue I sworne my love,
Each iealous of the other * * *
Which of them shall I take. V. i. 55.

Cotelettes en Papillote. **Wine, Rudesheimer Berg, 1857.**

Kent. in concealment wrap me up awhile. IV. iii. Qq.

Croquettes. **Wine, Liebfrauenmilch aus Kloster Garten.**

Gon. the tender of a wholesome *Bast.* This is the excellent foppery of the world. I. ii. 112.
weale. I. iv. 203. *Kent.* That can my speech defuse. I. iv. 2.

Filet de Boeuf, with Tomato Sauce. **Wine, Steinberger Cabinet, 1846.**

Lear. I am asham'd
That thou hast power to shake my manhood thus. I. iv. 290.

Spring Chickens. **Wine, Chateau Lafite, 1861.**

Edg. Methinkes he seems no bigger then his head. IV. vi. 16.

Capons Boned, with Mushrooms and Truffles. **Wine, Marcobrunner Cabinet, 1862.**

Lear. vnaccommodated man is no more but such a poor bare forked Animall as thou art. III, iv. 104.

Terrapins.

Burgundy, Chambertin, 1861.

Bast. Neither can be enioy'd *Bast.* Whose age had charmes in it;
If both remain alive. V. i. 58. whose Title more. V. iii. 49.
Lear. an Engine, wrencht my frame of Nature
From the fixt place. I. iv. 262.

Potatoes.

Edg. the poore Creature of earth. III. iv. 124.

Asparagus.

Kent. Thou out of Heauen's benediction com'st
To the warme Sun. II. ii. 155.
Foole. 'twas her Brother, that in pure kindnesse to his Horse buttered his Hay. II.
iv. 121.

Snipe.

Maderia, Vintage, 1811.

Lear. Bring vp the browne Billes. IV. vi. 90. *Lear.* I confesse that I am old.
Kent. you wagtaile. II. ii. 62. II. iv. 150.

Pate de Foie Gras.

Kent. Kill thy Physition and thy fee bestow
Vpon the foule Disease. I. i. 162.

Meringue.

Lear. that little seeming substance. I. i. 197.

Salad.

Wine, Port, 1830.

Gent. in him *Kent.* influence like the wreath of radiant fire on flicking *Phoebus* front. II. ii. 113.
Are many Simples operatiue whose power Will close the eye of Anguish. I. iv. 13.
Cor. I want that glib and oylie. I. i. 223.

Omelette Soufflee.

Jelly.

Foole. Nunckle, give me an egge. *Lear.* see how the Subiect quakes.
I. iv. 150. I. vi. 107.

Ices.

Kent. snow to the colder moods. II. ii. 72.
Lear. Art cold?
I am cold my selfe. III. ii. 68.

Punch.

Glou. let thy friendly hand Put strength enough too't. IV. vi. 230.
Lear. I taxe not you, you Elements, with vnkindnesse III. ii. 16.
Edg. no more Least my braine turne and the deficent sight
Topple downe headlong. IV. vi. 23.
Glou. There was good sport at his making. I. i. 21.

Limburger Cheese.

Foole. there's not a nose among twenty, but can smell him. II. iv. 67.
Kent. Man's nature cannot carry
Th' affliction nor the feare. III. ii. 48.
Lear. O, ho! 'tis foule. III. ii. 24.

Coffee.

Cigars.

Lear. our Joy *Foole.* a small spark, all the rest on's
Although our last not least. body cold: Looke heere comes a
I. i. Qq. walking fire. III. iv. 111.
Stew. What most he should dislike seemes
pleasant to him. IV. ii. 10.

Adjournment.

Glou. Enough, enough. IV. vi. 77.

Reg. to no more

Will I give place. II. iv. 245.

Foole. so out went the candle. I. iv. 210.

[*Exeunt.* V. ii. 11.]

Members Present.

Kent. great Starres

Thron'd and set high. III. i. 22.

[*Flourish. Enter:* V. iii. 41.

