

Werk

Titel: Literarische Besprechungen

Ort: Berlin

Jahr: 1871

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0006|log17

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Literarische Besprechungen.

The Sonnets of Shakespeare Solved, and the Mystery of his Friendship, Love, and Rivalry Revealed. Illustrated by Numerous Extracts from the Poet's Works, contemporary Writers, and other Authors.
By Henry Brown. London, J. R. Smith, 1870.

Ein neuer Versuch, die Sonettenfrage, diese crux der Shakespeare-Gelehrten, zu lösen!

Mr. Brown geht mit J. Boaden u. A. von der Annahme aus, dass die Initialen W. H. in der Dedication des Verlegers der Sonette (Th. Thorpe) auf William Herbert, nachmaligen Grafen von Pembroke, zu deuten seien. Er führt zur Unterstützung dieser Hypothese einige neue Momente aus dem Leben des Grafen an, indem er darauf aufmerksam macht, dass der junge Graf um 1597 nicht nur von seinem Vater die Erlaubniss erhalten habe, in London zu leben, sondern dass er im April desselben Jahres zum Besuch bei den Sidneys in London gewesen; wahrscheinlich also habe er schon in diesem Jahre Shakespeare's Bekanntschaft gemacht. Seine Mutter, die Gräfin Pembroke, sei selbst als Dichterin und Patroness von Dichtern in der damaligen literarischen Welt aufgetreten; und da es Sitte gewesen, edle Jünglinge unter die Obhut von angesehenen Dichtern und Literaten zu stellen, so dürfe man wohl annehmen, dass sie ihren Sohn der Tutel Shakespeare's anvertraut habe und dass dadurch das vertraute Verhältniss zwischen beiden eingeleitet worden sei. Im dritten Sonett erwähne ja auch Shakespeare der Mutter seines jungen Freundes „most affectionately“. Dazu komme, — und dieser Umstand scheint mir in der That von erheblichem Gewicht, — dass zwischen 1599 und 1600 von Freunden des jungen Grafen der Plan entworfen worden, ihn zu einer Heirath mit einer Nichte des Lord Admirals zu veranlassen, wie Rowland White (in den Sidney Memoirs) ausdrücklich erwähne, aber auch hinzufüge: „er finde in dem jungen Lord durchaus keine Disposition zum Heirathen.“ Shakespeare mochte aus den in den Sonetten angedeuteten Gründen den Plan begünstigen; — daher die Reihe der Heiraths-Sonette, mit denen die Sammlung beginnt.

Soweit kann man mit dem Verfasser einverstanden sein; ich wenigstens halte es ebenfalls für die immerhin wahrscheinlichste Hypothese, dass mit den Initialen der Dedication derselbe anerkannte Freund und Gönner Shakespeare's, dem (zusammen mit seinem Bruder) Heming und Condell die erste Folio-Ausgabe widmeten, gemeint sei. Bedenklicher schon ist es, wenn Brown die seltsame Dedication selber dahin erklärt und interpretirt: Shakespeare habe deshalb die Sonette nicht selbst dem Grafen zugeeignet, sondern den Verleger dazu veranlasst und ihn zugleich angewiesen, nur die Initialen des Familiennamens in die Dedication zu setzen, theils weil die Bescheidenheit den beiden Freunden und insbesondere dem Grafen verboten habe, so viel Lob und Ruhm und persönliche Beziehungen etc. dem Urtheil des Publicums Preis zu geben, theils weil die Stellung Shakespeare's als Schauspieler ihm die Pflicht auferlegte, den Lord und seine Familie nicht durch Aufdeckung des engen Freundschaftsverhältnisses zwischen ihnen öffentlich zu compromittiren. — Walteten diese Rücksichten ob, so ist nicht einzusehen, warum Shakespeare nicht lieber von aller Dedication Abstand genommen haben sollte! —

Ganz sonderbar aber und meines Erachtens völlig unhaltbar werden die Ansichten des Verfassers, wenn er auf den Hauptpunkt seiner Schrift, auf die Auslegung der Sonette, auf Shakespeare's Intentionen, auf den Grund und Zweck ihrer Abfassung und Veröffentlichung zu reden kommt. Nach ihm hat Shakespeare die sämtlichen Sonette nur als eine ausführliche Satire „upon mistress-sonnetting and upon the sonnetters“ seiner Zeit überhaupt und insbesondere auf die beiden vornehmsten derselben, auf Drayton und Davies, verfasst und veröffentlicht. Dies, meint er, müsse man annehmen, da Shakespeare in *Love's Labour's Lost* das Sonettenschreiben an die Geliebte ganz offen verspottet. Der Grundgedanke aber, den Shakespeare in diesen satirischen Sonetten durchführe, sei „die symbolische Vorstellung einer Heirath zwischen seinem jungen Freunde und seiner (Shakespeare's) Muse“, eine Ehe, welche die verweigerte Vermählung mit einem Weibe ersetzen und bewirken solle, dass er in des Dichters Versen ebenso unsterblich fortleben werde, wie in Kindern von Fleisch und Blut(!). Das ist nach Brown „der Schlüssel, der das Herz des Mysteriums erschliesse“; und gleichsam der Bart an diesem Schlüssel ist ihm das 20. Sonett, insbesondere die ersten vier Verse desselben, in denen Shakespeare seinen jungen Freund die „master-mistress of his passion“ nenne und ihm „a woman's face und a woman's gentle heart“ zuschreibe. — Brown übersieht, dass es zu seiner Heiraths-Hypothese schlecht passt, wenn der Dichter seinen jungen Freund als seine Geliebte bezeichnet, in andern Sonetten ihn die Seele seiner Dichtung, auch wohl geradezu seine Muse nennt, und also den männlichen Theil der symbolischen Ehe als Weib behandelt. In allen übrigen Sonetten, auf die sich Brown beruft (auch das 17. nicht ausgenommen), findet sich kein Wort, das sich auf diese Musenheirath deuten liesse; im Gegentheil, Sonett 82 sagt Shakespeare ausdrücklich: „I grant, thou wert not married to my muse!“ Auch vergisst Brown, dass der junge Graf bereits am 17. September 1603 sich vermählte und damit der Musenehe ein Ende machte, und dass also sämtliche Sonette vor diesem Termin ge-

schrieben sein müssten, was an sich unwahrscheinlich und mit der Thatsache ihrer erst sechs Jahre später erfolgten Veröffentlichung nicht wohl vereinbar ist. Die meisten der Sonette athmen ausserdem ein so zartes, inniges Gefühl, viele sind so reine Herzensergüsse des Dichters, dass auf sie die angebliche satirische Tendenz wie die Faust auf's Auge passt.

Am stärksten indess widersprechen der Hypothese Brown's die letzten 28 Sonette, die von dem Verhältniss des Dichters zu seiner schwarzen Geliebten handeln und grösstentheils an sie gerichtet sind. Brown behauptet zwar, auch diese „additional sonnets“ seien nur „a continuation of the allegorical marriage, by which the poet claims her as his alone, though she is alone the friend's“ etc. Später aber, im Widerspruch mit sich selbst, meint er: diese Sonette seien an Herbert's Mistress geschrieben; ja er verschmäh't es nicht, G. Massey's Hypothese und die berühmte Lady Rich zu Hülfe zu rufen, indem er hinzufügt: sie seien zugleich versteckter Weise auf diese Dame, „the fair woman with a dark soul“ (wie Sidney sie nenne), gemünzt als „literal satires on this notable frail married Lady“ und auf die damals herrschende „incontinence in wedded life“ p. 128). — Wie diese zweite, ebenfalls völlig in der Luft schwebende Hypothese mit seiner Grundannahme von der symbolischen Musenheirath in Einklang zu bringen sei, wird uns mit keinem Wort gesagt. Nur weil der Dichter den jungen Freund als sein eigen betrachte, dieser aber mit der dark Lady (Rich) sich verbinde, soll Shakespeare auch letztere als sein eigen, als seine Geliebte bezeichnet haben! —

Dankenswerth sind die Nachweisungen, die Brown (p. 183 ff.) über die beiden Dichter, Davison und Davies, Shakespeare's wahrscheinliche Nebenbuhler um die Gunst des Grafen Pembroke, und über ihr Verhältniss zu Shakespeare beibringt. Auch behauptet er (p. 91), dass Shakespeare's Truppe vom October 1599 bis December 1601 fern von London, am schottischen Hofe gespielt habe, und zwischen 1601 und 2 „with a bounty of 400*l.* for their services“ von dort zurückgekehrt sey. Leider giebt er für diese als Thatsache hingestellte Behauptung keine Beweise, und ich weiss meinerseits nicht, worauf sie sich gründet. Collier (*Annals of the Stage*, I, 344) berichtet zwar, dass gegen das Ende des Jahres 1599 „a company of English players“ nach Edinburg gekommen und vom König (Jacob) nicht nur huldvoll aufgenommen, sondern auch gegen die Angriffe der Geistlichkeit geschützt worden sei; aber er bemerkt ausdrücklich, dass die Vermuthung: Shakespeare sei Mitglied dieser Gesellschaft gewesen, sich durch nichts begründen lasse.

