

Werk

Titel: John Lilly und Shakespeare

Autor: Hense, C. C.

Ort: Weimar

Jahr: 1873

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0008|log13

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

John Lilly und Shakespeare.

Von

C. C. Hense.

II.

Das Verhältniss, in welchem Lilly und Shakespeare zum klassischen Alterthum stehen, war der Gegenstand früherer Betrachtung; bei beiden Dichtern fanden wir dieselbe Liebe zu den bekannteren römischen Schriftstellern, bei beiden dieselbe Neigung, sie mannichfaltig zu benutzen; bei beiden eine durch keine Autorität beschränkte Behandlung des Antiken, sondern souveräne Herrschaft, die sich auf die Bildung und das Bedürfniss des Zeitalters stützte; bei beiden aber den Unterschied, dass Shakespeare die allegorische Verwendung antiker Mythen und Sagen bei Seite liegen liess, dass er den antiken Stoff nicht mechanisch, sondern mit einer originalen Tiefe und Schönheit, zu welcher Lilly nur selten sich erhebt, in den mannichfachsten Situationen behandelt. In derselben genialen Weise verhält sich Shakespeare zu andern Bestandtheilen der Lilly'schen Dramen und Schriften. Lilly und Shakespeare haben beide sich auch des scenischen Apparats bemächtigt, welchen die frühere Bühne in England der Phantasie der Zuschauer darbot. Die Ansprüche dieser Phantasie waren oft mässig genug. Sie hatte ihre Freude auch schon an der Pantomime, dem stummen Spiel (*dumb show*). Die Pantomime hat daher in vielen Dramen vor und zu der Zeit Shakespeare's Eingang gefunden. Ein umfangreiches Beispiel dieses Gebrauchs bietet das Drama „Gorboduc“ von Norton und Sackville (1565), in welchem jeder der fünf Acte durch Musik und Pantomime eingeleitet wird; nicht minder das Drama *Lochrine*, in welchem vor jedem Acte *Acte* mit Personen der

antiken Sage, wie Perseus und Andromeda, Hercules und Omphale, Jason und Medea in stummem Spiele auftritt; bei Lilly kommt dieses stumme Spiel in der alten Form im „Endimion“ vor und der Dichter beschreibt es in folgender Weise¹⁾: „Musik ertönt. Drei Damen treten auf, eine mit einem Messer und einem Spiegel, welche durch Vermittelung der einen den beiden anderen sich erbietet den Endimion zu erstechen, während er schläft, aber die dritte ringt die Hände, klagt, will es verhindern, aber wagt es nicht. Zuletzt blickt die erste Dame in den Spiegel und wirft das Messer zu Boden. Sie gehen ab. Es tritt ein alter Mann auf mit Büchern mit drei Blättern und bietet dieselben zweimal an. Endimion weist sie zurück; er liest zwei und bietet das dritte an, während er eine Weile stehen bleibt, und dann erbietet sich Endimion es zu nehmen. Er geht ab.“

Wie die Pantomime liebte das alte englische Drama auch den Prolog und Epilog. Eine ähnliche, wenn auch nicht gleiche Stelle hat der Chorus. Im Gorboduc wird (nach antikem Vorbild) jeder Act durch einen moralisirenden Chorus geschlossen. Dieses Verfahren hat Lilly fallen lassen. Prolog und Epilog hat er, wie es scheint, willkürlich eingeführt oder aufgegeben. Die Dramen „Mydas“ und die „Frau im Monde“ haben keinen Epilog; Mutter Bombie und Love's Metamorphosis haben weder Prolog noch Epilog. In den übrigen Dramen findet sich beides. Wie öfter erwähnt, wurden die Dramen Lilly's am Hofe vor der Königin aufgeführt; schon dadurch ist der Character des Prologs und Epilogs bestimmt. Lilly benutzt im Prologe die Gelegenheit, sich mit der erlauchten Zuhörerschaft über den Character seines Dramas zu verständigen; er bringt der Königin seine Huldigungen dar und schüttet hierbei den vollen Köcher seiner Gleichnissreden aus, um mit ihren Pfeilen das Herz der Majestät zu treffen. Er preist ihr feines Urtheil; was sie als gut bezeichnet hat, gilt dafür auch in den Augen Anderer. In ihrer Seele haben alle Tugenden ihren Wohnsitz aufgeschlagen. „Wenn Eure Hoheit“, so wird die Königin in dem Epilog zum Endimion angeredet, „uns mit den Strahlen Eurer Gnade zu beglänzen geruht, so werden wir uns nicht bloss verneigen, sondern in aller Demuth Hand und Herz zu Eurer Majestät Füßen legen.“ Aber auch das Publikum anderer Bühnen, auf welchen Dramen von Lilly aufgeführt worden sind, soll durch prologische Schmeichelei gewonnen werden; „wir sind eifersüchtig auf euer Urtheil“, heisst es im Prologe zum Mydas, „denn ihr seid weise.“ Einem so trefflichen Publikum

¹⁾ Endimion 2, 2 (Fairholt 1, p. 30).

durch Vortreffliches zu gefallen musste daher des Dichters Bestreben sein, und er verspricht in dem Epilog zu Campaspe sich zu vervollkommen; hat doch Demosthenes durch Uebung und Anstrengung sein Stammeln beseitigt. Auch die Ermahnungen fehlen nicht in den Epilogen: an das Herz der Damen wendet sich der Dichter im Epiloge zur Gallathea in zierlichen Worten mit der Bitte, dieses Herz der Herrschaft des Cupido nicht zu verschliessen. •

Mit der Neigung des Zeitalters zu Pantomimen und Maskenspielen hängt auch das Interesse zusammen, das man an den Verwickelungen nahm, die durch Verkleidung entstanden. Bei Lilly beruht ein Haupttheil des Dramas Gallathea auf dem Umstande, dass die beiden schönen Schäfertöchter Gallathea und Phillida in Männertracht auftreten und beide, einander für Jünglinge haltend, eine heftige Leidenschaft zu einander fassen. Dagegen macht es in demselben Drama dem Cupido Freude, einmal in Nymphentracht zu erscheinen.¹⁾

