

## Werk

**Titel:** Übersicht

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1872

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0007|log22](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0007|log22)

## Kontakt/Contact

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

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

glücklich zu sein, wird als Haupttriebfeder des menschlichen Verhaltens betrachtet und eine weise Berücksichtigung der allgemeinen Wohlfahrt, des Friedens und der Sicherheit der andern Glieder des Ganzen ist die Regel der Handlung, welche verletzt wird durch die verbrecherischen Wünsche des Herzens. Die Religion des Friedens und Wohlthuns dient als Hintergrund für ein blutiges Gemälde gigantischer Grausamkeit und Verruchtheit. Der heilige Eduard und die Hexen stehen sich als Ideale des Guten und des Bösen gegenüber. „The predictions of the imagination inspired by hope“ werden personificirt um den malerischen Effect zu erhöhen. Der christliche Hintergrund findet nicht, wie Ulrici will, seine Erklärung in Shakespeare's eignen religiösen Gefühlen, sondern er brachte ihn als Künstler in sein Gemälde, weil Religion ein nothwendiges Element im Organismus des Menschen wie des Staats und sonderlich des Feudalstaats ist. —

Als neues Mittel zum Verständniss der Idee eines Stücks untersucht Ruggles das Vocabularium des betreffenden Stücks. „Die Methode des Analysirens der Diction ist einfach diese, dass man die Worte, welche die in der organischen Idee (dem moralischen System) des Stückes liegenden Hauptbegriffe ausdrücken als Primitiv- oder Radical-Begriffe nimmt und unter sie alle Worte von ähnlichen Bedeutungen classificirt. — Wenn man aber Diction und rhetorische Figuren eines Stücks methodisch nach einer Idee anordnen kann, so beweist es, dass diese Idee vom Dichter benutzt wurde als organisches Princip um seiner Composition Einheit zu geben.“ So ist nun der grösste Theil des Ruggles'schen Buches der Arbeit gewidmet, die ganzen Lexika der drei behandelten Stücke aus je einem, oder wenigstens einigen Hauptbegriffen abzuleiten. Es ist nicht möglich ein klares Bild von diesen unsinnigen Zerlegungen zu geben, wir müssten denn die ganze Wunderlichkeit abdrucken. Er beginnt: von den Begriffen, die in der organischen Idee von Twelfth Night enthalten sind, ragen hervor: reason, fitness, excellence, beauty, virtue, grace, pleasure, genius, restraint, excess, dazu fiction. Das sind die Wurzel-Begriffe, unter welche alle Worte, die eine ähnliche oder analoge Bezeichnung enthalten, zu classificiren sind. Nun meint Ruggles, wenn es ihm gelänge, aus diesen Wurzeln alle irgend signifikanten Worte des Stücks, bei deren Auswahl wir ihm aber nicht dreinreden dürfen, abzuleiten, so sei er klüger als vorher, was wir indess sehr bezweifeln; durch solche haltlose Sonderbarkeiten wird das Verständniss Shakespeare's sicherlich nicht gefördert.

Joh. Meissner.

---

Nach der durch den Krieg veranlassten Unterbrechung hat die Thätigkeit in der Shakespeare-Literatur nach allen Seiten hin einen erhöhten Aufschwung genommen, und zwar so, dass selbst die Arbeiten der Engländer und Amerikaner diesmal gegen die deutschen an Zahl und Bedeutung durchaus in den Hintergrund treten. Beginnen wir zunächst mit den beiden populären Lebensgeschichten des Dichters, welche als abschliessende Supplemente zu den nunmehr vollendeten *Boden-*

*stedt'schen* und *Hildburghäuser Uebersetzungen* erschienen sind, wobei gleich vorangeschickt werden mag, dass nicht nur die von der Shakespeare-Gesellschaft herausgegebene Ausgabe der *Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung* gleichfalls längst zu Ende geführt ist, sondern dass sogar die ersten Bände eines neuen, von *M. Bernays* besorgten und mit handschriftlichen Verbesserungen aus *Schlegel's* Nachlasse bereicherten Abdrucks dieser Uebersetzung — in ihrer ursprünglichen Gestalt — vorliegen (*Berlin, G. Reimer*). Die *Hildburghäuser Lebensbeschreibung (Shakespeare. Sein Leben und seine Werke)* ist von *R. Genée* verfasst. Natürlicher Weise kann von einer, für das grosse Publikum bestimmten Darstellung nicht eine gelehrte Durcharbeitung des Materials erwartet werden, allein der Herr Verfasser scheint absichtlich hier und da Hilfsmittel von der Hand gewiesen zu haben, welche ziemlich nahe lagen und ihm in verschiedenen Fragen den gegenwärtigen Standpunkt dargelegt hätten. Er bricht im Gegentheil jede Gelegenheit vom Zaune, um über die Philologen und Aesthetiker herzustellen, die er S. 143 als die Portiers und Kastellane im Dichterschlosse bezeichnet, welche ihm nur die Treppen und Eingänge zeigen sollen. Der Ton, den er ohne alle Veranlassung gegen anerkannte Shakespeare-Gelehrte wie *Delius* und *Hertzberg* anstimmt (S. 84. 105. 179), gereicht seinem Buche keineswegs zur Zierde. Bei einer solchen, zur Schau getragenen Antipathie gegen die Gelehrsamkeit dürfen wir uns nicht wundern, wenn der Herr Verfasser den Lord Kammerherrn überall zum Lord Kanzler macht (obwohl der letztere nie eine Schauspieler-Truppe hielt) und wenn er den allbekannten Bärengarten durchgehends in einen Biergarten verwandelt hat! Herr *Genée* hätte sich des Sprüchwortes erinnern sollen, dass wer in einem Glashause wohnt, nicht mit Steinen werfen soll. Ganz wider Willen lässt er sich in einem unbewachten Augenblicke auf S. 31 das Geständniss entschlipfen, dass es eines 'speciellen Studiums' bedürfe, um die Orthographie des Namens Shakespeare festzustellen. Die 'Advokaten-geschichte' und alles Aehnliche wird als Hypothese mit gebührender Verachtung gestraft (der arme Lord Campbell!), wogegen gleich auf der folgenden Seite als feststehende 'Thatsache' berichtet wird, dass Shakespeare Stratford 'ohne sein Weib' verlassen habe. Allerdings ist das auch unsere Ueberzeugung, allein es dürfte Herrn *Genée* schwer fallen, einen urkundlichen Beweis dafür beizubringen. Auch hätte er füglich, ohne sein Buch mit gelehrtem Ballast zu beschweren, in aller Kürze die Quellen und Hilfsmittel namhaft machen können, auf welche er sich stützt. Allein schon in seiner Geschichte der Shakespeare'schen Dramen hat er dies vernachlässigt; so hat er dort beispielsweise auf S. 105 fg. Vergleichungspunkte zwischen Minna von Barnhelm und Farquhar's Constant Couple besprochen, ohne seinen Lesern zu verrathen, dass er die ganze Sache einem Artikel der Allgemeinen Zeitung vom 4. Juli 1869 theilweise fast wörtlich entlehnt hat.