H. Ulrici.

W. Shakespeare's dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser, Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Vier Bände. Berlin. A. Asher & Co. 1870.

„Die herrlichsten Traditionen unserer Bühne, ihre höchsten Kunstleistungen knüpfen sich an Shakespeare's Namen. Wir Deutschen sind die ächten Erben der Shakespeare'schen Offenbarungen geworden. Es sollen die Feiertage unserer Schauspielhäuser sein, wenn sie an die Darstellung der unsterblichen Schöpfungen ihres Altmeisters herantreten. Multum, non multa, sei ihre Devise“ — mit diesen Gedanken leitet der Verfasser das mit geistiger Frische und grosser Klarheit geschriebene Vorwort zu dieser Bühnenbearbeitung von zunächst vier dramatischen Werken Shakespeare's ein, eine Bearbeitung, welcher unserer Ansicht nach sowohl die deutschen Theater als überhaupt das gebildete Publicum — namentlich auch das weibliche — die vollste Aufmerksamkeit schenken müssen und deren genauere Durchsicht in uns den lebhaften Wunsch erweckt hat, dass der zur Lösung einer solchen Aufgabe durch ein glückliches Zusammentreffen vieler günstiger Umstände in seltener Weise befähigte Verfasser uns recht bald mit gleich werthvollen Fortsetzungen erfreuen möge.

Der Verfasser hat bereits in seinem „Essay über König Richard III.“ (vergl. Jahrbuch III, S. 27 fgg.) in der Kürze die Grundsätze entwickelt, nach denen seiner Ansicht gemäss die Dramen Shakespeare's für die moderne deutsche Bühne eingerichtet werden müssen. Aber weit entfernt, sich in theoretische Untersuchungen, die ja gewiss als vorbereitende Studien ihren hohen Werth haben und als solche nothwendig sind, zu vertiefen und dadurch wohl gar den freien Um- und Ueberblick über alle die Factoren zu verlieren, welche in einer solchen dramatischen Function mit mehr oder weniger bedeutenden Momenten mitwirken, weit entfernt, sich durch die Masse der Beobachtungen, die er in den letzten Jahren offenbar gemacht, durch die verschiedenartigen Anschauungen, die er gesammelt hat, irgend wie verwirren zu lassen, hat er vielmehr den stets schwierigen Schritt von der Theorie zur Praxis vorsichtig, aber sicher gethan; er hat die Richtigkeit und Anwendbarkeit der von ihm früher theoretisch entwickelten Grundsätze praktisch erprobt, zugleich aber auch eingesehen, dass alle die Shakespeare-Bearbeitungen, wie sie sich gegenwärtig auf den deutschen Bühnen eingebürgert haben, noch einer nähern Prüfung zu unterwerfen und ohne Ausnahme der Verbesserung bedürftig sind.

Der Bearbeiter ist zunächst nicht bloss für die Schönheiten des Altmeisters begeistert, er weiss vielmehr recht wohl, dass zur Herstellung einer mustergültigen Bühnenbearbeitung eine klare Erkenntniss der Mängel Shakespeare's nothwendig ist, besonders der durch die grosse Verschiedenheit der Shakespeare'schen und der modernen Inszenirung veranlassten Mängel. So sieht der Verfasser z. B. sogleich die Act- und Sceneneintheilung des Originals durchaus nicht als etwas für die moderne

Bühne Verbindliches an. Ferner weist er darauf hin, dass, wenn ein Compositionsfehler aus der bisweilen zu weit getriebenen Anlehnung Shakespeare's an seine Quellen hervorgehe, es weit unbedenklicher erscheine, hier eine ganze Episode zu streichen, als sich an irgend etwas vom Dichter selbst Erfundenes und Empfundenes zu vergreifen. Ein anderer Mangel, der mit vollem Recht hervorgehoben wird, liegt bei manchen Dramen in der Abnahme der dichterischen Erfindung und Spannkraft gegen den Schluss hin, in dem gestörten Gleichgewicht zwischen der auf- und absteigenden Handlung. Der Bearbeiter hat sich demnach über den Bau und die Composition jedes Drama's ein ganz bestimmtes Urtheil zu bilden, er darf und muss selbst hier kürzen, nachhelfen, stützen, ausbessern, aber er darf nie in den innern Organismus der Composition selbst eingreifen und daran wesentlich ändern. Bedenklich erscheint deshalb schon die Ergänzung einer (oft nur scheinbar) fehlenden Motivirung, noch bedenklicher jede Modification in der bei Shakespeare so meisterhaften Charakterentwicklung. Eine der wichtigsten und schwierigsten Aufgaben für den Bearbeiter ist aber die geschickte und umsichtige Einfügung der Bühnenweisungen und die durch dieselbe erst ermöglichte oder doch wesentlich vervollständigte Klarstellung der Situation, der Motive, ja selbst der Charaktere. Gerade hierin leistet aber der Verfasser so Bedeutendes, dass in uns der Wunsch rege wurde, er möchte in den spätern Bänden mit diesen Weisungen, in denen ein wahrer Schatz von Beobachtungen niedergelegt ist, hier und da noch freigebiger sein. Shakespeare's Stellung zur Bühne lässt es sehr erklärlich erscheinen, dass von solchen Winken und Andeutungen in den Originalausgaben sehr wenig zu finden ist, um so erwünschter ist also eine bühnenkundige Ergänzung.

Wenn nun der Bearbeiter nach dem Gesagten auf dem ästhetischen Terrain des Dichters sich heimisch gemacht hat, so beachtet er ferner ebenso gewissenhaft die Anforderungen unserer Zeit und die moderne Inszenesetzung. Hier sind die Kürzungen aus bloss ästhetischen Motiven bei weitem nicht so schwieriger Natur, als diejenigen, welche durch scenische oder häufiger noch durch die Verbindung scenischer und ästhetischer Rücksichten bedingt werden. Der Verfasser hat vollkommen Recht, der modernen Scenirung einen sehr wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung der Shakespeare-Dramen einzuräumen und zwar einen so radicalen, dass nicht etwa dem alten Gerüste ein modernes Mäntelehen umgehängt wird. Zunächst macht gegenwärtig der Decorationswechsel eine bedeutende Einschränkung der Scenenzahl nothwendig. Um dies zu realisiren, hat nun der Bearbeiter selbständig zu schaffen, es muss sein Ziel sein, Shakespeare's Dramen so zu gestalten, wie der Dichter sie für unsere jetzige Bühne und Geschmacksrichtung geschrieben haben würde. Dabei sind dann auch besonders die durch das abschliessende Fallen des Vorhangs gebieterisch geforderten Effecte der Scenen- und Actschlüsse scharf ins Auge zu fassen. Ferner ist das Streichen oder Zusammenwerfen ganzer Rollen an vielen, ja fast an allen Bühnen durch die Schwierigkeit geboten, welche durch die würdige Besetzung einer grossen Rollenzahl veranlasst wird. Endlich muss die poetische Diction vor Allem wohlklingend sein und Wendungen vermeiden, die, wie so manche schöne Stelle in

Wagner's Opern, erst nach längerer Reflexion verständlich und geniessbar werden.

Was die Zahl der auf der modernen Bühne darstellungsfähigen Stücke betrifft, so fixirt der Verfasser dieselbe auf ungefähr 28, — eine, wie uns scheint, etwas hochgegriffene Zahl. Seine Absicht bei Veröffentlichung der vorliegenden vier Bände ist, Bearbeitungen zu liefern, welche, sowohl was Text als Scenirung betrifft, unmittelbar aufführungsfähig sind, nicht etwa Mitteldinge, welche vom Regisseur erst wieder zugestutzt werden müssten. Man wird sich erinnern, dass schon die im III. und IV. Bande des Jahrbuchs enthaltenen vortrefflichen Aufsätze über Richard III. sowohl die Principienfrage, als jenes bei guter Besetzung stets zugkräftige Stück gründlich behandelt haben. Mit der Wahl des auf den Bühnen bisher nur selten dargestellten, leicht gearbeiteten Lustspiels „Wie es euch gefällt“ hat der Bearbeiter einen besonders glücklichen Griff gethan; die Bearbeitung gewährt uns zugleich in fast anschaulicherer Weise als bei Richard III. einen tiefen Einblick in ein bedeutendes dramatisches Gestaltungstalent, das hier einen ziemlich spröden Stoff mit viel Glück und Geschick bewältigt hat. Die drei beigefügten Compositionen der Gesänge des zweiten Actes von E. Thiele sind melodiös ansprechend und der Situation vortrefflich angepasst. — Weit mehr Vorarbeiten fand der Bearbeiter für seinen 3. Band vor, in welchem er uns den Hamlet bietet und zwar wie dies besonders durch Rücksichten der Bühnentechnik motivirt ist, ohne die Eingangsscene. Sonst sind gerade in dieser gedankenreichsten der Shakespeare'schen Tragödien die Kürzungen mit Recht beschränkt und die Aufführung dürfte, obgleich die Bearbeitung 5 Scenen weniger zählt als das Original und die Verwandlungen auf 10 (bei offener Scene) beschränkt, doch 4 Stunden beanspruchen. Was den König Heinrich VI. betrifft, so bin ich überzeugt, dass er in der vorliegenden Arbeit, die sich in Inhalt und Form ungeachtet der weitgehenden Aptirung doch in allen Hauptträgern der Handlung treu an das Original anschliesst, sich sogar ausserhalb des Historienzyclus als selbständiges Drama mit Erfolg darstellen lassen wird. Erfolgreiche Darstellungen wünschen wir schliesslich allen diesen fleissigen, mit grosser Sachkenntniss und Umsicht bis ins Kleinste durchgeführten Bearbeitungen unseres in die Shakespeare-Mysterien eingeweihten Esoterikers und zwar besonders auf denjenigen grössern Bühnen, welche sich, oder wohl auch dem Altmeister durch principloses Experimentiren mit allerlei Scenirungen und durch unfertige Combinationen der Arbeiten verschiedener Dramaturgen geradezu geschadet haben. Gerade in der sichern, ihrer Zwecke sich stets bewussten, bühnenkundigen, praktischen Verwerthung der streng geprüften und demnach als richtig erkannten Grundsätze liegt aber das unbestreitbare Verdienst dieser Oechelhäuser'schen Arbeiten.