In gleich äusserlicher Weise wie von der Pantomime hat Lilly von der Elfenmythologie an mehreren Stellen Gebrauch gemacht, in welchen ein Elfentanz zur Befriedigung der Schaulust eingelegt zu sein scheint. So in der Galathea in einer ohnehin überflüssigen Scene²⁾, wo es heisst: „Es treten Elfen auf tanzend und spielend und gehen dann ab“, und der Diener Raffe ausruft: „Aber wer sind diese, ich will ihnen folgen, zur Hölle werde ich nicht gehen, denn so schöne Gestalten werden so schlimmes Schicksal nicht mit sich führen.“ In ähnlicher Weise führte Lilly einen Elfentanz am Schlusse von „Sapho und Phao“ ein. Indessen im Endimion hat er den Elfenapparat wenn auch locker mit der Handlung verknüpft, sie strafen den Corsites, küssen segnend den Endimion. „Aber wer sind diese so schönen Feindinnen“, ruft Corsites aus, „welche bewirken, dass mein Haar sich sträubt und meine Lebensgeister sinken? Hexen oder Nymphen, ich flehe um eure Verzeihung. Aber wehe mir, was höre ich?“ „Die Elfen“, weist uns der Dichter an, „tanzen und während eines Gesanges³⁾ zwicken sie ihn, er fällt in Schlaf, sie küssen den Endimion und gehen ab.“

¹⁾ Galathea 2, 2 (Fairh. I, p. 232).

²⁾ 2, 2 (Fairholt I, p. 233.)

³⁾ Der Gesang lautet in freier Uebersetzung:

Alle. Zwickt ihn, zwickt ihn braun und blau,
Dass sein sterblich Aug' nicht schau,
Was der Sterne Königin treibt,
Elfenthun verborgen bleibt.

Die Elfen liess Lilly in Dramen auftreten, in welchen antike Gottheiten handeln, oder antike Mythen in Scene gesetzt werden, die freilich wie „Endimion“ durch Allegorie eine moderne Farbe bekommen. Aehnlich ging er mit dem astrologischen Glauben zu Werke, der das Zeitalter so mächtig beherrschte. In der „Frau im Monde“ treten zwar, wie wir früher sahen, antike Götter auf, aber sie sind zugleich personificirte Planeten, und man darf sagen, unter dem Einflusse der Sterne hat Pandora ihre hohe Begabung zum Guten und Schlimmen empfangen. Ohne den astrologischen Aberglauben würde Lilly die „Frau im Monde“, wie sie ist, nicht gedichtet haben. Aber er hat auch diesen astrologischen Aberglauben mit der Kritik des Spottes beleuchtet. Der Diener Raffe in der „Gallathea“ ist das Gefäss dieses Spottes. Er ist dem Dienste eines Sternkundigen entlaufen, welcher die Nativität des grossen Pferdes Alexander's berechnete.“¹⁾ Dem Robin erzählt er, dass der Sternkundige auch seine Nativität aus den Sternen „herauspicken“ konnte: Ich muss ein halb Dutzend Sterne in meiner Tasche haben, wenn ich sie nicht verloren habe, aber hier sind sie, Sol, Saturn, Jupiter, Mars, Venus. Robin. Was, das sind ja bloss Namen. Raffe. Aber durch diese brachte er heraus, dass ich ein Jovialist (Jove) wäre, geboren an einem Donnerstag und dass ich ein wackerer Venusdiener (*Venerian*) sein und all mein gut Glück gewinnen würde an einem Freitag. Robin. Das ist sonderbar, dass ein Fischtag ein Fleischtage sein soll. Raffe. O Robin, Venus orta mari, Venus war aus dem Meere geboren, das Meer hat Fische, Fische wollen Wein haben, Wein will Fleisch haben, denn *Caro carnis genus est muliebre*.“ Mit dergleichen, wie man sieht nicht saubern Scherzen ist denn auch die Verspottung der Alchymie und des Steines der Weisen in der Person des Raffe verbunden.²⁾

Der astrologische Aberglaube beruhte auf Träumen. Das Element des Träumerischen ist bei Lilly in der Gestalt der liebekranken

1. Elfe. Zwickt ihn braun.
2. Elfe. Und zwickt ihn blau.
3. Elfe. Wie mit scharfer Vogelklauf
Sei er blau und roth gezwickt,
Bis der Schlaf sein Aug' berückt.
4. Elfe. Sein Vergehen muss er zahlen
Mit den blau und rothen Malen,
Küsst Endimion's Augen beide,
Dann zum Tanz in Nacht und Haide.

¹⁾ Gallathea 3, 3 (Fairholt 1, p. 248).

²⁾ Gallathea 5, 1 (Fairholt 1, p. 263).

Sappho zur Darstellung gekommen. Sappho hält mit ihren Hofdamen Traumunterredungen; sie erzählen sich mit einiger Breite ihre nächtlichen Visionen. Die Rolle des kritischen Mercutio, deshalb von Ismena „philosophatrix“ genannt, hat Eugenia übernommen, welche sagt, „Träume sind nur Fäseleien, welche von den Dingen stammen, die wir am Tage gesehen haben, oder von den Mahlzeiten, die wir zu uns genommen haben, und so ist der gesunde Menschenverstand den Einbildungen vorzuziehen.“¹⁾ Eine nicht uninteressante Wendung nahm Lilly, wenn er eine seiner eigenen Dichtungen als einen Traum bezeichnete. Im Schoosse der Musen schlafend, sagt er im Prologe zu der Frau im Monde²⁾, habe er eine Frau im Monde sitzen sehen, und wenn in ihren Unterredungen Fehler vorkämen, so möchten sich die Hörer erinnern, dass Alles nur ein Traum des Dichters sei.