*Bodenstedt's William Shakespeare. Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen (Leipzig, Brockhaus)* ist aus so langjähriger liebevoller Beschäftigung mit dem Dichter hervorgegangen und behandelt den Gegenstand in so ansprechender Weise, dass wir in der That für die Vermittelung der ersten Bekanntschaft mit dem Dichter keinen bessern Führer zu

empfehlen wissen. Aber nicht bloss der 'allgemeine Leser', sondern auch der Kenner wird dieser Darstellung, die alles Wesentliche in klarem Zusammenhange vorführt und gleich dem Dichter selbst durchaus das Prädikat 'gentle' verdient, mit Vergnügen folgen. Sollen wir einen Wunsch aussprechen, so wäre es der, dass der Verfasser bei der Besprechung der von Collier veröffentlichten Fälschungen etwas weniger aus dem Rahmen des Buches herausgetreten sein möchte.

In dem Bestreben, den Dichter zu popularisiren, schliesst sich an diese beiden Biographien zunächst das Buch von F. Kreyssig an: *Shakespeare-Fragen. Kurze Einführung in das Studium des Dichters* (Leipzig, Luckhardt). Es sind — wie der Titel 'Shakespeare-Fragen' nicht mit genügender Bestimmtheit andeutet — sechs populäre Vorträge, die der allezeit rüstige Verfasser während des Winters 1870—71 in Kassel gehalten hat. Es handelt sich dabei nicht bloss um einen zusammengedrängten Auszug aus den bekannten frühern Vorlesungen des Verfassers, sondern nicht minder um eine Weiterführung und Verarbeitung der seitdem gewonnenen Forschungs-Ergebnisse. Die Fülle des Stoffes ist fast zu gross für eine so knappe Behandlung und der Verfasser hat daher mit Recht 'alle Detailuntersuchungen und eingehendere Analysen der neuen Ausgabe der Vorlesungen aufgespart', der wir mit Spannung entgegensehen und die hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lässt. 'Hier kam es, wie die Vorrede besagt, darauf an, feste und sichere Grundlinien der Gesamtaufassung zu ziehen und zu allen ästhetisch-sittlichen Hauptfragen Stellung zu nehmen, wobei dann, wie das bei einem ernstlichen Aussprechen über Shakespeare nicht zu vermeiden ist, mit des Verfassers eigenem Glaubensbekenntniss nicht hinter dem Berge gehalten wurde.' Dass sich des Verfassers Beurtheilung durch energische Frische und Gesundheit kennzeichnet, braucht nicht erst gesagt zu werden; auch der Vorwurf unverständiger und übertriebener Bewunderung kann ihm nicht gemacht werden. Bietet Bodenstedt's Rückblick eine treffliche Einführung in das historische und philologische Material, in die Lebensgeschichte des Dichters dar, so findet der gebildete Leser in Kreyssig's Shakespeare-Fragen eine nicht minder treffliche Einführung in die ästhetische Beurtheilung des Dichters und seiner Stellung in der Literatur; doch schliesst, wie nicht anders möglich ist, weder Bodenstedt das Aesthetische noch Kreyssig das Biographische völlig aus.

Ganz besondere Rührigkeit herrscht augenblicklich auf dem Felde der Bühnen-Bearbeitungen. Das Bestreben geht hier einerseits dahin, möglichst viele Shakespeare'sche Stücke für unsere heutige Bühne zu gewinnen, andererseits aber veraltete Bearbeitungen durch zeitgemässere zu ersetzen. Ausser den oben besprochenen Oechelhäuser'schen Bearbeitungen sind namentlich die von Gisbert Freih. Vincke und A. v. Wolzogen's *Cymbelin* (Leipzig, Cnobloch 1872) namhaft zu machen. Gisbert Vincke hat sich zunächst an die beiden schwierigen Aufgaben 'Ende gut, Alles gut' und 'Mass für Mass' gewagt, Stücke, welche in ihrer originalen Gestalt völlig unaufführbar und, abgesehen von Fr. Försters Nachdichtung des erstern (List und Liebe, 1828), noch nicht für die deutsche Bühne bearbeitet worden sind. Der Bearbeiter, dem man unter diesen Umständen nicht umhin kann ein grösseres Mass von Freiheit zuzugestehen,