K. Böttger.

Shakespeare in J. Klein's Geschichte des italienischen Dramas.

Obwohl mit Recht geklagt wird, dass Klein's treffliche, auf den gründlichsten Studien ruhende, ebenso geistvolle als inhaltsreiche Geschichte des Dramas gar zu breit angelegt sei, und dass bei seiner nicht bloss kritisirenden, sondern fortwährend reflectirenden, vergleichenden, combinirenden Gedankenfülle der Leser leicht den Faden der historischen Entwicklung aus der Hand verliere, so gewährt doch diese Eigenthümlichkeit des Klein'schen Werks nach so vielen Seiten eine so reiche Ausbeute, dass die daraus entspringenden Nachtheile aufgewogen werden. Auch über Shakespeare finden sich in den letzten, der Geschichte des italienischen Dramas gewidmeten Bänden Nachweisungen und Erörterungen, welche der Shakespeare-Gelehrte nicht ignoriren darf und die auch jeden Freund und Verehrer Shakespeare's interessiren werden. Und insbesondere ist es von hoher Bedeutung, dass ein Mann wie J. Klein, selbst dramatischer Dichter von hervorragendem Talent und der gründlichste Kenner der dramatischen Literatur aller Völker und Zeiten, von der tiefsten Verehrung für Shakespeare durchdrungen ist, und so gewaltige Keulenschläge auf die Köpfe seiner modernen Neider und Tadler führt, dass sie ihnen wohl schwerlich Stand halten werden.

Ich mache nur auf einige Shakespeare betreffende Hauptstellen aufmerksam. Bd. IV, S. 548 ff. führt Klein eine genaue Vergleichung durch alle Instanzen aus zwischen Shakespeare's „Ende gut Alles gut“ und einer „Comedia“ des italienischen Dichters Bernardo Accolti, welche unter dem Namen „Virginia“ 1513 im Druck erschien und bis 1535 sieben Auflagen erlebte, ein Beweis, dass sie — und mit Recht — grossen Beifall gefunden hatte. Klein gelangt zu dem Ergebniss, dass Shakespeare den Stoff zu seinem Lustspiel nicht — wie bisher allgemein angenommen worden — bloss aus Boccaccio's bekannter Novelle geschöpft, sondern auch Accolti's Comödie gekannt und benutzt habe. Der Beweis dafür ist meines Erachtens zwar nicht in dem Maasse zwingend, dass kein Zweifel dagegen aufkommen könnte: es bleibt nach Lage der Sache immerhin möglich, dass die beiden begabten Dichter, denen offenbar dieselbe Quelle vorlag, in der Composition wie in einzelnen Punkten der Ausführung sich nahe berührten, ohne dass der Eine den Andern kannte. Doch sind die Parallelen, die Klein darlegt, an einigen Stellen so auffallend, dass der Folgerung, die er zieht, wenn auch nicht volle Gewissheit, doch hohe Wahrscheinlichkeit inne wohnt. Sie wäre zugleich ein neuer Beweis, dass Shakespeare nicht nur des Lateinischen und Französischen, sondern auch der italienischen Sprache mächtig gewesen. Denn von Accolti's Comödie ist keine englische Uebersetzung aus Shakespeare's Zeit nachweisbar und höchst wahrscheinlich auch keine erschienen. Aber auch für denjenigen, der Klein's Resultat in Zweifel zieht, wird es von grossem Interesse sein, die Wege zu verfolgen, welche die beiden Dichter eingeschlagen haben, und aus der Vergleichung zu ersehen, wie hoch des noch jungen Shakespeare's dramatisches Talent über das seines bedeutenden Nebenbuhlers hinausragt.

Fraglicher ist es, ob, wie Klein (S. 786. 807) darzuthun sucht, der

Page Brunetto (ein verkleidetes Mädchen) in Parabosco's Komödie *Viluppò* als das Vorbild des Pagen Sebastian (Julia) in Shakespeare's *Edel-leuten von Verona* gelten dürfe, und ob die *Curtisane Dorothea* in N. Secco's Lustspiel *Gl' Inganni* zu Falstaff's *Dortchen Lakenreisser* „Modell gestanden habe“. Indess wenn man einmal annimmt, dass Shakespeare die bessern Erzeugnisse des italienischen Dramas, namentlich der Komödie des sechszehnten Jahrhunderts gekannt habe, so wird man auch annehmen dürfen, dass einzelne Figuren dieser reichen Bildergalerie seine Phantasie angeregt haben, nicht sie zu copiren, sondern einen Parabosco-Secco'schen Holzschnitt in ein Shakespeare'sches Gemälde zu verwandeln. Dagegen stellt Klein in *Abrede*, dass Shakespeare das oben erwähnte Lustspiel *Gl' Inganni*, wie Collier nach Manningham's Notiz annimmt, zu „Was ihr wollt“ benutzt habe: Shakespeare habe zwar wohl das Secco'sche Lustspiel wie jenes andere ältere unter dem ähnlichen Titel *Gl' Ingannati* (von einem unbekannten Mitgliede der *Accademia degli Intronati di Siena*), das man ebenfalls herbeigezogen, gekannt; aber eine Vergleichung beider Komödien mit *Was ihr wollt* ergebe, dass „dies Lustspiel, bis auf ein Paar Pinselstriche von zweifelhafter Beschaffenheit, keinen Anhalt biete zu der Annahme irgend welcher nachweisbaren Entlehnung aus den beiden italienischen Komödien.“ Shakespeare „folgte der Erzählung Riche's, *Apollonius and Silla*, in den Hauptzügen der Fabel, in der Standeseigenschaft der Personen, in allen wesentlichen Motiven, in der Verschränkung der Situationen, desgleichen in Bezug auf den feineren Ton und die edlere Haltung auch hier wieder seinem hohen poetischen Tacte.“ Aber Riche habe seine Erzählung nicht, wie man bisher angenommen, aus Bandello's bekannter Novelle entlehnt, sondern halte sich mehr an Cinthio's Novelle (III, 8), in der die Rudimente der Bandello'schen sich finden; und die gemeinsame Quelle beider sei vermuthlich jene ältere *Intronaten-Komödie*, *Gl' Ingannati*, aus der auch Montemayor die Grundelemente zu seiner Novelle *Filismene* aufgenommen habe (S. 751. 803. 807).

Ob Shakespeare L. Dolce's *Eifersuchts-Tragödie Marianna* „als Modellstudie“ bei seinem *Othello* vor Augen gehabt habe, wie Klein, gestützt auf einige vereinzelte Parallelstellen, vermuthet (V, 385 f.), muss meines Erachtens dahingestellt bleiben. Dagegen erscheinen die Berührungspunkte zwischen Grotto's Tragödie *Hadriana* und Shakespeare's *Romeo und Julie*, die Klein (V, 441 ff.) darlegt, so bedeutend, dass seine Behauptung, Shakespeare müsse Grotto's *Hadriana* im Original gelesen haben, wohl Berücksichtigung verdient. Jedenfalls wird die von Klein durchgeführte Vergleichung der beiden, denselben Stoff behandelnden Tragödien nicht nur den Aesthetiker und Dramaturgen, sondern auch den Shakespeare-Freund interessiren, da daraus wiederum die eminente Ueberlegenheit Shakespeare's sonnenklar hervorleuchtet. Auch müssen wir dankbar sein für die Belehrung (V, 435), dass Arthur Brooke's „*Tragicall Historye of Romeus and Juliet*“, der Shakespeare in stofflicher Beziehung offenbar ausschliesslich gefolgt ist, nicht (wie man bisher allgemein angenommen) die erste metrische Bearbeitung der bekannten *Giulietta-Novelle* ist, dass vielmehr zehn Jahre vor Brooke's Gedicht „ein italienisches *Romeo-Giulietta-Poem* in vier Gesängen und

in den schönsten, wohlklingendsten Ottaven-Strophen“ (ottave rime) von einer edlen Veroneserin, Namens Clizia, im Druck erschienen war, und dass dasselbe „für eine der Quellen und Vorlagen von Brooke's *Romeus and Julia* zu gelten hat,“ wie Klein aus mehreren Parallelstellen nachweist.