Da die Dramen Lilly's mit Ausnahme der „Frau im Monde“ sämmtlich in Prosa geschrieben sind, und diese Prosa sich oft in Spiele des Verstandes, zum Theil sehr nüchterne und kühle, verläuft, so ist es nicht unwichtig hervorzuheben, dass der Dichter das Bedürfniss fühlte, die Verstandesspiele durch Lieder und Gesänge zu unterbrechen und durch dieselben eine lyrische Stimmung hervorzurufen. Die Sirenen des Homer standen auch bei Lilly durch ihre süßen Harmonien in so hohem Ansehn, dass Petulius³⁾ „nur zu leben wünscht, wenn ihm vergönnt ist so süsse Lieder (*lays*) zu hören.“ Diese Lyrik in Lilly's Dramen besteht häufig in Wechselgesängen. Sie haben mit der Handlung so wenig einen genauen Zusammenhang als die Gespräche der Diener, denen sie angehören. Sie ersteigen keine lyrischen Höhen. Sie sollen meistens der Komik dienen. Ihr Thema ist das so oft besungene: Bacchus und Cupido. Wie viel Latein die Diener in Lilly's Dramen auch können, sie wissen doch nur die plumpsten und niedrigsten Wirkungen des Bacchus zu besingen.⁴⁾ In der erotischen Sphäre halten sich diese Wechselgesänge an den hergebrachten Apparat der Alten von Cupido oder sie betreten in einem Beispiele epithalamischer Lyrik das Gebiet des Anstössigen.⁵⁾ In einem Wechselgesange sprechen Diener ihr Entzücken in materiellster Weise aus über Wein, Weiber und

¹⁾ Sappho und Phao 4, 3 (Fairholt 1, p. 202).

²⁾ Fairholt 2, p. 151.

³⁾ Love's Metamorphosis 4, 2 (Fairholt 2, p. 245).

⁴⁾ Mother Bombie 2, 1 (Fairholt 2, p. 93). Sappho und Phao 3, 2 (Fairholt p. 187.)

⁵⁾ Mother Bombie 3 3. 5, 3 (Fairholt 2, p. 108, 134).

Speisen.¹⁾ Wenn ein Wechselgesang der Diener den Sir Tophas im Endimion verspottet, wenn in einem anderen in Sapho und Phao die Diener sich ihrer natürlichen Lustigkeit überlassen, wenn die Diener in der Gallathea nach allerhand Scherzen ihre Abneigung gegen das Seeleben im Wechselgesange zu erkennen geben, oder ein anderer im Mydas über Zahnschmerzen und die Mittel dagegen handelt,²⁾ so wandeln wir zwar immer in den Niederungen, aber die Atmosphäre ist doch nicht abstossend, und in dem Elfengesange im Endimion, den wir mitgetheilt haben, erheben sich die Elfen zu Vollstreckerrinnen eines Strafgerichts, wie in der Gallathea die Nymphen der Diana den Cupido vor Gericht ziehen.³⁾ Das komische Element der Wechselgesänge treffen wir auch in den Einzelgesängen, wie in Pipenetta's Liede über die Jungfräulichkeit im Mydas;⁴⁾ der Gesang des Apelles im Drama Campaspe beginnt mit der zierlichen Wendung, dass Cupido und Campaspe Karten um Küsse spielten;⁵⁾ ein behaglicher Handwerkerton klingt aus dem Liede Vulkans, in welchem er seine Cyklopen zum Schmieden der Liebespfeile auffordert, das Bodenstedt übersetzt hat.⁶⁾ Eine stärkere lyrische Bewegung zittert durch Sappho's Lied, in welchem sie dem grausamen Amor flucht;⁷⁾ eine antikfromme Gesinnung erhebt sich am Schlusse des Mydas in dem Hymnus auf Apollo, der in demselben Drama mit einem Liede zum Preise auf Daphne's Schönheit mit Pan erfolgreich um den Sieg im Gesange gerungen hatte;⁸⁾ auch die Natur, Nachtigall, Lerche und Kukuk bleiben lyrisch nicht unberücksichtigt.⁹⁾

Von dem scenischen Apparate und den Elementen der Phantasie, die wir bei Lilly gefunden haben, hat auch Shakespeare, dem Herkommen folgend, einen originalen, vertiefenden oder kritischen Gebrauch gemacht. In dem Pericles, diesem Stücke von so zweifelhaftem Werth und Ursprung, worüber man die scharfsinnige Abhandlung von Delius in dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vergleiche, ist die Pantomime oder das stumme Spiel

¹⁾ Campaspe 1, 2 (Fairholt p. 100).

²⁾ Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 39). Sapho und Phao 2, 4 (Fairholt 1, p. 178). Gallathea 1, 4 (Fairholt 1, p. 229). Mydas 3, 2 (Fairholt 2, p. 34).

³⁾ Gallathea 4, 2 (Fairholt 1, p. 256).

⁴⁾ Mydas 5, 2 (Fairholt 2, p. 58).

⁵⁾ Campaspe 3, 5 (Fairholt 1, p. 128).

⁶⁾ Sapho und Phao 4, 4 (Fairholt 1, p. 205). Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3, p. 205.

⁷⁾ Sapho und Phao 3, 3 (Fairholt 1, p. 193).

⁸⁾ Mydas 4, 1 (Fairholt 2, p. 42).

⁹⁾ Campaspe 5, 1 (Fairholt 1, p. 139).

zu Anfang des dritten Actes noch ganz in der alten äusserlichen Weise stehen geblieben; im Hamlet dagegen spricht der Dichter in der Person des Prinzen, dieses feinsinnigen Kenners der Bühne und ihrer Literatur, seine Kritik aus; der Prinz klagt, dass ein vierschrotiger, mit dickem Haarwulst ausgestaffirter Gesell von Schauspieler eine pathetische Scene in Fetzen und Lumpen zerreisse, um den Gründlingen im Parterre die Ohren zu spalten, die meist für nichts Sinn haben als für unerklärliche Pantomimen und Lärm (3, 2). Wenn Shakespeare trotz dieser Kritik das Schauspiel von dem Morde Gonzago's durch eine Pantomime einleitete, so lag hier die bewusste, charakterisirende Absicht vor, das im veralteten Stilcolorit verfasste Drama auch sonst mit veraltetem scenischen Apparate, wie Pantomime und Prolog, auszustatten.¹⁾