hat in beiden mit feinem Geschick die Anstössigkeiten der Fabel beseitigt, ohne doch der Komposition und Charakteristik wesentlichen Eintrag zu thun. Beide Bearbeitungen haben demgemäss in Weimar, Leipzig und anderwärts die Feuerprobe der Aufführung mit Glück bestanden. Eine zweite Bearbeitung von *'Ende gut, Alles gut'* von Dr. Julius Thümmel nach Hertzberg's Uebersetzung ist in Berlin über die Bretter gegangen und den Zeitungsberichten zufolge gleichfalls gut aufgenommen worden. Nach Privatmittheilungen, die uns darüber zugegangen sind, scheint jedoch die Charakteristik der Hauptpersonen nicht unwesentlich beeinträchtigt worden zu sein. Bertram erscheint von Anfang an in die Helena verliebt — die Lobesworte, mit denen die Gräfin sie in I, 1 dem Lafen vorstellt, sind ihm in den Mund gelegt — und verstösst sie nur aus Opposition gegen den König und durch Parolles verführt. Die Scene zwischen dem letztern und Helena schliesst nämlich so, dass Parolles als ihr entschiedener Feind abgeht und aus Rache den Bertram gegen sie aufstachelt; dem leichtfertigen Taugenichts wird zu seinen übrigen Fehlern noch konsequente Rachsucht aufgebürdet. Auch die Stellung des — von Vincke gestrichenen — Narren ist alterirt. Wir führen diese bedenklichen Einzelheiten jedoch mit Vorbehalt an, da wir, wie gesagt, nicht aus eigener Kenntniss schöpfen, und nicht beurtheilen können, in wie weit sie die Wirkung und den Charakter des Ganzen beeinträchtigen.

Wolzogen hat, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, versucht den Stoff des Cymbelin alles Wunderlichen, Uebernatürlichen und Bedenklichen zu entkleiden. An der Uebersetzung hat er ziemlich viel geändert, an dem Original-Scenarium alles, was einer 'bequemen Darstellung auf unserm modernen Theater Eintrag zu thun schien'. Der anstössigen Kistengeschichte wegen ist der zweite Akt und aus Rücksicht auf theatralischen Effekt der letzte Akt wesentlich (!) modifizirt worden; selbstverständlich ist auch so viel gekürzt, dass das Stück in drei Stunden abgespielt werden kann. Ob sich diese Cymbelin-Bearbeitung länger auf dem Repertoire halten wird als ihre sechs Vorgängerinnen (von Rommel, Bürk, Halm, Laube, Dohm und Lindner) muss die Zukunft lehren. Wolzogen spricht hierbei ein grosses Wort gelassen aus: 'bequeme Darstellung'. Das scheint gegenwärtig der Angelpunkt zu sein, um den sich bei der Aufführung Shakespeare's Alles dreht. Soll zwischen Shakespeare und unserer heutigen Bühne ein Kompromiss geschlossen werden, so muss von beiden Seiten nachegeben werden, während jetzt der Dichter den sogenannten Anforderungen der Bühne unbedingt still halten soll. Grossentheils beruht die 'bequeme Darstellung' bekanntlich auf der Beseitigung des häufigen Scenenwechsels, der allerdings, wie schon oft besprochen, bei Shakespeare öfters über das uns geläufige Mass hinausgeht. Allein man kann darin auch zu weit gehen und es scheint fast, als würde jetzt ein Wetteifer und ein Stolz darein gesetzt, den Scenenwechsel wo möglich ganz zu beseitigen. In der That ist uns vor einiger Zeit ein Scenarium von 'Was Ihr wollt' zugesandt worden, in welchem — zum Behufe eines Liebhabertheaters — die Einheit des Ortes bereits vollständig hergestellt war. Die Sache ist keineswegs unbedenklich und die Bühne sollte sich hüten, dass sie nicht auf diesem Wege unwillkürlich in den französischen Geschmack zurückfällt, der ein für allemal

beseitigt bleiben muss. Von der Einheit des Ortes ist die der Zeit nicht weit entfernt und es wäre in der That eine eigene Fügung, wenn gerade die Bühnenbearbeitung Shakespeare's uns zu der klassisch-französischen Schablone zurückbringen sollte. Während früher unter Schröders Führung die Darstellung Shakespeare's es sich mit allbekanntem Erfolge zur Aufgabe stellte, sich dem Original in aufsteigender Linie zu nähern, entfernen wir uns jetzt in absteigender Linie von demselben. Man schaltet nach Belieben mit Exposition, Motivirung und Charakteristik, man fängt an, die Handlung ausserhalb der Scene zu verlegen und berichten zu lassen, so dass wir wieder zum deklamatorischen Conversationsstück oder zum scenischen Tableau gelangen. Wer will sagen, ob nicht am Ende auch der von Schröder beseitigte glückliche Ausgang des Hamlet wieder hervorgeholt wird? Das Zusammenlegen und Umstellen der Scenen ist keineswegs bloss etwas Aeusserliches, sondern hängt eng zusammen mit der psychologischen und dramatischen Entwicklung der Charaktere, welche gerade bei Shakespeare von so hoher Bedeutung ist. Die Charaktere entwickeln sich so zu sagen nicht bloss auf, sondern auch hinter der Scene, und Shakespeare, dem von allen Seiten zugestanden wird, dass er nicht bloss ein grosser Dichter, sondern auch ein grosser Bühnenkenner war, hat seine Scenarien keineswegs aufs Gerathewohl zusammen geworfen. In der veränderten Einrichtung der modernen Bühne liegt eine Entschuldigung, aber eine Entschuldigung, die mit Bescheidenheit geltend gemacht werden muss und die F. L. Schröder und andere grosse Bühnenkünstler nicht gehindert hat, sich dem Dichter mit stets wachsender Treue anzuschliessen.