Ich füge dieser Anzeige eine Mittheilung bei, die aus einer andern verwandten Quelle über eine dunkle Stelle in Shakespeare's *Viel Lärmen um Nichts* Licht verbreitet.

Dr. Braunfels, der ausgezeichnete Kenner der spanischen Literatur, schreibt mir: „Die Worte Benedikt's in *Much Ado about Nothing*, Act II, Sc. 1: *Ho! now you strike like the blind man: 'twas the boy that stole your meat, and you'll beat the post, sind in den drei neuern Uebersetzungen, die mir zur Hand sind, falsch wiedergegeben, indem sie sämmtlich übersetzen: „der Junge stahl Euch nur Essen (Mahlzeit) und Ihr schlagt den Pfeiler“, und damit zeigen, dass keiner der Uebersetzer wusste, worauf Shakespeare anspielen wollte. Die Stelle, die der Dichter im Auge hatte, findet sich in dem bekannten Schelmenroman Lazarillo de Tormes, welchen der grosse Staatsmann, Dichter und Geschichtschreiber Don Juan Hurtado de Mendoza (geb. 1503) als Student zu Salamanca (zwischen 1520 und 1523) schrieb, der aber erst 1573, zwei Jahre vor Mendoza's Tode, mit vielen Auslassungen gedruckt wurde. Die Stelle steht am Ende des Tratado I und lautet: (der Blinde sagt:) „Acójámonos á la posada con tiempo.“ Para in allá habíamos de pasar un arroyo Yo le dije: „tío, el arroyo va muy ancho; mas si quereis, yo veo por donde atravesemos mas aina sin nos mojar, porque se estrecha allí mucho, y saltando pasaremos á pié enjuto“. Parecióle buen consejo, y dijo: . . . „llévame á ese lugar donde el arroyo se ensangosta“ Yo que vi el aparejo á mi deseo, . . . llevélo derecho de un cual y sobre otros cargaban saledizos de aquellas casas, y díjele: „tío, este es el paso mas angosto que en el arroyo hay“. Porque Dios le cegó aquella hora el entendimiento por darme de él venganza, creyóse de mí, y dijo: „ponme bien derecho, y salta tú el arroyo“. Yo le puse bien derecho enfrente del pilar, y doy un salto, y póngome detrás del poste como quien espera tope de toro, y díjele: „sus, saltad todo lo que podais, porque deis deste cabo del agua“. Aun apenas lo habia acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabron, y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para trás medio muerto y hendida la cabeza. „Cómo olistes la longaniza, y no el poste? huele, huele“, le dijo yo, . . . y tomé la puerta de la villa.“ — In wörtlicher Uebersetzung: „Ziehen wir uns bei Zeiten in die Herberge zurück“. Um dahin zu gelangen müssen wir über eine Gosse. Ich sprach zu ihm: „Herr Vetter, die Gosse ist (vom Regen) sehr breit angeschwollen; aber wenn Ihr wollt, ich sehe eine Stelle, wo wir leichter hinüber kommen ohne nass*

zu werden; denn dort ist sie viel schmaler, und mit einem Sprunge kommen wir trocknen Fusses hinüber“. Das dünkte ihm ein guter Rath, und er sprach: „bringe mich an die Stelle, wo die Gosse schmal ist“. Ich, der ich die Sache nach Wunsch vorbereitet sah, brachte ihn gerade gegenüber einem Pfeiler oder steinernen Pfosten, der sich auf dem Platze befand, auf dem nebst andern ähnlichen die Vorsprünge der dortigen Häuser ruhten, und sagte ihm: „Herr Vetter, das ist die schmalste Uebergangsstelle der Gosse“. Weil Gott ihm zu dieser Stunde den Verstand umnebelte, um mir Rache an ihm zu gewähren, glaubte er mir und sprach: „stelle mich recht genau an die Stelle und springe Du über die Gosse“. Ich stellte ihn recht genau dem Pfeiler gegenüber, thue einen Sprung und stelle mich hinter den Pfosten, wie Einer, der den Anprall eines Stiers erwartet, und sagte ihm: „Nun los! springt so stark Ihr könnt, damit Ihr auf diese Seite der Gosse hinübergelant.“ Ich hatte die Worte noch kaum gesprochen, da setzt der arme Blinde an wie ein Gaisbock, nimmt mit all seiner Kraft einen Anlauf, wobei er erst noch einen Schritt zurückthut, um mächtiger springen zu können, und stösst mit dem Kopf gegen den Pfeiler, dass es einen so kräftigen Ton gab, als hätte er auf einen grossen Kürbis geschlagen, und sofort fiel er rücklings nieder, halb todt und mit zerspaltenem Kopfe. „Wie habt Ihr doch die Wurst gerochen und nicht den Pfosten? Ei, so riecht doch nur!“ sagte ich ihm, und nahm meinen Weg zum Stadthore. — Die „Wurst“, *longaniza*, von der hier die Rede ist, ist das Shakespeare'sche *meat that the boy stole*. Und die Worte Benedict's wären also etwa zu übersetzen: „Ihr stösst zu wie jener Blinde: der Junge war's, der Euch das Essen gestohlen, und Ihr wollt dafür Euch am Pfeiler zerstoßen“. — Shakespeare kannte ohne Zweifel die englische Uebersetzung des *Lazarillo von David Rowlands* (1586), denn sie hat zahlreiche Auflagen erlebt und wurde allgemein gelesen, so dass Jeder zu Shakespeare's Zeit die Anspielung verstand. —

In demselben Schreiben schlägt Dr. Braunfels vor, in dem berühmten Monolog Hamlet's (III, 1) statt: *a sea of troubles* — ein hier allerdings auffallender Ausdruck, den auch bereits mehrere englische Kritiker beanstandet und für einen Druckfehler erklärt haben, — zu lesen: *take arms against a set of troubles*.

H. Ulrici.

M. Carriere: Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit. Vierter Band: Renaissance und Reformation in Bildung, Kunst und Literatur.
Leipzig, Brockhaus, 1871.

Ein Werk, wie das vorliegende, kann kein Künstler, auch kein Historiker, sondern nur der ächte Aesthetiker schreiben. Im Künstler,

auch den Dichter nicht ausgenommen, überwiegt infolge seines specifischen Talents das Interesse für seine eigne Kunst und Kunstrichtung so entschieden, dass sein Talent wie ein Bleigewicht an seine Auffassung und Beurtheilung jedes andern Kunstwerks sich hängt, und sie unwillkürlich nach der Seite, wo sein eignes Pfund liegt, hinüberzieht. Daher die oft so flache Auffassung, die oft so schiefen Urtheile der Künstler, wo sie über das Technische der eignen Kunstproduction hinausgehen. Der richtige Historiker dagegen ist eingeborener Realist; sein specifisches Talent ist sein Sinn und Verständniss für die Thatsache in ihrer ganzen Breite, Höhe und Tiefe; er muss, selbst im Gebiete der Kunst, vor Allem die Thatsachen ergründen und befragen; nur von ihnen aus darf er auf Motive, Zwecke, leitende Ideen seine Schlüsse und Folgerungen ziehen. Aber das Kunstwerk ist keine Thatsache, keine Begebenheit, keine Handlung: es ist schlechthin nichts ohne den Gedanken, den es zur Anschauung bringt, ohne die Seele des Künstlers mit ihrer Begeisterung für das Schöne, mit ihren Gefühlen, Intentionen, Ideen; nur dadurch, dass er ihm seinen Odem einhaucht, wird das Kunstwerk zum Kunstwerk. Nur der wahre Aesthetiker mit seinem angeborenen Sinn für alle Kunst, dem jede Schönheit, möge sie ihm in den Formen der Architektur, Plastik oder Malerei, der Musik oder Poesie entgegentreten, die gleiche Begeisterung erweckt, und dem daher die Idee mehr gilt als die Thatsache, der Gehalt mehr als die Form, — nur er, der eben desshalb weder zum Künstler noch zum blossen Historiker geeignet ist, wohl aber beide versteht und ihre Leistungen zu würdigen weiss, vermag die Kunst in allen den mannichfaltigen Formen, in denen sie sich äussert, in allen ihren Entwicklungsstadien, auf allen den verschiedenen Wegen, auf denen sie bei ihrem Gange durch die Weltgeschichte ihr Ziel zu erreichen sucht, zu erfassen, Sinn und Zusammenhang derselben unter einander wie mit der fortschreitenden Cultur der Menschheit zu erkennen, und damit die welthistorische Bedeutung, das wahre Sein und Wesen der Kunst darzulegen. Carrière's Werk ist im Grunde eine angewandte Aesthetik, eine am Faden der Kunstgeschichte entwickelte, an den historisch bedeutsamen Kunstwerken erläuterte, durch das Urtheil der Geschichte bewährte und bekräftigte Aesthetik. Obwohl er das Culturleben überhaupt in Staat und Kirche, Religion und Philosophie mit in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, so bildet doch die Kunst und ihre Entwicklung so entschieden den Kern seiner Darstellung, dass sie als das Centrum, jenes nur als die Peripherie des grossen Kreises erscheint.