Den Prolog hat Shakespeare ausgedehnter zur Anwendung gebracht als Lilly. Das Wichtigste aber ist, dass seine reifsten und grössten Tragödien, unter den Lustspielen unter andern der Kaufmann von Vendig, weder Prolog noch Epilog haben. Stillschweigend hat er in jenen in sich geschlossenen Werken, welche alle Erklärung in sich selbst tragen, den Prolog und Epilog, welche Lüders mit Recht nicht einen Kunstgriff, sondern einen unkünstlerischen Griff nennt,²⁾ verschmäht und gerichtet. Aber oft schloss er sich dem Herkommen an. Der Prolog kommt in chorusartiger Gestalt vor in einigen historischen Dramen, am vollständigsten im Heinrich V., wo er vor jedem Acte auftritt, wo zuletzt auch ein Epilog sich vernehmen lässt. Er gehört hier ganz zu der mangelhaften Composition, welche in Heinrich V., wie bewundernswürdig das Drama durch tiefpoetische Stellen und herrliche patriotische Kundgebungen auch ist, doch mehr episch als in dramatischer Geschlossenheit sich bewegt, und hat historisch zu ergänzen oder an das dramatisch Undarstellbare zu erinnern. Zur historischen Verständigung dient der Prolog vor dem zweiten Theile Heinrichs IV., obwohl dieselbe gar nicht nöthig zu sein scheint. Ein Nothbehelf ist der Chorus vor dem vierten Acte des Wintermärchens, weil der Dichter, was er nicht dramatisiren konnte, episch erzählen liess, ein Missgriff, der am stärksten und häufigsten in dem untergeordneten Drama Pericles vorkommt. Auffallen mag es, dass auch in Romeo und Julie, einer Tragödie, welche in kunstgerechter dramatischer Form componirt ist, vor und nach dem

¹⁾ Delius, Hamlet, p. 85, not. 47.

²⁾ Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 5, p. 281.

ersten Acte Prolog und Chorus auftreten, welche beide überflüssige Inhaltsanzeigen in Sonettenform sind. Schon hier wie in andern Prologen, z. B. in *Troilus und Cressida*, in *Heinrich VIII.*, ist ähnlich wie bei Lilly in den Inhalt des Stückes eingeführt, die Absichten des Dichters sind ausgesprochen und, wie Lilly es that, nennt Shakespeare im Prolog zu *Heinrich VIII.* seine Zuhörer „die Kundigsten, die es weit und breit giebt“. In solchen Worten liegt schon eine Bewerbung um den Beifall des lieben Publikums, welche sich in den Epilogen fortsetzt. Sie kommen vorzugsweise im Lustspiel vor, im *Sommernachtstraum*, *Sturm*, *Ende gut, Alles gut*, *Wie es euch gefällt* und in den Dramen *Heinrich VIII.* und *Troilus und Cressida*. Der humoristische Ton des Lustspiels setzt sich zuweilen auch im Epilog fort, wie in dem Pastoral *Wie es euch gefällt*, wo der Epilog, wie alle bei Lilly, in Prosa geschrieben ist. Nachsicht mit der Leistung, Beifall für dieselbe, tüchtiges Händeklatschen — das sind die Hauptwünsche, welche wie bei Lilly der Epilog enthält, verbunden mit dem Versprechen, bald bessere Gaben zu bringen. Auch wird das Publikum in das Interesse des Dichters gezogen: wenn das Schattenspiel des *Sommernachtstraums* nicht gefallen hat, sagt Puck als Epilog, mögen die Zuhörer denken, dass sie Alles nur geträumt haben, wie Lilly in dem Prologe zu *Sapho und Phao* die Königin gebeten hatte sich vorzustellen, dass sie in einem tiefen Traume sich befinde. — Wenn Shakespeare also auf das Herkommen des Prologs und Epilogs einging, so stand er doch, was wir bei Lilly nicht finden, mit seinem kritischen Bewusstsein auch über demselben. Positiv ist diese Kritik in Bezug auf den Epilog ausgesprochen in *Wie es euch gefällt*, wo Rosalinde als Epilog selbst sagt, dass ein gutes Stück eines Epilogs nicht bedürfe. Eine ähnliche Aeusserung in Bezug auf den Prolog empfangen wir aus *Benvolio's* Munde, welcher (1, 4) ihn für eine nicht mehr gebräuchliche Weitschweifigkeit und als überflüssig erklärt,¹⁾ und hiermit stimmt der satirische *Hamlet* (3, 2) überein, welcher bemerkt, dass die Schauspieler, die prologirenden, nichts geheim halten können. Eine Kritik anderer Art liegt in der Parodie, welche in manchen Stücken Shakespeare's jene handfeste Deutlichkeit erfährt, mit welcher im *Sommernachtstraum* (3, 1) die Handwerker zwei Prologe verlangen, von denen der eine sagen soll, dass *Pyramus* nicht *Pyramus*, sondern *Zettel der Weber* ist, der andere zu berichten

¹⁾ Vergl. Ulrici in der revidirten Schlegel'schen Uebersetzung 4, p. 310, 311.

hat, dass der Löwe kein Löwe ist. Parodiren sich in solchen Prologforderungen die Handwerker selbst, so steht dem von ihnen aufgeführten Prologe (5, 1) eine witzige Kritik gegenüber, welche den Stil beleuchtet, der sich auch in der komisch wirkenden Metrik selbst persifliert. Durch solche kritische Scherze ausser Fassung gebracht, sieht sich der Page Motte, der in Verlorner Liebesmühe (5, 2) eine Art Prolog in dem Maskenspiel zu sprechen hat, ausser Stande, sein Kunstwerk zu vollenden; es ist todt vor der Geburt. — So ist von Shakespeare das Herkommen des Prologs und Epilogs mit derselben autonomen dichterischen Freiheit und Selbstständigkeit benutzt, mit welcher er auch den Stoff des klassischen Alterthums behandelte, eine Selbstständigkeit, die auch in einer Reihe von Stellen¹⁾ hervortritt, in welcher der Prolog zur Gleichnissrede so anziehend verwendet wird, als es die vielen Bilder sind, welche in Shakespeare's Sprache dem Schauspielwesen entlehnt sind. Da der Dichter zu dieser Höhe der Freiheit und Kritik gelangt war, so ist um so mehr zu bedauern, dass der Epilog in *Troilus und Cressida* in den Sumpf widerlicher Obscönität hinabsteigt; englische Interpreten wie Steevens schämten sich dieses Epilogs im Namen des Dichters und erklärten ihn für die müssige Zugabe eines Schauspielers.²⁾