Dass es nicht Shakespeare ist, welcher von unserer Bühne zu lernen hat, sondern dass umgekehrt noch immer diese und die dramatische Dichtung mit ihr bei Shakespeare in die Lehre gehen muss, davon legen aufs Neue die von Moritz Heydrich aus dem Nachlasse Otto Ludwig's herausgegebenen *Shakespeare-Studien* (Leipzig, Cnobloch 1872) Zeugnis ab. Sowohl von Seiten des Verfassers wie von der des Herausgebers beweist das Werk eine sehr liebevolle Vertiefung in den Gegenstand. Während eines Zeitraums von 25 Jahren hat der verstorbene Ludwig tagebuchähnliche, dramaturgische Studienhefte geführt, in welche er namentlich die Bemerkungen und Beobachtungen eintrug, die sich ihm aus dem fortgesetzten Studium von Shakespeare's Werken ergaben. Er selbst bezeichnete diese, von ihm nicht zur Veröffentlichung bestimmten Hefte als die Geschichte seiner dramaturgischen Selbsterziehung, da er auf diesem Wege sein dramatisches Talent immer mehr zu reinigen, zu klären und nach den künstlerischen Grundsätzen der Kompositionsweise Shakespeare's auszubilden strebte. Leider haben diese Studien für ihn selbst keine poetischen Früchte mehr getragen; sein zunehmendes körperliches Leiden machte ihn zur Production unfähig, seine dichterische Kraft war erschöpft. Ohne Frage enthalten seine Shakespeare-Studien eine Fülle anregender und geistvoller Gedanken, Urtheile und Winke nicht nur für dramatische Dichter und Kritiker, sondern für alle Freunde der dramatischen Poesie, für die Förderung der Shakespeare-Kunde jedoch liefern sie keine entsprechende Ausbeute. Zu bedauern ist namentlich die chronologische Anordnung des Stoffes, welche sich nur rechtfertigen liesse, wenn es

sich darum handelte, die geistige Entwicklung eines mächtig in die Literatur eingreifenden Dichters ersten Ranges darzulegen. Für den Shakespeare-Freund insbesondere wäre die Zusammenstellung nach den einzelnen Stücken bei weitem vorzuziehen gewesen; wie die Sache liegt, muss sich derselbe das auf irgend ein bestimmtes Stück Bezügliche mit Hülfe des Registers an einem halben Dutzend Stellen zusammensuchen und stösst dann öfters noch auf Wiederholungen, die bei einer andern Vertheilung des Stoffes sich leichter hätten vermeiden lassen. Trotzdem verdient das von Ernst und sich nie genugthuendem Forschen getragene Buch alle Aufmerksamkeit.

Wenden wir uns zur philologischen Textbehandlung und Exegese, so muss zuerst darauf hingewiesen werden, dass die 1868 begonnene neue Auflage der *Delius'sche Ausgabe* (*Elberfeld, Friderichs*) ihren Abschluss erreicht hat. Der Umstand allein, dass ein ursprünglich so theures und erst jetzt im Preise ermässigt Werk (die erste Auflage kostete 22 Thlr. 4 Sgr., die zweite 14 Thlr., die gegenwärtige 5 Thlr. 10 Sgr.) bereits die dritte Auflage erlebt, spricht beredter als jedes Lob und überhebt uns aller weitem Worte. Zudem besitzen wir bis jetzt nur diese Eine Gesamt-Ausgabe mit deutschem Commentar. Von neuen Einzel-Ausgaben ist nur die Schul-Ausgabe des *Macbeth* von *Wilhelm Wagner* (*Leipzig, Teubner, 1872*) zu verzeichnen, eine fleissige, solide Arbeit, die sich in Einrichtung und Charakter an die in dem nämlichen Verlage erschienenen *Riechelmann'schen Ausgaben* anschliesst. Die Einleitung enthält eine Charakteristik des Stückes sowie die bezüglichen Partien aus *Holinshed* und *Chalmers' Caledonia* im Urtext. Der Herausgeber entwickelt die Ansicht, dass *Macbeth*, ähnlich wie *Heinrich VIII.* und die *Lustigen Weiber*, auf Bestellung *Jakob's I.* geschrieben sei (1606—7); den Anstoss dazu habe der Besuch des Königs in Oxford im Jahre 1605 gegeben. Augenscheinlich gehe der Dichter darauf aus, *Jakob* mit diesem Stücke zu gefallen; das zeige sich darin, dass er *Banquo*, von welchem *Jakob* bekanntlich sein Geschlecht ableitete, in günstigem Lichte darstelle und dass er in IV, 3 auf *Jakob's* Heilkraft anspiele, sowie endlich in der Anbringung der Hexenscenen, die den königlichen Verfasser der *Dämonologie* besonders interessirten. Habe doch *Jakob* in Schottland einmal persönlich eine Hexe verhört und sei doch gleich im ersten Jahre seiner Regierung in England vom Parlament ein neues Gesetz gegen Hexen erlassen. Hinsichtlich des Textes schliesst sich der Herausgeber vorzugsweise der *Cambridger Ausgabe*, sowie der *Schulausgabe* dieses Stückes von den beiden *Cambridge Editors* an.