Ein solches Werk ist für Künstler wie für kunstsinnige Laien von gleich grossem Werth, weil es beiden vielfache Belehrung bietet, ihren Blick schärft, ihr Urtheil sichert. Sein Hauptreiz besteht in den mannichfaltigen, nur dem historisch gebildeten Aesthetiker offen liegenden Beziehungen, Parallelen und Gegensätzen, in die es die Künstler und Kunstwerke der verschiedenen Zeiten und Völker zu einander und dadurch oft Seiten an ihnen in's Licht stellt, welche sonst unerkant bleiben würden. Carrière besitzt für diese Aufgabe nicht nur den geübten Blick eines geistreichen Kunstkenners, sondern auch das für sein Werk überhaupt unerlässliche Talent, mit wenig Worten viel zu sagen, und was er sagt, am rechten Orte zu sagen, dass es nicht den Faden der Dar-

stellung zerreisst oder nur wie ein fremdartiger Schmuck ihm angehängt erscheint. So begegnen wir in diesem Bande, der die Bildung, Kunst und Literatur der s. g. Renaissance, der wichtigsten Epoche der neueren Kunstgeschichte, behandelt und deren Ausläufer in's 17. Jahrhundert hinein verfolgt, dem Namen Shakespeare des öfteren schon lange bevor die Darstellung das englische Volkstheater und seine Epoche machende Erscheinung auf ihm erreicht, — wie der sonnenhelle Gipfel des Berges in die Thäler hineinscheint und dem Blicke vorschwebt, lange bevor der Fuss ihn berührt. Wir begegnen Shakespeare an der Seite des grossen, im Ausdruck gewaltiger Affecte ihm ebenbürtigen Michel Angelo, wenn Carriere bei der Beschreibung des jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Capelle bemerkt: „der unsägliche Jammer jenes Verdammten, der von drei Dämonen, als dem Bleigewicht seiner Schuld umschnürt, in die Tiefe gezogen wird, findet etwas Aehnliches nur in der Art, wie Shakespeare das innere Gericht in seinem Richard III., in seiner Lady Macbeth offenbart“. Wir begegnen ihm aber auch an der Seite des so ganz anders gearteten deutschen Meisters Hans Holbein, dessen Humor in seinem berühmten Todtentanze nach Woltmann's treffender Bemerkung, die Carriere sich aneignet, uns vielfach an Shakespeare erinnert: „Dieselbe erschütternde Wirklichkeit aller Handlungen und Gestalten, welche selbst da, wo das phantastische Element hineinspielt, nicht minder wirklich erscheint, dieselbe Fähigkeit, Leidenschaft und Bewegung auf's Höchste zu steigern, dieselbe runde und volle Charakteristik der einzelnen Persönlichkeit, und dann diese souveräne Herrschaft des künstlerischen Geistes über alle Lagen des Lebens, alle Verhältnisse der Welt, endlich auch die Alleinherrschaft des rein Menschlichen in jedem Handeln und Empfinden.“ Von einer andern Seite wiederum treffen Rubens und Shakespeare auf einander. „Rubens, sagt Carriere, schöpft allerdings nicht aus der Tiefe des Gedankens und sein Affect quillt nicht aus den innersten Tiefen des Gemüths wie bei Shakespeare, der sich hier dem Michel Angelo vergleicht, der aber um der Wahrheit des menschlichen Daseins in der Mannichfaltigkeit der Charaktere und ihrer bezeichnenden Aeusserungen nachzukommen, die ruhig-klare plastische Schönheit der Antike ebenso opfert, wie Rubens nur in der Natur seine Meisterin und sein Vorbild erkennt. — — — Aber die höhere Weihe und Freudigkeit, wodurch er sich über das Gemein-wirkliche erhebt, liegt in dem Zauber des Colorits, in der leuchtenden Kraft und dem Wohlklang der Farben, in der Poesie der Stimmung, deren er wie Shakespeare Meister ist.“ — Von dem höheren Standpunkte einer Vergleichung zwischen dem englischen und holländischen Nationalcharakter fallen Lichtstrahlen nicht nur auf die bedeutendsten holländischen Dichter, Vondel und Cats, sondern auch auf die grossen holländischen Meister der Malerei in ihrem Verhältniss zu dem grössten englischen Dichter. „England und Holland bilden in ihrer Stammesverwandtschaft einen scharfen Gegensatz und eine glückliche Ergänzung. Dort wird Shakespeare der Dichter der Weltgeschichte, der Meister des sittlichen Ideals im Drama, hier bleibt Vondel in der Nachahmung der Alten, Cats in einer nüchternen Abspiegelung des prosaischen Daseins befangen; Vondel hat schwungvolle Gedanken, ächte Gefühle, aber mehr in Monologen und antikisirenden

Chören, als in der dramatischen Action. Doch dafür ist in England auch kein Rembrandt, Jan Steen, Terburg und Teniers erschienen; und sie wetteiferten mit Shakespeare wenigstens nach der Seite der individuellen Charakteristik, der naturwahren Darstellung unmittelbarer Wirklichkeit, und werfen auf diese gleich ihm einen Schimmer der Verklärung durch eine poetische Stimmung und Beleuchtung wie durch den Humor“; namentlich erinnern Jan Steen's Bilder „in der jovialen Auffassung menschlicher Schwäche, in der geistreichen Verspottung falscher Grösse und selbstgefälliger Sicherheit, in der Darstellung des menschlichen Lebens und Treibens als eines heitern Mummenschanzes, an Shakespeare's Lustspiele.“ — Während diese und ähnliche Parallelen die Shakespeare'sche Poesie durch Werke einer andern Kunst, in denen sie wie in Bildern und Gleichnissen sich abspiegelt, illustriren, zeigen uns Vergleichenungen Shakespeare'scher Dramen mit verwandten Dichtwerken, wie Lope de Vega's „Roselo und Julia“ mit Romeo und Julie oder Calderon's „Arzt seiner Ehre“ mit Othello, wie hoch der Genius Shakespeare's durch die Kraft und Tiefe seiner ächt germanischen Natur über die ersten Grössen des romanischen Dramas hinausragt. —

Carriere fasst die gezogenen Parallelen in dem Satze zusammen: „Shakespeare ist der Sprecher des deutschen Geistes in England; darum konnten wir seinen Wahrheitssinn und seine Kraft der Charakteristik, seinen Schwung der Phantasie mit Dürer, sein sittliches Schönheitsgefühl wie seine schneidende Ironie mit Holbein, sein dramatisches Feuer mit Rubens, seine Beleuchtung mit Rembrandt, seine Genrebilder mit Jan Steen vergleichen; darum hat Deutschland sich ihn angeeignet, seit Lessing ihn ästhetisch zu würdigen begann, Göthe und Schiller unter seinem Gestirn sich bildeten, Schlegel ihn stylgerecht zu übersetzen verstand.“ Zu diesem Schlusse hat er sich den Weg gebahnt und die Berechtigung desselben erwiesen durch eine sorgfältige, in den Kern eindringende Darlegung des Bildungs- und Entwicklungsganges des Dichters von seinem Eintritt in die Geschichte des englischen Dramas bis zu seinem Rückzug nach Stratford. Man wird nicht erwarten, hier neue That-sachen, kaum neue Gesichtspunkte zu finden. Carriere verschmilzt in sehr geschickter Weise, seinen Zwecken gemäss, das Biographische mit dem Literarhistorischen. Shakespeare's Werke, mit Einschluss der für seine Persönlichkeit so wichtigen Sonette, in einige weite Perioden chronologisch eingeordnet, nach ihrem poetischen Werthe, Geist und Charakter kurz, aber treffend abgeschätzt, sind es vornehmlich, die gleichsam die Conturen und Farben hergeben, mit deren Hilfe er das grosse Gemälde des Shakespeare'schen Genius entwirft und uns sein Leben und Wirken vor Augen führt. — Wie treffend meist seine kurzen Charakteristiken der einzelnen Dramen sind, davon nur ein paar Beispiele. Was ihr wollt stellt er mit dem Sommernachtstraum zusammen und führt es mit der Bemerkung ein: „Mit dem Wort Fancy bezeichnet der Engländer Phantasie und Liebe zugleich; daraus entwickelt sich die Dichtung, die man als die Komödie der unglücklichen Liebe bezeichnen kann, insofern diese ein Neigungsmissgriff der Einbildung ist, und ihre Auflösung und Berichtigung im Fortschritt des Lebens erfährt. Wir wissen gar oft nicht, was wir wollen, und gehen mit unsern Vorstellungen in der