Bei der Neigung des Zeitalters zu Maskenscherzen und Maskenspielen wird man sich nicht wundern, wenn die durch Verkleidung entstehenden Verwechselungen, die wir bei Lilly hervorhoben, bei Shakespeare sehr häufig sind. Der Dichter benutzte Bemerkungen und Beschreibungen der Chroniken,³⁾ wenn er in Verlorner Liebesmühe (5, 2) den König, Biron, Longaville, Dumaine maskirt in russischer Tracht erscheinen und eine Niederlage erleiden, wenn er auf Wolsey's Fest in Heinrich VIII. (1, 4) den König mit Anderen maskirt und in beliebter Schäfertracht auftreten lässt. Aber die Feinheit und Eleganz Shakespeare's betriedigte die Wünsche der Schaulust zu höheren Zielen und tieferen Zwecken, wenn er auch hier der Neigung zum Unwahrscheinlichen nicht immer aus dem Wege ging. Die Verkleidung des Kent und Edgar im *Lear*, des Posthumus im *Cymbelin*, des Herzogs in Maass für Maass ist mit den tiefsten sittlichen Zwecken in Verbindung gebracht und die hohen Eigen-

¹⁾ Die Stellen bei Lüders a. a. O. p. 278, Not. 1.

²⁾ Lüders a. a. O. p. 284.

³⁾ Gildemeister, *Verlorne Liebesmühe*, p. 77, und *Heinrich VIII.*, p. 115.

schaften der Treue, der Pietät, der opferwilligen Reue und der treuen Sorge leuchten um so herrlicher, je mehr sie sich verbergen. Zu welchen reizenden Situationen und Verwickelungen diese Verkleidungen benutzt werden, mag das Beispiel Portia's und Nerissa's im Kaufmann von Venedig lehren, in welchem die liebevolle Sorge in ihrer Verkleidung einen bedeutungsvollen Contrast gegen die Flucht bildet, durch welche die verkleidete Jessica sich dem Vater entzieht. Die schöne Schalkhaftigkeit, welche Portia und Nerissa in der Verkleidung entfalten, stimmt vortrefflich zum Lustspiele, und in diesem hat Shakespeare die Verkleidung am meisten benutzt. Die verkleidete Person des Polixenes im Wintermärchen erscheint wie eine drohende Wolke, welche aber vor den heiteren Sonnenstrahlen günstigen Geschickes weicht; in den übrigen Lustspielen ist die Verkleidung mit Verhältnissen verknüpft, die keine Sorge erwecken, sondern die Gewissheit eines glücklichen Ausganges in sich selbst tragen. Ein Aufsteigen von der gröberen Situation zur feineren und moralisch vertieften lässt sich wahrnehmen. Der verkleidete Pedant in der Zümmung der Widerspenstigen gehört noch der Posse an, und der Narr in Was ihr wollt, wenn sich auch hinter der Maske seiner Verkleidung herbe Wahrheit gegen Malvolio birgt, steht dem Possenhaften nicht zu fern; aber die seelenvollste Schönheit stellt sich in der Verkleidung der wunderbar anmuthigen Gestalten der Viola, Rosalinde und Imogen dar, welche alle das gemein haben, dass sie das Abenteuer verklären, welches in der Verkleidung der Julie in den Veronesern und der Helena in Ende gut, Alles gut mit solcher Feinheit nicht behandelt ist.

Den Elfglauben des Zeitalters hatte Lilly an mehreren Stellen, wie wir sahen, zu blossen Schaustellungen in Tänzen benutzt; nur im Endimion erhoben sich die Elfen zu der höheren Bedeutung des Strafens und Segnens. Mit ihrem Gesange, den wir mittheilten, hat Fairholt¹⁾ die Elfenscenen in den Lustigen Weibern von Windsor, wo der Sünder Falstaff ihrem Strafgericht verfällt, mit der Bemerkung zusammengestellt, dass eine mehr als zufällige Aehnlichkeit zwischen beiden Scenen stattfindet, da die Lustigen Weiber mehrere Jahre nach dem Erscheinen von Lilly's Endimion geschrieben seien. Ist Shakespeare von Lilly in seinen Elfenbildungen angeregt worden, so hat er seinen Vorgänger doch überall übertroffen: einmal in dem Reichthum der Poesie, welche sich in den Elfenscenen in den Lustigen Weibern durch anmuthige Naturanschauungen, sinnige Beziehungen

¹⁾ The Dramatic Works of John Lilly I, p. 28¹.

auf die Verhältnisse des Lebens und der Sittlichkeit entfaltet und doch mit der komischen Katastrophe eng verknüpft ist; dann in der Virtuosität, mit welcher Shakespeare diesen Naturgeistern des Volksglaubens in homerischer Weise individuelles Leben einzuhauchen, sie zu leibhaftigen Persönlichkeiten, wie vor allem im Sommernachts Traum, zu gestalten wusste, ohne sie in Widerstreit mit ihrem Ursprunge aus dem Volksglauben zu setzen. In der Behandlung der übernatürlichen Welt seinem Zeitalter überlegen¹⁾ ist er von seinen Nachfolgern in derselben nicht wieder erreicht worden.²⁾ Er führte sie auch ein, wie wir früher sahen, zur Steigerung der Stimmungspoesie.