Demselben Herausgeber verdanken wir eine gleichfalls für den Unterricht bestimmte Ausgabe von *Marlowe's Eduard II.* (*Christopher Marlowe's Tragedy of Edward II. With an Introduction and Notes by W. Wagner. Hamburg, Boyes and Geisler, 1871*), deren Einrichtung sich von der *Macbeth-Ausgabe* nur dadurch unterscheidet, dass Einleitung und Anmerkungen englisch geschrieben sind. Den Grund dafür giebt der Herausgeber im Vorwort dahin an, dass sich auf diese Weise am besten der Unterschied des *Elisabethanischen Englisch* vom heutigen klar stellen lasse; der moderne Ersatz für seltene und veraltete Ausdrücke, die eigenthümlichen grammatischen und Satz-Bildungen könnten so am leichtesten dem Verständniss

des Lesers nahe gebracht werden. In der Einleitung, welche eine Charakteristik Marlowe's und seiner Werke enthält, wie in der Textbehandlung stützt sich der Herausgeber mit Recht vorzugsweise auf Dyce, ohne andere Hilfsmittel auszuschliessen. Eigene Untersuchungen und neue Aufschlüsse in dieser Einleitung zu erwarten, würde bei dem ausgesprochenen Zwecke der Ausgabe unrecht sein; auch das Versehen, dass Marlow — nach Dyce's Ermittlungen — am 26. Februar 1564 geboren sei, statt getauft, wollen wir nicht hoch anrechnen. Zu bedauern aber bleibt es, dass die Abhandlung Ulrici's über Marlowe und Shakespeare's Verhältniss zu ihm im Shakespeare-Jahrbuch I, 57—85, sowie die Untersuchung über das Verhältniss des Kaufmann's von Venedig zum Juden von Malta im Shakespeare-Jahrbuch VI, 129 fgg. dem Herausgeber unbekannt geblieben sind. Eine dankenswerthe Zugabe ist endlich der Auszug aus Fabian's Chronicle über die Regierung Eduard's II. (p. 118—131), wengleich es fraglich scheinen mag, in wie weit derselbe bei seiner alterthümlichen Sprache und Schreibung sich für Schüler nutzbar erweisen dürfte.

Als Erläuterungsschrift zu einem der anziehendsten und bedeutsamsten Stücke des Dichters bieten sich *Johannes Meissner's Untersuchungen über Shakespeare's Sturm* (Dessau, Reissner) dar. Es ist eine gründliche Monographie, welche nicht allein das vorhandene Material kritisch behandelt, sondern auch auf neue Ergebnisse hinarbeitet. Der Verfasser, der auch seine im 5. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs enthaltenen Aphorismen in diese Schrift eingefügt hat, verbreitet sich namentlich über das Verhältniss des Sturms zu Ayres's Schöner Sidea, über die Quellen, die Abfassungszeit, die Geschichte und das landschaftliche Kolorit des Stückes. Er ist überzeugt, dass Shakespeare Ayres's Lustspiel 'direkt benutzte'. Geht er darin auch nicht soweit wie Dr. William Bell, welcher sich für die Hypothese ereiferte, dass Shakespeare in Deutschland gewesen und in der Schönen Sidea aufgetreten sei, so ist doch selbst diese Annahme immerhin nicht sehr wahrscheinlich und bedenklich; der gründlich erwägende A. Cohn kann seinen Zweifel nicht unterdrücken, wenn er auch die Möglichkeit eines solchen Herganges nicht leugnen will. Aus der Reihe der Quellen streicht der Verfasser die von Collier veröffentlichte Ballade 'The Enchanted Island', die er aus wohl zu erwägenden Gründen für untergeschoben erklärt; sie macht in der That durchaus den Eindruck eines modernen Fabrikates, was sich sehr deutlich herausstellen würde, wenn man einmal die Ballade in moderner Orthographie drucken wollte. Zur Verstärkung der für die Unächtheit sprechenden Momente mag noch ein metrisches Bedenken hinzugefügt werden. Die sechste Strophe schliesst mit dem unmetrischen Verse:

As seemeth by what befell.

Offenbar lag dem Verfasser die moderne Form 'seems' im Ohre und er übersah, dass er durch das archaisirende 'seemeth' aus dem Metrum fiel. Als Entstehungszeit des Sturmes hält der Verfasser das Jahr 1612—13 fest und erklärt sich gegen die im gegenwärtigen Jahrbuch S. 29 fgg. aufgestellte (ihm durch Separat-Abdruck bekannte) Hypothese, wonach der Sturm in das Jahr 1604 zu setzen wäre. Er glaubt in W. Strachey's 'A true Repertory of the Wracke and Redemption of Sir Th.