Irre, bis ein gütiges Schicksal uns aus unsrem Wahn die schönere Wirklichkeit, die wir meinten, enthüllt, und uns auf überraschende Weise finden lässt, was wir eigentlich wollen. Um diesen süßen idealen Kern ranken sich die zierlich in einander geflochtenen Arabesken, kreuzen sich die Einfälle und Zufälle mit den berechneten Anschlägen in buntem Gemisch und doch wohlgeordnet; nur der Pedant, der sich tugendhaft und weise dünkt und den Andern die Lust des Daseins missgönnt, sieht in seiner Thorheit sauer drein, als er den Andern zum Gelächter wird; dagegen ist der Narr der Weise, denn er betrachtet das gesellige Thun und Treiben wie ein Bohnenfest am Dreikönigs-Abend, wo Jeder seine Rolle möglichst gut und ergötzlich für sich und Andre spielen soll.“ — Ebenso treffend ist sein Urtheil über Cymbeline. „Posthumus und Imogen, sagt er, gehören zu den am idealsten gehaltenen Männer- und Frauengestalten des Dichters; aber der Composition fehlt jene geistige Perspective, die beide in den Vordergrund gestellt und die andern Figuren um sie gruppiert hätte; vielmehr stehen alle wie gleichberechtigt neben einander, unsere Theilnahme zersplittert sich im bunten Wechsel des Mannichfaltigen, und eine Menge von Intriguen müssen sich durchkreuzen, bis eine die andre aufhebt, und dadurch am Ende das Gute und Rechte zwar geschieht, aber ohne die Herz-erquickende Heiterkeit des Komischen, ohne die heilvolle Schmerzensweihe des Tragischen, während die innen waltende Vorsehung nur äusserlich durch eine Göttererscheinung ihre Herrschaft verkündet.“

Wie hier und in den meisten Fällen, so bin ich auch mit seiner (der meinigen verwandten) Auffassung des Sturms ganz einverstanden. Ich würde ihm auch gern zustimmen, wenn er annimmt, dass der Sturm das letzte Werk Shakespeare's gewesen, mit dem er gleichsam von der Bühne Abschied genommen und das er in diesem Sinne gedichtet oder doch verwendet habe. Die Hypothese sagt mir ausserordentlich zu, ich finde den Gedankenkreis, den Sinn und Geist, der im Sturm sich ausdrückt, ganz entsprechend der Gesinnung und Stimmung, in welcher der Dichter London und damit die Welt verlassen haben mag; auch scheint das Abschiedswort, das Prospero als Epilog an das Publicum richtet, in seinem schwerwiegenden Ernst mehr zu bedeuten, als es unmittelbar aussagt. Ausserdem steht es ja fest, dass der Sturm eines der letzten Werke Shakespeare's war. Vielleicht hatte er in der That die Absicht, mit ihm seine dichterische Laufbahn abzuschliessen, und nur äussere Umstände mögen ihn veranlasst haben, doch noch einmal die Feder zu ergreifen. Das aber hat er jedenfalls gethan. Denn dass der Sturm am 1. November 1611 bei Hofe aufgeführt worden, Heinrich VIII. aber als „ein neues Schauspiel“ an demselben Tage, an welchem 1613 der Globus abbrannte, gespielt ward, steht durch äussere Zeugnisse fest, an denen wir nicht rütteln dürfen, wenn wir nicht allen historischen Boden unter den Füßen verlieren wollen. — Dagegen kann man Carriere's Frage: warum nicht mehrere der Sonette an Shakespeare's Gattin in Stratford gerichtet sein könnten, nicht mit dem Ja, das er erwartet, sondern nur mit einem entschiedenen Nein beantworten. Wer die berühmte Sonettenfrage genauer studirt hat, wird ihm die Gründe, warum seine Voraussetzung unzulässig ist, leicht darlegen können.

Carriere schliesst seine Darstellung des Shakespeare'schen Dramas mit einem Hinblick auf unsre eigne klassische Dichtung. Er findet es nöthig, „mit Rümelin Protest einzulegen gegen die Herabsetzung unsrer eignen Klassiker, wenn Shakespeare nicht bloss eine weltliche Bibel und der beste Lebensführer sein, sondern die Vorzüge von Schiller und Göthe ohne deren Mängel haben sollte“. „An dramatischer Energie, bemerkt er dagegen, an Gewalt der Leidenschaft wie an sprudelndem Humor übertrifft er beide; er individualisirt mehr als Schiller, er ist effectvoller als Göthe; aber er besitzt weder den selbstbewusst philosophischen Sinn des einen noch die allumfassende Bildung des andern; er schafft weder Gestalten mit idealen Zwecken, die ihrem Jahrhundert die Fackel vortragen, noch ist die ruhig klare Anschaulichkeit und das Ebenmaass der Form ihm eigen, durch welches beide sich in die Mitte zwischen ihn und die Griechen stellen, während sie dem Gehalte nach ein Weltalter des Geistes eröffnen. Er wollte der Natur den Spiegel vorhalten, dem Jahrhundert den Abdruck seiner Gestalt zeigen; damit ist ein Streben, die Menschheit durch Aufstellung von Idealen zu erhellen und emporzuheben, gerade ausgeschlossen. Unter Shakespeare's Gestalten findet sich keine, welche von den Idealen des Menschengeschlechts erfüllt und dafür thätig ist (wie Nathan, Faust, Posa); Charaktere mit Culturabsichten, Menschen, welche an der Veredelung, an der geistigen und sittlichen Förderung der Menschheit zu arbeiten sich berufen fühlen, hat er nicht geschaffen.“

Ich kann diese polemischen Bemerkungen mit voller Zustimmung unterschreiben. Ich denke aber auch, Niemand hat je gemeint, dass der Dichter Shakespeare alle Vorzüge unsrer beiden grossen Meister in sich vereinige. Nicht der Dichter, sondern der Dramatiker Shakespeare besitzt die dramatischen Vorzüge Göthe's und Schiller's ohne deren Mängel. Das behaupte ich noch immer und glaube es trotz Rümelin und Gottschall und Humbert beweisen zu können. Denn jene Idealgestalten, so schön sie an sich sein mögen, sind ebenso undramatisch wie der selbstbewusst philosophische Sinn und die allumfassende Bildung. Diese dichterischen Vorzüge, die mehr als blosser Vorzüge sind, werden nichtsdestoweniger zu dramatischen Mängeln, wenn sie dem Dramatiker das Concept verderben und ihn verleiten, die Handlungen zum blossen Symbol der Idee herabzusetzen und statt lebendiger individueller Charaktere allgemeine Idealgestalten oder schematische Ideenrepräsentanten, statt der natürlichen Motive menschlichen Handelns, die in den Trieben und Strebungen, Affecten und Leidenschaften liegen, rhetorische Gefühls-ergüsse und sententiöse Reflexionen unterzuschieben. Das führt unvermeidlich zu dramatischen Missgeburten, wie Schiller's Braut von Messina und Göthe's Natürliche Tochter, schliesslich zum zweiten Theil des Faust. Statt das Shakespeare'sche Drama zu gräcisiren, hätten es unsre Dichter-Heroen, in deren Verehrung ich es mit jedem Rümelin aufnehme, mehr und mehr germanisiren sollen, womit sie so vielverheissend im Götz und Fiesco begonnen hatten. Dann würden wir, statt der Zwittergeburten halb antiker, halb moderner Geisteskinder, ein Drama erhalten haben, das alle Vorzüge Shakespeare's ohne dessen Mängel in sich vereinigt hätte.

H. Ulrici.

Notes and Conjectural Emendations of Certain Doubtful Passages in Shakespeare's Plays. By P. A. Daniel. London, 1870. pp. 94.

Mit seltener Bescheidenheit spricht der Verfasser im Vorworte die Ueberzeugung aus, dass nur wenige seiner Conjecturen der Aufnahme in den Text gewürdigt werden dürften; er selbst würde als Herausgeber nur mit *Zagen* eine oder die andere zulassen, obwohl er einige für sicher hält. Von den übrigen hofft er, dass sie sich künftigen Forschern zur Auffindung des Richtigen nützlich erweisen können, wie ihn die Arbeiten seiner Vorgänger hier und da auf die rechte Spur gebracht haben. Allein der Verfasser geht in dieser Bescheidenheit zu weit. Er besitzt einen scharfen Blick und ein feines Gefühl für die Verhältnisse des Textes, selbst an Stellen, über welche das Auge der Herausgeber bis jetzt hinweggesehen hat, und wird dabei von einer grossen Belesenheit in der Elisabethanischen Literatur unterstützt. Mit wenigen Ausnahmen bestehen seine Verbesserungsvorschläge in Buchstabenänderungen, die sich eng an den überlieferten Text anschliessen und öfters von überraschender Ueberzeugungskraft sind. Dabei lässt er dieselben meist für sich selbst sprechen, ohne die Arbeiten seiner Vorgänger weitschweifig zu kritisiren. Das kleine Buch verdient daher die volle Aufmerksamkeit der Shakespeare-Erklärer und künftigen Herausgeber, wie ein paar Beispiele des Nähern darthun werden.

Merry Wives I, 4: You shall have An fool's-head of your own
— Der Verfasser emendirt: You shall have Anne — (Exeunt Cajus and Rugby) fool's-head of your own.

Merch. of Ven. III, 2:

There may as well be amity and life
'Tween snow and fire, as treason and my love —

Lies:

There may as well be amity and lief.

Merch. of Ven. III, 2: I would you had won the fleece that he hath lost — lies: I would you had won the fleets.

As You Like It V, 4: bear your body more seeming, Audrey — lies: bear your body more swimming, Audrey.

All's Well II, 3: even as soon as thou canst, for thou hast to pull at a smack o' the contrary — lies: for thou hast too full a smack o' the contrary.