Der letztern dient auch der astrologische Aberglaube, dessen Benutzung wir bei Lilly fanden. Den Volksglauben überhaupt, dass grosse und furchtbare Ereignisse der sittlichen Welt von ausserordentlichen, seltsamen Erscheinungen in der Natur vorbedeutet oder begleitet werden, hat Shakespeare in vielen seiner Dramen um so lieber aufgenommen, als diese Anschauung mit einem bei ihm dominirenden Zuge der Phantasie, die Natur beseelend zur Persönlichkeit zu gestalten, tief übereinstimmt. Um die geheimnissvoll ängstliche Stimmung gleich im Anfang des Hamlet vorzubereiten, erinnert der Dichter durch Horatio an die Naturereignisse, wie sie vor dem Falle des grossen Cæsar nach der Erzählung vorkamen: feurgeschweifte Sterne, blutiger Thau, die Sonne fleckig, und der feuchte Stern, dess Einfluss waltet in Neptuns Reich, krankt an Verfinsternung wie zum jüngsten Tag.³⁾ Dasselbe Verhältniss hatte Shakespeare im Julius Cæsar dargestellt; im Sinne der Stimmungspoesie werden ähnliche Erscheinungen als vor dem Falle Richard II., vor dem Tode Heinrich IV. vorgekommen bezeichnet.⁴⁾ Schreckliche Naturereignisse begleiten mitempfindend und stimmend die unsagbaren Frevel der Ermordung Duncan's und bieten den Widerhall der unnatürlichen Zerwürfnisse in Lear's Seele und Familie. Aber nicht bloss zur Darstellung der Stimmung hat Shakespeare den bezeichneten Volksglauben benutzt, sondern insbesondere auch zur Charakteristik. Charaktere des astrologischen Aberglaubens sind Glendower in Heinrich IV. (I, 3, 1) und Gloster im Lear, von denen der erstere

¹⁾ Vgl. H. Kurz, Lustige Weiber etc., p. XIII. fg.

²⁾ Vgl. unter anderen die von Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3, p. 51, übersetzten Elfengesänge, welche (1600 erschienen) unter dem Einfluss von Shakespeare's Sommernachts Traum entstanden zu sein scheinen.

³⁾ Hamlet I, I Schlegel.

⁴⁾ Richard II, 2, 1; Heinrich IV, II, 2, 1.

es selber glaubt, was die Chronik über ihn andeutet, dass bei seiner Geburt des Himmels Stern voll Feuerzeichen, brennender Fackeln war, und nach diesem Glauben handelt. Diesen astrologischen Aberglauben zum Bestimmungsgrunde des Denkens und Handelns gemacht zu haben, war für Gloster tragisch verhängnissvoll, wie für Lear sein Naturglaube, indem beider Gesinnung in verschiedener Weise durch derartigen Glauben verfinstert wird. Auch in Romeo's Charakter scheint ein Zug astrologischen Glaubens mitzuwirken und seiner Leidenschaft die düstere Farbe zu geben: beim Eintritt in Capulet's Haus ist es seine Ahnung, dass ein Unglück, „das noch in den Sternen hängt,“ schreckvoll seinen Zeitlauf zu beginnen drohe (1, 5); in entgegengesetzter und doch verwandter Weise ruft er bei der Nachricht von Juliens vermeintlichem Tode die Worte aus (5, 1): Ist's wirklich so, dann Sterne trotz ich euch! — Was wir aber bei Lilly fanden, dass er in dem Spotte über Astrologie und dergleichen die Kritik über den Werth und die Wahrheit derselben äussert, finden wir bestimmter, von dem Lichte der Vorurtheilsfreiheit scharf beleuchtet bei Shakespeare. Man weiss, welchen Spott Percy (Heinrich IV., I, 3, 1) den Imaginationen Glendower's entgegensetzt. Die Naturerscheinungen, welche gewaltige Ereignisse vorzubedeutend scheinen, sind die Erzählungen alter Leute, kindischer Chroniken, sagt Clarence in Heinrich IV. (II, 4, 4); die Mittheilung Hubert's an König Johann (4, 2) von den fünf Monden, die man Nachts gesehen habe, und die im alten König Johann noch auf der Bühne sichtbar waren,¹⁾ wird mit einem „Sie sagen“ eingeführt; solche Erscheinungen natürlich zu erklären ist der dritte Bürger in Richard III. (2, 3) geneigt und wird in diesem Bestreben durch den schlaun, scharfsichtigen Pandulfo im König Johann (3, 4) übertroffen, der geradezu ausspricht, „dass am Himmel kein natürlich Dunstgebild, kein Spielwerk der Natur, kein trüber Tag, kein leichter Windstoss sein wird, welche die aufgeregte Menge nicht ihrem wahren Grund entreissen und Meteore, Wunder, Vorzeichen, Missgeburten, Himmelsstimmen nennen werde, die den Johann mit Rache laut bedrohn.“ Das Sittlichverwerfliche des astrologischen Aberglaubens wird bei Shakespeare am schärfsten gerichtet vor dem Forum der Bösewichter, denn diese hätten aus Selbstrechtfertigungsgründen die meiste Veranlassung, die Ursachen ihrer Frevel nicht in sich, sondern in dem bösen Aspect der Sterne zu suchen. Aber wenn der sonst klarsehende Kent über die Töchter Lear's ausruft (4, 3): „Die Sterne,

¹⁾ Delius, King John 4, 2, p. 77. Not. 37.