Gates, Knight, upon and from the Ilands of the Bermudas etc.' (in Purchas' Pilgrimes) eine neue Quelle Shakespeare's entdeckt zu haben, welche die Abfassungszeit des Sturms über allen Zweifel feststelle. Nun weist allerdings Strachey's Schilderung unleugbare Aehnlichkeiten mit dem Sturme auf, aber nicht im Thatsächlichen, das hier allein entscheidend sein kann, sondern in der dichterischen Ausschmückung, die dem Verfasser ganz besonders am Herzen gelegen zu haben scheint. Er lässt wie Shakespeare die Winde singen und pfeifen; das Meer ist ihm eine Hölle von Finsterniss, welche über die Wolken emporschwillt und dem Himmel eine Schlacht liefert; er lässt die verzweifelte Mannschaft beten und stellt Betrachtungen über den Tod des Ertrinkens an; er beschreibt wie Shakespeare ausführlich das Flammen und Zucken des St. Elmsfeuers; er erzählt, um wie viel die stürmischen Bermudas besser seien, als ihr Ruf, wie die Schiffbrüchigen dort dem Mövenfange obgelegen haben u. s. w., alles Dinge, die entweder schon früher bekannt waren, oder die sich selbst eine mittelmässige Einbildungskraft auszumalen vermag. Strachey weiss sogar Aeneas und Queen Dido in seine Schilderung zu verflechten; soll die Shakespeare etwa auch von ihm entlehnt haben? Schon an und für sich ist es weit glaublicher, dass der Pamphletist behufs solchen Aufputzes zum Dichter borgen geht als umgekehrt der Dichter zum Pamphletisten. War, wie es scheint, Strachey selbst ein Stück Poet — mindestens ein Versmacher — und wohnte er in Blackfriars in Shakespeare's Nähe, so wird er auch in's Theater gegangen sein, den Sturm gesehen haben und sich durch Shakespeare zu seiner poetischen Prosa haben begeistern lassen. Das scheint ein sehr natürlicher Hergang. Das St. Elmsfeuer und die Existenz von Möven (scamels) auf den Bermudas brauchte Shakespeare jedenfalls nicht erst aus Strachey kennen zu lernen. Der Zuruf Prospero's an Caliban: Come thou tortoise! when?, zu dem sich eine Parallelstelle bei Strachey findet, (they were hardly drawne to it, as the tortoise to the inchantment) und der auf die Riesenschildkröten der Bermudas hindeuten soll, beweist auch nichts, denn Strachey fügt ausdrücklich bei, 'as the proverbe is'. Besonderes Gewicht legt Meissner auf die Namen Ferdinand, Stephano und Gonzalo, die sich ebenfalls bei Strachey wiederfinden; dieser erwähnt nämlich einen Sir Ferdinando Weinmann, einen Matrosen Stephen Hopkins, der eine Verschwörung anzuzetteln versucht und citirt endlich den Bericht des Gonzalus Ferdinandus Oviedus an Kaiser Karl V. über den Zustand Indiens und der Bermudas-Inseln (1515). Was diesen letztern angeht, so wird die Quelle, aus welcher Strachey schöpfte, gewiss auch Shakespeare zugänglich gewesen sein; überdies weist Meissner S. 23 selbst darauf hin, dass der Sturm in einigen Zügen Aehnlichkeit mit Rob. Greene's Alphonsus, König von Aragon zeigt. War also Shakespeare's Aufmerksamkeit und Interesse hierdurch auf Aragonien gelenkt, so bot sich ihm auch der Name Ferdinand ganz von selbst dar — ob er etwa bei Greene vorkommt, können wir augenblicklich nicht ermitteln. Den Namen Stephano hat Shakespeare selbst schon im Kaufmann von Venedig, und im Hamlet findet sich ein, dem Gonzalo sehr ähnlicher Gonzago. Zur Erklärung des Umstandes, dass das Admiralschiff bei Shakespeare ganz wie in Jourdan's Bericht von den übrigen getrennt wird und allein scheitert, ist oben

auf S. 35 auf Columbus hingewiesen worden; noch viel näher liegt die Erinnerung an Drake's Weltumsegelung (1577—1580), wo gleichfalls das Admiralschiff in der Magelhaens-Strasse von der Flotte getrennt wurde und allein an der Westküste von Südamerika hinaufsegelte, ein Umstand, der Shakespeare unmöglich unbekannt sein konnte. Nachträglich mag hier noch ein Argument hinzugefügt werden, welches für 1604 als das Abfassungsjahr des Sturmes spricht. Es ist nämlich so gut wie sicher, dass Shakespeare 1604 von der Bühne Abschied nahm, nachdem er noch 1603 im *Sejanus* aufgetreten war. Im *Volpone* 1605 wird er bekanntlich nicht mehr in der Liste der Darsteller aufgeführt. Halliwell's angekündigte Entdeckung, wonach er 1604 auf Befehl oder Wunsch des Königs vor dem spanischen Gesandten gespielt haben soll, würde dem nicht widersprechen. Danach würde also Prospero's Abschied von der Zauberei erst recht den Abschied Shakespeare's als Schauspieler von der Bühne, und — was ja damals fast unzertrennlich war — von der dramatischen Dichtung bedeuten. Durch die Annahme des Jahres 1604 eröffnet sich endlich noch die Möglichkeit, dass Ayler noch in seinem letzten Lebensjahre Kenntniss des Shakespeare'schen Stückes erhalten haben und dadurch zu seiner Schönen *Sidea* angeregt worden sein kann; denn dass Ayler ausserordentlich schnell arbeitete, ist mehr als hinlänglich bezeugt. So würde also auch diese schwierige Frage einer unerwarteten Lösung entgegengeführt.