All's Well III, 4:

Grief would have tears and sorrow bids me speak —

Lies:

Grief would have tears, sorrow forbids me speak.

Twelfth Night II, V: I frown the while, and perchance wind up my watch or play with my — some rich jewel — lies: with my handsome rich jewel.

Twelfth Night V, 1:

Duke. Still so cruel?

Oliv. Still so constant, Lord?

lies:

Duke. Still so cruel, Lady?

K. E.

König Lear. Eine psychiatrische Shakespeare-Studie für das gebildete Publicum von Dr. Carl Stark, dirig. Arzt der Irrenheilanstalt bei Esslingen. Stuttgart, Lindemann, 1871.

Dem Verfasser hat die Bewunderung der Meisterschaft Shakespeare's in der Schilderung grosser Leidenschaften, gewaltiger Affecte und der daraus hervorgehenden abnormen Geisteszustände, die vorzugsweise im Lear sich offenbart, die Feder in die Hand gedrückt. Er nennt das Stück „eine poetische Krankengeschichte“, und fügt hinzu: „ich finde in der That keinen Ausdruck, der die bis in's kleinste Detail gehende Genauigkeit, Richtigkeit und Treue der Schilderung von der Entwicklung und dem Verlauf einer Geisteskrankheit zutreffender bezeichnen könnte.“ Damit ist der leitende Gedanke der kleinen Schrift ausgesprochen. Er ist in jeder Beziehung trefflich durchgeführt, und nicht nur die Berechtigung jenes Ausdrucks durch die Zeugnisse einer reichen psychiatrischen Praxis nachgewiesen, sondern auch der Vorwurf der Uebertreibung, den man dem Dichter gemacht hat, widerlegt und das im Gegentheil bewundernswürdig Maassvolle der Schilderung, welche die der Poesie gezogenen Schranken an keinem Punkte überschreitet, klar dargelegt. Auch für den darstellenden Künstler, der die schwierige Rolle des Lear — vielleicht die schwierigste die es giebt — zu spielen unternommen, fallen einige bedeutsame, sehr beherzigenswerthe Winke ab.

H. U.

Marlowe's Faust, die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage.

Uebersetzt und mit Einleitung und Bemerkungen versehen von

Dr. Alfred v. d. Velde. Breslau, 1870.

Die Einleitung war ursprünglich die Promotionsschrift des Verfassers (1868) und die Uebersetzung ist derselben erst nachträglich hinzugefügt. Der Verfasser weist darin nach, dass das Marlowe'sche Stück die älteste dramatische Bearbeitung der Faustsage ist, da die Tübinger Historia Fausti von 1587 nicht, wie Rud. v. Mohl wolle, eine Dramatisirung, sondern nichts als das gereimte Faustbuch (Tübingen bei Alex. Hock

1587—8) gewesen sei. Den Marlowe'schen Faust setzt er, in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Annahme, in das Jahr 1588 und legt dabei ein Hauptgewicht auf die Verse in I, 1, wo Faust den Prinzen von Parma aus den Niederlanden verjagen will:

I'll levy soldiers with the coin they bring,
And chase the Prince of Parma from our land,
And reign sole king of all the provinces.

Das könne unmöglich nach 1588 geschrieben sein, indem der Prinz von Parma alsbald nach der Vernichtung der Armada die Niederlande verlassen und auf Philipp's II. Befehl in Frankreich Krieg geführt habe. Seiner Uebersetzung, deren Sorgfalt und Fluss alle Anerkennung verdient, hat der Verfasser die Robinson'sche Ausgabe (Pickering 1826) zu Grunde gelegt, da ihm die beiden Dyce'schen Ausgaben von Marlowe unzugänglich geblieben zu sein scheinen. Zwar beruft er sich bezüglich der biographischen Angaben auf die Einleitung zu Dyce's dreibändiger Ausgabe, aber allem Anschein nach nicht aus eigener Kenntniss. In der einbändigen Ausgabe von Dyce hätte er sowohl den Text der Quarto von 1604 als auch der von 1616 gefunden, und die erklärenden und kritischen Anmerkungen würden ihm gute Dienste gethan haben. Namentlich würden durch Dyce auch die Zweifel und Schwierigkeiten des Verfassers hinsichtlich des Datums der englischen Ballade von Dr. Faustus gehoben worden sein. Seinen deutschen Gewährsmann für das Jahr 1587 wie andere unwesentliche Hilfsmittel hätten wir ihm gern erlassen, wenn er statt dessen den Originalquellen näher getreten wäre. Uebrigens sind ihm auch die Ausgabe des Spiess'schen Volksbuches von Dr. Kühne und dessen Programme über die Faustsage entgangen.

Der Verfasser ist überzeugt, dass Marlowe das Spiess'sche Faustbuch im Originale vor sich gehabt habe; die älteste englische Uebersetzung, die einzige, die er hätte benutzen können, giebt nämlich die im 47. Kapitel (? bei Kühne ist es das 40.) des Originals enthaltene Erzählung 'D. Faustus frisst ein Fuder Häuw' nicht wieder, Marlowe aber hat diesen Zug in seine Tragödie verflochten. Das deutsche Volksbuch soll dem Dichter durch die beiden Schauspieler Pope und Bryan zugekommen sein, welche im Jahre 1587 aus Deutschland nach London zurückkehrten, eine Vermuthung, die keineswegs unwahrscheinlich klingt. Was die spätern Zusätze zum Marlowe'schen Drama anlangt, so hält sie der Verfasser nicht für bedeutend und schliesst namentlich die erwähnte Stelle vom Prinzen vom Parma davon aus.

K. E.

Was aussër den vorstehend besprochenen Schriften auf dem Felde der Shakespeare-Literatur Neues von Belang erschienen ist, fassen wir im Folgenden übersichtlich zusammen. Als eine der bedeutendsten Erscheinungen muss der erste Band der seit längerer Zeit erwarteten amerikanischen *Variorum-Edition* von Horace Howard Furness angesehen wer-

den, welcher Romeo und Julie enthält. Variorum-Editions werden allerdings bei uns von gewisser Seite als die Magazine philologischen Ballastes, der wo möglich ausgerottet werden sollte, mit ungünstigen Augen angesehen; sie sind jedoch nicht allein höchst erspriesslich, sondern geradezu nothwendig und in der klassischen Philologie hat noch Niemand an ihrem Nutzen gezweifelt. Es sind seit einem Menschenalter in Einzelausgaben, Abhandlungen, Programmen und Zeitschriften unzählige Erklärungen, Emendationen, Conjecturen und Notizen jeder Art zu Shakespeare's Werken verstreut worden, so dass eine ordnende und sich-tende Zusammenfassung derselben unabweislich ist. Erst dadurch wird es möglich, den Weizen von der Spreu zu sondern und die Erklärung und Erkenntniss Shakespeare's kann dadurch nur gefördert werden. Die Arbeit ist jetzt dadurch ungleich schwieriger geworden, dass nicht allein die Engländer, sondern auch die Deutschen und Amerikaner sich wett-eifernd um die Exegese und Kritik Shakespeare's bemüht haben. Die neue Variorum-Edition trägt demgemäss nicht wie die frühere ein national-englisches, sondern ein kosmopolitisches Gepräge. H. H. Furness hat nicht allein diesen Theil seiner Aufgabe mit umfassendster Kenntniss und Gründlichkeit ausgeführt, sondern er ist auch noch einen Schritt weiter gegangen, indem er sich kein geringeres Verdienst um die kritische Herstellung des Textes und die Varietas lectionis der alten Ausgaben erworben hat. Die Verehrer des Dichters können daher seine Ausgabe nur mit Dank willkommen heissen und wünschen, dass ihm das erforderliche Maass von Kraft und Unterstützung zu Theil werden möge, um ein so weitaussehendes Unternehmen, das die Kräfte eines Einzelnen fast übersteigt, glücklich zu Ende zu führen. Allerdings scheint ihm Beistand von einer Seite geleistet zu werden, wo man eine solche Mithülfe selten zu erwarten gewohnt ist, nämlich von seiner Gattin, welche ihrerseits eine Concordanz zu den Sonetten und übrigen Gedichten Shakespeare's vollendet hat, die eine sehr erwünschte Ergänzung zu der Concordanz von Mrs. C. Clarke zu bilden verspricht. Das Ehepaar Furness bildet somit ein würdiges Seitenstück zu Charles und Mary Cowden Clarke. Der Bienenfleiss und die Geduld der beiden Frauen verdient um so grössere Bewunderung, je trockener und langwieriger die von ihnen unternommene Arbeit ist.