die Sterne dort bestimmen unser Wesen; sonst zengte nicht dasselbe Paar so ganz verschiedene Sprossen,“ so hatte Edmund den Stern-
glauben Gloster's bereits richtig beurtheilt (1, 2): „Das ist die aus-
bündige Narrheit dieser Welt, dass, wenn unser Glück krankt —
oft in Folge von selbstverschuldeter Ueberladung — wir die Schuld
unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn
wir Schurken wären durch Nothwendigkeit, Narren durch himm-
lische Einwirkung; Schelme, Diebe und Verräther durch die Ueber-
macht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch
unfreiwillige Abhängigkeit von planetarischem Einfluss; und Alles,
worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoss. Eine herrliche
Aussicht für Bruder Lüderlich, seine Bocksnatur den Sternen zur
Last zu legen!“ Ueber die Sterndeuter spottet auch Edgar und das
entscheidende Wort in dieser Sache ist von Cassius im Julius Cäsar
gesprochen: „Nicht durch die Schuld der Sterne, theurer Brutus,
durch eigne Schuld nur sind wir Schwächlinge!“ In solchen Worten
haben wir den Schlüssel zur Beurtheilung der poetischen Wendungen,
die sich von den Sternen entlehnt bei Shakespeare finden. Ein
Melancholischer ist unter dem Saturn geboren;¹⁾ „ein niederer Stern
beschränkt die Aermern nur auf Wünsche“; Monsieur Parolles ist
unter einem mitleidigen Sterne geboren;²⁾ in Ende gut, Alles
gut ist von dem Segen des guten Sterns, von dem Einfluss des be-
liebtesten Gestirns die Rede.³⁾ Oder der Dichter führt wie im
Hamlet (1, 3 Delius p. 20 not. 62) die Anschauungen des Volks-
glaubens, welche vom bösen Einfluss der Planeten reden,⁴⁾ mit einem
„Sie sagen“ ein und betrachtet wie Lilly die Astrologie mit Humor.
Aus der phantasievollen Schönheit, mit welcher Shakespeare im
14. Sonett die astrologische Deutung auf die Augensterne des Freundes
bezieht, blickt ein milder Spott und die Humoristen Benedict und
Beatrice in Viel Lärmen um Nichts streifen mit ihrem Witz auch
die Planeten: der eine versichert (5, 2), nicht unter einem weinenden
Planeten, die andere (2, 2), unter einem tanzenden Sterne geboren
zu sein.

Das Element des Traumlebens, das wir bei Lilly fanden, ist bei
Shakespeare in ungleich grösserer Ausdehnung und Tiefe wahrnehm-
bar. Die kritische Richtung, mit welcher Eugenia in Sapho und Phao

¹⁾ Much Ado about Nothing 1, 3 Delius p. 19 Not. 4.

²⁾ Ende gut, Alles gut 1, 1.

³⁾ 1, 3; 2, 1.

⁴⁾ Stellen bei Elze, Hamlet p. 116, § 12. Vgl. Tschischwitz, Nachklänge
germanischer Mythe p. 12, f.

die Entstehung der Träume beurtheilt, hat in Mercutio eine phantasievolle, humoristische Gestalt empfangen. und die nüchterne Prosa Eugenua's ist zur Poesie in schöner Bildlichkeit geworden. „Träume sind Kinder müssigen Hirns, von nichts als eitler Phantasie erzeugt, die von Bestand so fein ist wie die Luft und unbeständiger als der Wind, der eben jetzt um des Nordens eisigen Busen buhlt und dann voll Unmuth jäh von dannen stürmt, sein Angesicht zum thauigen Süden wendend.“¹⁾ Den Naturgrund der Entstehung der Träume hatte Mercutio plastisch-humoristisch in der Erzählung von der Königin Mab bezeichnet. Zum Bilde des Vergänglichen, Flüchtigen, Unthätigen werden die Träume. Mit Anschauungen, die wir auch bei antiken Dichtern häufig finden, sagt Prospero (4, 1): „Wir sind von dem Stoff, der Träume bildet, und dies kleine Leben umzirkelt ein Schlaf.“ Kurz wie einen Traum nennt Helena im Sommernachts Traum (1, 1) die Liebe, Hamlet sich selbst einen Träumer. Der Anschauung Lilly's, welcher die „Frau im Monde“ als einen Dichters Traum bezeichnete, entspricht die ähnliche im Sommernachts Traum, mit welcher der Dichter (5, 2) bittet, man möge den schwachen und müssigen Stoff nicht tadeln, weil er nur einen Traum darbote. Die dramatischen Personen, wie Demetrius, glauben zu träumen (4, 1); Titania bezeichnet ihre Liebe zu Zettel als ein Traumgesicht (4, 1). Das Träumerische im Sommernachts Traum entspricht den Charakteren und der Stimmung des Gedichts; so gehört es auch zu Romeo's Charakter, dass er wiederholt vom „Traumgott“ besucht wird (1, 4; 5, 1). Die schuldbelastete, unglückahnende Stimmung offenbart sich in Träumen. In Richard III. gehört diese Stimmung zur Atmosphäre des Gedichts; der Traum des Schuldbewusstseins den Clarence träumt (Richard III. 1, 4), vor dessen Erzählung der Wärter sich entsetzt, wird in seiner Wirksamkeit noch überboten von dem Traum Richard's III. vor der Schlacht von Bosworth. Das gebundene Gewissen, das von dem gewaltigen Willen Richard's im Zustande des Wachens niedergehalten wird, entfesselte sich schon vor der grossen Katastrophe in nächtlichen Träumen. „Beladene Seelen beichten ihr Geheimniss dem tauben Kissen,“ sagt der Arzt von der kranken Lady Macbeth (5, 2), und „keine Stunde,“ sagt Richard's III. Gattin Anna (4, 1), „genoss ich den goldnen Thau des Schlafs, dass seine bangen Träume mich nicht weckten.“ Den Träumen des bösen Gewissens stehen die Träume des guten Gewissens gegenüber: bei dem Traume Richmond's in Richard III.

¹⁾ Romeo und Julie 1, 4, Bodenstedt.

athmen wir auf und die Traumgestalten der Katharina in Heinrich VIII. (4, 2) belohnen im Voraus die gemisshandelte fromme Dulderin. Stanley's Traum in Richard III. (3, 2) ist das Erzeugniß ahnender Sorge. — In diesen Traumdarstellungen bewies der Meisterkenner der menschlichen Seelen die Tiefen psychologischer Wahrheit und die Macht poetischer Gestaltungskraft; er vereinigte den Ausdruck der Stimmung mit der Plastik der Anschaulichkeit; die Gestalten, welche den Schlaf Richard's III. beunruhigen und ihn verurtheilen, den Richmond und die Katharina im Schläfe segnen und belohnen, sind, wie Schlegel sagt, sichtbar gemachte Träume.