[folgen die Namen der zwölf Theilnehmer.]

All the citations this year are from our Winter's study:

The Tragedie of King Lear.

Fol. 1623 and Qq.

VI. Noch ein Shakespeare-Bild.

Als ich den Aufsatz über Shakespeare's Bildnisse für den vorigen Jahrgang des Jahrbuches schrieb, besass ich noch keine Kenntniss von einem alten, im Gothischen Hause zu Wörlitz befindlichen Shakespeare-Bilde, welches aus England stammt. Dasselbe trägt gegenwärtig die Nummer 1280, und August von Rode (Das Gothische Haus zu Wörlitz u. s. w. Dessau 1818 S. 47) giebt folgende Auskunft darüber: „Shakespeare, ein Geschenk eines Nachkommen desselben an den Fürsten L. F. Franz zu Anhalt-Dessau, bei dessen Aufenthalt in England.“ Die Reise des Herzogs Franz nach England fällt in die Jahre 1763—64, zu welcher Zeit bekanntlich kein Nachkomme des Dichters mehr vorhanden war; seine Familie war bereits im Jahre 1669—70 mit dem Tode seiner Enkelin Lady Barnard erloschen. Der unbekannte Geschenkgeber könnte mithin nur ein wirklicher oder angeblicher Sprössling einer Seitenlinie gewesen sein. Sei dem wie ihm wolle, so viel steht fest, dass der Herzog das Bild aus England mitgebracht hat. Es ist augenscheinlich eine Kopie (in Oel) des Porträts von Cornelius Jansen, welches kurz vor der Reise des Herzogs ans Licht gekommen war und offenbar Aufsehen erregte und für ächt gehalten wurde; der angebliche Nachkomme hätte es sich sonst wol nicht copiren lassen. Auch der kunstsinnige Herzog und sein nicht minder kunstsinniger Begleiter v. Erdmannsdorf würden dem Bilde schwerlich Werth beigelegt haben, wenn sie nicht gleichfalls von der Aechtheit des Originals überzeugt gewesen wären. Das Jansen'sche Porträt ist nach der Gewohnheit dieses Meisters auf Holz gemalt, die Wörlitzer Kopie dagegen auf Leinwand; sie misst 2 Fuss 4½ Zoll rhn. in der Höhe und 1 Fuss 11¼ Zoll in der Breite.¹⁾

¹⁾ Die Maasse des Originals werden von Boaden leider nicht angegeben.

In neuerer Zeit ist sie übermalt worden, so dass sich über die künstlerische Ausführung nicht mit Sicherheit urtheilen lässt, um so weniger als eine Vergleichung mit dem Originale des Herzogs von Somerset unmöglich ist. Die Uebereinstimmung mit dem Turner'schen Mezzotinto bei Boaden lässt kaum etwas zu wünschen übrig. Die mandelförmigen Augen erinnern lebhaft an die Stratforder Büste, während alles Uebrige, namentlich die Nase und die hochgewölbten und etwas harten Augenbrauen, sich entschieden dem Droeshout nähert, ohne dass man jedoch an eine Komposition nach dem einen oder dem andern dieser Originale glauben könnte, was schon der volle Kinnbart verbietet. Auf dem dunkeln Grunde ist ein Oval angedeutet, als ob das Original in ovaler Form gemalt wäre, was aus den bisherigen Angaben nicht hervorgeht. Ein Künstler-Name oder Zeichen ist eben so wenig zu entdecken als die Jahrszahl und das angebliche Devisenband mit den Worten: 'Ut Magus'; die Rückseite gestattet keine Untersuchung, da sie vom Restaurator mit neuer Leinwand unterzogen ist. Da in Deutschland kaum eine zweite Kopie des Jansen'schen Porträts, dieses schönsten und idealsten Shakespeare-Kopfes, vorhanden sein möchte, so besitzt das Wörlitzer Bild ein volles Anrecht auf die Aufmerksamkeit und Theilnahme der deutschen Shakespeare-Verehrer.

K. Elze.