Eine zweite Erläuterungsschrift, die freilich mit der Meissner'schen nicht entfernt in gleichen Rang zu setzen ist, kommt aus England und betrifft den unerschöpflichen Hamlet. Der Titel lautet: *Hamlet: An Essay. By Arthur Meadows (Edinburgh, Maclachlan and Stewart, 1872 pp. 31.)* Es ist ein seichtes Machwerk, das mit mehr Eifer als Verständniss gegen diejenigen Kritiker gerichtet ist, welche im Dänenprinzen nicht bloss verstellten Wahnsinn, sondern wirkliche geistige Störung zu erkennen glauben. Der Verfasser macht sich die Sache sehr leicht und gleich die Eingangsworte zeigen seinen oberflächlichen Standpunkt. 'Hamlet, so fängt er an, the most intellectual of Shakespeare's creations, is also the most intelligible.' Was für Thoren waren danach alle die grossen Kritiker Englands und Deutschlands, dass sie sich über einem so leicht verständlichen Werke und Charakter die Köpfe zerbrochen haben! Nur das grösste Missverständniss könne darauf verfallen, Hamlet als einen 'madman, suicide, and coward' zu bezeichnen; nichts von derartigen Anklagen habe auch nur die mindeste Begründung. Hamlet handelt nach dem Verfasser durchaus verständig und planvoll, wobei freilich die Tödtung des Polonius und der Verrath an Rosenkrantz und Gölldenstern mit keiner Silbe erwähnt werden. Bezüglich Ophelia's habe Hamlet keine Wahl, als sie entweder zur Vertrauten seines Geheimnisses zu machen — was doch unmöglich angehe — oder mit ihr zu brechen. Dass der Bruch von Ophelia selbst durch die Rückgabe der Geschenke u. s. w. eingeleitet wird, davon schweigt der Verfasser wie von manchem Andern. Der herzbrechende Abschied, den Hamlet von Ophelia nimmt (mit ganz aufgerissenem Wamms, Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig u. s. w. II, 1) ist nach dem Verfasser nichts als geschickte Verstellung; der Prinz spielt dabei den Wahnsinnigen ganz vortrefflich, was ihm

übrigens, wie der Verfasser hervorhebt, bei seinen grossen Geistesgaben nicht schwer fallen konnte. Von Ophelia's Wahnsinn ist so wenig die Rede, wie von Hamlet's Verschiebung nach England. In welcher Beziehung Laertes und Fortinbras zu Hamlet's Charakter stehen, welches Licht sie auf ihn werfen, wird mit keiner Silbe erörtert. Genug, die grosse und trotz aller bisherigen, vom Verfasser nicht gekannten oder ignorirten Leistungen noch immer äusserst schwierige Frage nach Sinn und Bedeutung der Hamlet-Tragödie wird ihrer Lösung auch nicht einen Zoll näher geführt, sondern lediglich der Ballast, den die Shakespeare-Literatur mit sich zu schleppen hat, in ganz unnöthiger und leichtfertiger Weise vermehrt.

Eine Erscheinung ganz eigener Art auf dem Gebiete der Shakespeare-Literatur ist: *'William Shakespeare, insbesondere sein Verhältniss zum Mittelalter und zur Gegenwart von Dr. August Reichensperger, Königl. Appellations-Gerichts-Rath zu Köln' (Zeitgemässe Broschüren, herausgegeben von Franz Hülskamp, Bd. 7, Heft 9—10, Münster)*. Für Jemand, der im Leben wie in der Literatur mit dem Katholicismus nur selten in Berührung kommt, ist es ganz ergötzlich einmal einen Shakespeare-Verehrer kennen zu lernen, der nicht bloss Shakespeare, sondern die ganze Welt durch die tiefstgefärbte katholische Brille betrachtet. Der streitbare Verfasser führt einen wahren Windmühlenkampf gegen Humanismus, Renaissance und Fortschritt, gegen Erfolgs-Politik wie gegen confessionslose Schulen, gegen Verdi und Offenbach wie gegen die modernen Kunstaussstellungen, denn das alles wird in der Schrift abgehandelt, wie weit es auch nach unserm und des Lesers Urtheil von Shakespeare abliegen mag. Shakespeare wird vom Verfasser durchaus ins Mittelalter gezogen und jede Spur der verabscheuten neuen Zeit sorgfältig von ihm abgewischt, als wäre das Mittelalter durch eine weite Kluft von der neuen Zeit getrennt und als gäbe es in der Geschichte keine stetige Entwicklung. Wahres, Halbwahres und Falsches wird zu einem unzertrennlichen Gewebe in einander gewebt, so dass man öfters die einfachsten und bekanntesten Thatfachen kaum wiedererkennt. Dass Shakespeare dem Verfasser zufolge im Leben wie in seiner Poesie nicht bloss äusserlich, sondern im tiefsten Innern ein treuer Katholik war, nimmt uns nicht Wunder, denn darauf muss ja die Sache bei einer solchen Weltanschauung hinauslaufen. In dieser Hinsicht ist jede Belehrung vergeblich und selbst die abschliessende Kritik von M. Bernays (Shakespeare-Jahrbuch I, 220 fgg.) hat nichts verfangen; lassen wir also den Katholiken die harmlose Freude, in Shakespeare einen Glaubensgenossen zu erblicken.

Die Zahl der bereits vorhandenen Sonett-Uebersetzungen ist abermals und zwar in sehr erfreulicher Weise vermehrt worden durch *O. Gildemeister (Shakespeare's Sonette übersetzt von O. G. Mit Einleitung und Anmerkungen. Leipzig, Brockhaus 1871)*. Dass sich die Uebersetzung durch sprachliche Meisterschaft und Formvollendung, durch Frische und Energie wie durch treues Verständniss auszeichnet, bedarf, sobald der Name Gildemeister genannt ist, keiner Versicherung mehr. In der viel besprochenen Sonetten-Frage macht der Uebersetzer entschiedenste Front gegen die autobiographische Auslegung und steht in dieser Hinsicht dicht neben Delius. 'Die Auffassung, sagt er in der Einleitung, als ob Shakespeare