Ein eben so umfangreiches Unternehmen kündigt J. O. Halliwell an, nämlich *'Illustrations of the Life of Shakespeare and of the History of the Early English Stage'*, die nicht weniger als 10 Foliobände umfassen sollen. Sie sollen nicht nur eine Zusammenstellung des bisher Bekannten geben, sondern auch neu aufgefundene Urkunden enthalten, welche über Shakespeare's Stellung zum Theater ein neues und unerwartetes Licht verbreiten. Nach ihnen hätte Shakespeare niemals ein Eigenthumsrecht an einem der beiden Theater (Globe und Blackfriars) besessen, sondern nur als Schauspieler an der Kasse seinen Antheil gehabt. Nach Halliwell's Versicherung im Athenæum Aug. 13, 1870 enthüllen die fraglichen Documente das ganze Geheimniss der damaligen Theaterverhältnisse und gehören zu den wichtigsten, die bis jetzt über Shakespeare bekannt geworden sind. Auf alle Fälle müssen wir wünschen, den vollen Inhalt dieser Documente recht bald kennen zu lernen, wenngleich wir in man-

cher Hinsicht noch bescheidene Zweifel hegen. Sollte es z. B. in der That erwiesen werden, dass Shakespeare's Einkünfte vom Theater lediglich in seinem Antheil an der Kasse bestanden, so wächst die Schwierigkeit der Frage, wie er zu Vermögen gekommen ist. Ob Halliwell auch dieses Räthsel lösen kann, müssen wir abwarten.

Gegen so grossartige literarische Unternehmungen nehmen sich die fortgesetzten Bemühungen, Shakespeare für den Jugendunterricht zu verwerthen, wiewohl auf ihrem Gebiete nicht minder verdienstlich, doch sehr bescheiden aus. Die *John Hunter'schen* Schillingsausgaben der einzelnen Stücke (Jahrbuch IV, 372) sind ohne Unterbrechung fortgesetzt worden und werden demnächst zum Abschluss kommen. Ihnen tritt jetzt eine zweite Reihe von Schulausgaben an die Seite, die von den Lehrern der Schule zu Rugby ausgeht; vier Stücke sind von derselben bereits erschienen und das fünfte (*Much Ado about Nothing*) befindet sich unter der Presse. Daran knüpfen wir die Notiz, dass *Abbott's Shakespeare-Grammatik* bereits in dritter, bedeutend vermehrter Auflage erschienen ist. Miss *Beever* hat die Geschichte König Lear's sogar für Kinder bearbeitet (*K. Lear: A Tale. In 12 Chapters etc.* London, 1871). Aus Amerika hören wir von ähnlichen Bestrebungen auf dem Felde des Unterrichts noch nichts.

Mit grosser Anerkennung müssen wir des sorgfältigen Wiederabdrucks der bisher unbekannten Ausgabe von *Venus and Adonis* gedenken, welche der Herausgeber, *Charles Edmonds*, vor einigen Jahren in Lampport Hall entdeckt hat (s. *Shakesp.-Jahrb.* III, 406). Unter dem gemeinsamen Titel '*The Isham Reprints*' schliessen sich daran Wiederabdrücke von *The Passionate Pilgrime*, 1599, und *Epigrammes and Elegies* von *Davies* und *Marlowe*. Die Einleitungen des Herausgebers sind namentlich in bibliographischer Hinsicht werthvoll.

Dass auch im abgelaufenen Jahre der Hamlet wieder verschiedene Federn in Bewegung gesetzt hat, wird unsere Leser nicht Wunder nehmen; ist es doch fast selbstverständlich. Vor uns liegt eine Abhandlung: *Hamlet; from a Psychological Point of View* by *W. Dyson Wood*, Assistant-Surgeon to the West Riding Prison at Wakefield (Longmans, pp. 27); es ist eine ganz unbedeutende Erstlingsarbeit, durch die dem Gegenstande weder eine neue Seite abgewonnen, noch sonst eine Förderung zu Theil wird. Ein zweiter Beitrag '*Sull' Amore e sulla Pazzia d'Amleto*' ist in den elegant ausgestatteten *Ore di Ozio; Saggi Letterari* del *Dr. F. Forlani* (Innsbruck, 1871, p. 63 bis 93) enthalten. Es ist ursprünglich ein in der Minerva zu Triest gehaltener Vortrag, den der Verfasser weiter ausgeführt hat. Sein Zweck ist nachzuweisen, dass Hamlet's geistige Störung keineswegs eine bloss fingirte sei, was, wie er glaubt, bisher noch von keinem Kritiker gründlich erörtert worden ist. Er hat keine Kunde von den gediegenen Arbeiten von *Dr. Conolly*, *Kellogg* u. a., die man auch bei ihm als einem Dilettanten nicht füglich voraussetzen kann. Er dringt aber auch nicht auf eigene Hand in die Tiefe und kommt demgemäss zu keinem bedeutenden Ergebniss; dessenungeachtet hat er ohne Zweifel Anregungen ausgestreut, die namentlich in Verbindung mit den gleich zu erwähnenden Thatsachen alle Anerkennung verdienen. Die Theilnahme für Shakespeare scheint nämlich in dem neuen Italien in einem sehr erfreulichen Aufschwunge

begriffen zu sein. Wir sagen Theilnahme, nicht Studium, denn dem Charakter des Volkes entsprechend nimmt sie keineswegs eine wissenschaftliche oder gelehrte Form an. Dagegen sind Shakespeare-Aufführungen in Italien gegenwärtig fast häufiger als in England und zwei der vorzüglichsten italienischen Schauspieler, *Ernesto Rossi* und *Salvini*, haben Shakespeare's grosse Tragödien auf der italienischen Bühne eingebürgert. Zu den Hauptrollen des ersteren gehören Macbeth, Coriolan, Romeo, Lear, Julius Caesar, Shylock, und als Hamlet soll er nicht seines Gleichen haben. Signor Salvini zeichnet sich vornämlich als Othello aus.¹⁾ Das Leben und die Zeit des Dichters endlich schildert *Gustavo Strafforello* in seinem jüngst erschienenen Roman 'Shakespeare und seine Zeiten.' Ob und in wie weit ihm dabei etwa Tieck's 'Dichterleben' als Vorbild gedient haben mag, vermögen wir nicht zu sagen; dass er mit Englischer Sprache und Literatur nicht unbekannt ist, hat er durch frühere Uebersetzungen bekundet.

In Deutschland hat der Krieg natürlicher Weise jede Thätigkeit und Theilnahme fast ausschliesslich in Anspruch genommen, doch ist die Arbeit auf unserm Felde wenigstens nicht unterbrochen worden. Eine seltene Erscheinung ist es, dass *Simrock* es erlebt hat, seine vor vierzig Jahren im Verein mit Hentschel und Echtermeyer herausgegebenen '*Quellen des Shakespeare*' jetzt nach dem Absterben dieser beiden Mitarbeiter dem Publikum in einer vielfältig vervollkommeneten, dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechenden Gestalt vorzulegen. Es ist bekannt, dass die sagenvergleichenden Anhänge zu den einzelnen Stücken von jeher die anziehendste Partie dieses Werkes bildeten und auch von Halliwell ins Englische übersetzt worden sind; auf sie hat daher der Verfasser bei der neuen Ausgabe sein Augenmerk um so mehr gerichtet, als die Uebersetzungen und Auszüge der Quellen selbst seitdem bei weitem bekannter und zugänglicher geworden sind, als sie es vor vierzig Jahren waren. Jedenfalls wird sich das auch äusserlich würdig ausgestattete Werk zahlreiche neue Freunde zu den alten erwerben.

Ein anderes altbekanntes Werk ist gleichfalls in neuem tadellosen Gewande sowohl in einer deutschen als englischen Ausgabe erschienen, wir meinen die '*Umriss zu Shakespeare's Dramatischen Werken*'. Erfunden und gestochen von *Moritz Retzsch*. (3te Aufl.) Diese Illustrationen erfreuen sich unverkennbar noch einer gewissen Beliebtheit, und zwar mehr noch in England als in Deutschland, obwohl sie in beiden Ländern bedeutend überflügelt worden sind, bei uns vor allem durch Kaulbach's Zeichnungen. In England ist ihnen an gesundem Realismus und individueller Lebensfülle namentlich *John Gilbert* überlegen, der uns leibhaftig in das lustige Alt-England versetzt. Eine gefährliche Nebenbuhlerschaft droht Retzsch's Umrissen auch aus der von *Friedr. Pecht* unter Mitwirkung verschiedener Künstler herausgegebenen *Shakespeare-Galerie* (Brockhaus) zu erwachsen, von welcher so eben die ersten versprechenden Lieferungen ausgegeben sind. Diese Galerie reiht sich den bekannten, von derselben Verlagshandlung ausgegangenen Schiller-, Göthe- und Lessing-Galerien an, von denen sie sich nur dadurch unterscheidet, dass sie nicht einzelne Figuren, sondern

¹⁾ Vergl. *Athenaeum* 18. März 1871, p. 346; 11. März 1871, p. 306.

ausschliesslich ganze Scenen zur Darstellung bringt, und dass dem begleitenden Texte mehr Ausführlichkeit zugestanden ist.

Werfen wir zum Schluss einen Blick auf die beiden bekannten Uebersetzungswerke, so können wir nur sagen, dass sie, wie auch die *Delius'sche Ausgabe*, zwar langsamer, aber doch stetig fortgeschritten sind und ihrer Vollendung entgegen gehen. Von der *Bodenstedt'schen Uebersetzung* sind 31 Hefte erschienen und von der neuen Ausgabe der *Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung* wird in diesen Tagen der elfte Band ausgegeben, so dass nur noch einer zu liefern bleibt.