in den Sonetten wirkliche Verhältnisse, bei denen er persönsich bethheilt war, behandelt habe, führt in ihrer Consequenz zu Resultaten, welche psychologisch noch räthselhafter sein würden als das Räthsel, welches sie zu lösen bestimmt ist. Kein einziges historisch beglaubigtes Factum steht ihr zur Seite. — Alle oder doch fast alle Schwierigkeiten dagegen lösen sich ganz von selbst, wenn man in diesen Gedichten einfach Gedichte erblickt, Erzeugnisse einer freiwaltenden künstlerischen Phantasie, welche in gewisse, sie fesselnde Situationen sich vertiefte und die aus ihnen sich ergebenden Stimmungen in lyrischen Ergüssen wiedergab. — Wenn nun Shakespeare, dessen dichterisches Naturell im allereminentesten Grade ein dramatisches war, sich der lyrischen Kunstform zu bedienen durch innere oder äussere Anregung veranlasst wurde, so erscheint es nicht befremdlich, sondern durchaus natürlich, dass er dieser Kunstform nicht den Inhalt seiner subjectiven Empfindungen gab, sondern in ihr poetische Probleme zu lösen versuchte, welche seine künstlerische Phantasie besonders lebhaft beschäftigten.' Dies ist der Standpunkt des Uebersetzers, den er in scharfer und beweiskräftiger Darstellung ausführt. Dass die autobiographische Theorie nicht länger haltbar ist, kann nicht bezweifelt werden; es fragt sich nur, ob man nicht auch in der gegen-theiligen Auffassung zu weit gehen könne und in dieser Hinsicht scheint die Untersuchung noch nicht abgeschlossen zu sein. So will es uns beispielsweise nicht ganz einleuchten, wenn der Uebersetzer denjenigen Sonetten, 'wo der Dichter sich als alten Mann einführt', die Grundlage einer wirklichen Stimmung abspricht (s. oben S. 43). Vollständig einverstanden sind wir dagegen mit ihm in der Erklärung der vielbestrittenen Widmung (to Mr. W. H., the onlie begetter &c.), ja unserer festen Ueberzeugung nach ist gar keine andere Erklärung statthaft.

Nicht nur in Deutschland, sondern auch in Schweden erregen die Sonette gegenwärtig die Theilnahme der Shakespeare-Verehrer, wie die erste schwedische Uebersetzung derselben beweist, welche C. R. Nyblom, Professor der Aesthetik zu Upsala, zu Anfang dieses Jahres herausgegeben hat. Die treffliche Hagberg'sche Uebersetzung der Dramen wird dadurch in erwünschter Weise vervollständigt.

Wir kommen 'last, not least' zu einem der liebenswürdigsten Bücher, durch welches die Shakespeare-Literatur jüngster Zeit bereichert worden ist: *Falstaff und seine Gesellen* von Paul Konewka. Text von Hermann Kurz (Strassburg, Schauenburg, o. J.). Wenn wir anlässlich der, von demselben Künstler illustrierten Ausgabe des Sommernachtstraums (Shakespeare-Jahrbuch IV, 370) den Schattenriss als eine 'anmuthige Spielerei' bezeichneten, so können wir demselben allerdings auch heute noch keinen hohen Rang in der Kunst zugestehen. Der Künstler beraubt sich dabei freiwillig der aus den innern Linien wie aus Licht und Schatten fliessenden Wirkungen und beschränkt sich lediglich auf den äussern Umriss; ja er zwingt sich sogar, seinen Figuren stets eine Profilstellung zu geben. Es erfordert daher ein ausserordentliches, ächt künstlerisches Geschick, wenn er seinen Gestalten das Gepräge der Naturwahrheit und voller künstlerischer Freiheit verleihen will. Dieses Ziel hat Konewka's Scheere mit beispielloser Meisterschaft erreicht und trotz der dürftigen Kunstmittel Shakespeare's Gestalten mit individuellem Leben und typischer Charakte-

ristik wiedergegeben. Falstaff selbst ist allerdings etwas unförmlich ausgefallen, aber Pistol, Bardolph, Schaal und Stille, Frau Hurlig und Dortchen, Junker Spärlieh und die süsse Anna, der reizende Page auf seinem Kriegsross — alle ohne Ausnahme sind unvergessliche Figuren, in deren Betrachtung wir uns immer wieder mit neuem Vergnügen vertiefen. Der Text mit seinem feinen Humor und seiner Vertrautheit mit den Schöpfungen des Dichters wie des Künstlers schliesst sich so harmonisch an die Silhouetten an, dass beides ein schönes und nicht zu trennendes Ganze bildet. Auch der Nekrolog, welchen der Verfasser dem leider zu früh verstorbenen Künstler widmet, hat ein volles Anrecht auf unsere Theilnahme und unsern Dank. Dass uns das geschmackvoll ausgestattete Buch aus dem alten Argentoratum als eine der ersten literarischen Gaben unseres neuen Reichslandes zukommt, erhöht nur seinen Reiz und lässt es uns doppelt willkommen heissen.

Schliesslich haben wir noch folgende neue Erscheinungen zu verzeichnen: *Stedefeld, G. F.*, Hamlet, ein Tendenzdrama Shakespeare's gegen die skeptische und kosmopolitische Weltanschauung des M. de Montaigne. Mit einem Anhang über Leben und Lehre Montaigne's von R. W. Emerson. (Berlin, Gebrüder Pätel, 1871). — *Stedefeld, G. F.*, Die christlich-germanische Weltanschauung in den Werken der Dichterfürsten Wolfram von Eschenbach, Dante und Shakespeare. (Berlin, Gebrüder Pätel, 1871). — Shakespeare's König Lear übersetzt von *Ed. Tiessen* (Stettin, von d. Nahmer, 1871). — *Dr. Tschischwitz*, De ornatibus epithetis in Shaksperi operibus (Dissertation, Halle 1871).

---