Das lyrische Element, das wir in Lilly's Dramen wahrgenommen haben, findet sich bei Shakespeare in einer so hervorragenden Weise wieder, dass er auch auf diesem Gebiet alle Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger in England weit hinter sich lässt. Für die dramatische Bedeutung seiner Lyrik ist nicht unwichtig, dass er seinen Stimmungen in Sonetten einen vielfältigen Ausdruck gegeben hat. „Der Liebe Labyrinth, sagt Paul Heyse¹⁾ sehr schön von Shakespeare, hatte er durchzogen, ein leidenvoller Pilger, der aus Thränen und hingeweinten Liedern Labung sog. Der Herzenskünd'ger, der in ew'gen Scenen gespiegelt dieses Lebens Ernst und Scherz, dem offen lag, was Menschen dunkel wäñnen, zum Räthsel ward auch ihm das eigene Herz, und da er's bluten lässt in tiefer Welle, wie rührend tönt des hohen Meisters Schmerz!“ Die Elegie dieses Schmerzes klingt auch in wehmüthigen Tönen aus dem vorherrschend lyrischen Drama Romeo und Julia. Durch seine hohe psychologische Befähigung, mit welcher er die tiefsten und dunkelsten Gründe der Menschenseele sich im Worte zu offenbaren zwang, ist er der Schöpfer auch besonders lyrischer Charaktere geworden. Wir nennen statt vieler Beispiele nur Richard II. und Ophelia. Das Verlangen der lyrisch bewegten Seele, in Freude, Schmerz und Klage, in Zweifel und Betrachtung sich zu äussern, hat bei Shakespeare den reichsten und mannichfaltigsten lyrischen Ausdruck in Monologen gefunden, und es ist wohl kaum ein lyrisches Gedicht von schmerzlicherer Tiefe, an den Schlaf gedichtet worden, als Heinrich's IV. Monolog. Diese hohe lyrische Befähigung gestaltet die verschiedensten Formen. Bei Lilly haben wir deren insbesondere drei wahrgenommen, die komische oder komisch sein sollende Lyrik, die betrachtende Lyrik und das Stimmungsgedicht. Auch Shakespeare hat es nicht ver-

¹⁾ Gesammelte Novellen in Versen (2. Aufl.) p. 571. Vgl. dagegen Delius und Gildemeister (in der Einleitung zur Uebersetzung der Sonette).

schmäht das Volkslied zu komischen Zwecken zu benutzen. Mit den Wechselgesängen der Diener bei Lilly lässt sich die Gesangesfreude vergleichen, mit welcher die Junker Tobias und Andreas und der Narr einen Kanon singen, „der die Nachteule wecken und drei Seelen aus einem Leineweber haspeln könnte,“ ein Katzenconcert, wie es Maria nennt, Schuhflickermelodien, wie sie der strenge Malvolio schilt¹⁾. Wenn es hier der trinkenden Lustigkeit gestattet ist sich weiter auszubreiten als die Handlung des Dramas im strengen Sinne fordert oder gestattet, so lässt sich der lockere Zusammenhang der Lyrik mit der Handlung, wie wir es bei Lilly fanden, auch von der Liederseligkeit Stille's²⁾ behaupten, der mit dem Inhalte derselben sich nicht zu weit von den Ess- und Trinkliedern der Diener bei Lilly entfernt. Wie die Reimliebe von Shakespeare selbst parodirt und kritisirt ist, mögen Probestein und Rosalinde in „Wie es euch gefällt“ (3, 2) beweisen. Von der betrachtenden Lyrik Lilly's haben wir als Beispiel das Orakel Apollo's im „Mydas“ mitgetheilt. Shakespeare hat auf diesem Gebiete die herrlichsten Beispiele, und wie sie ganz naturgemäss aus der Eigenart der Charaktere sich entwickeln und ihnen entsprechen, zeigt Lorenzo's Monolog (Romeo und Julia 2, 3) Richard's II. Monolog im Gefängnisse (5, 4), Bassanio's lyrisch bewegte Betrachtung vor der Kästchenwahl (3, 2). Auch Lieder der Narren haben diesen Charakter der Betrachtung. „Seit wann bist du so liederreich geworden, Bursche?“ Auf diese Frage Lear's (1, 4) antwortet der Narr: „Ich hab' mich darauf verlegt, Gevatter, seit du deine Töchter zu deinen Müttern gemacht hast.“ Er verhüllt und offenbart seinen Schmerz durch Lieder, deren theilweise sententiös betrachtender Inhalt das individuellste Leben durch den schmerzbewegten Humor empfängt (Ach, der euch dient um Gut und Geld etc. 2, 4). Von der Lyrik, welche vorzugsweise eine Seelenstimmung auszudrücken berufen ist, haben wir bei Lilly den Hymnus auf Apollo mitgetheilt. Bei Shakespeare sind die Beispiele dieser Stimmungslirik ausserordentlich häufig, aber sie stehen nicht isolirt da, sondern sind überall ein Produkt der Charaktere oder auf das Engste an dieselben geknüpft, mag sich der Dichter auf dem Gebiete des Sonettenstils oder des schlichtesten Volksliedes bewegen. Die Sonette in „Verlorene Liebesmühe“ in ihrer überladenen Bildlichkeit oder ihrem antithetischen Stile bezeichnen die charakteristische Stimmung, ihrer Verfasser eben so sehr, als die

¹⁾ Was ihr wollt 2, 3.

²⁾ Heinrich IV. II, 5. 3.

Erinnerung Desdemona's an das Lied vom verlassenen Mägdlein oder Orsino's Liebe zu dem Liede „Komm herbei, komm herbei, Tod“ einen tiefen Blick in eine trübahnungsvolle Seele oder in einen melancholisch unbefriedigten Charakter thun lassen. Wie der Liederreichthum des Dichters, den wir namentlich in seinen Lustspielen antreffen, die mannichfachsten Stimmungen ausdrückt, das schmerzliche Gefühl der Verlassenheit, das Bedürfniss der Beruhigung, die Empfindungen über den Tod, den Hang zum Schlummer, die Entstehung der Liebe, die Verherrlichung der Ehe, die Freude am einfachen Naturleben — mag die Erinnerung an das für Marianne gesungene Lied in Maass für Maass (4, 1: Bleibt, o bleibt, ihr Lippen, ferne), an die für Katharina gesungenen Strophen von der gramstillenden Macht der Töne in Heinrich VIII. (3, 1), an den Wechselgesang des Guiderius und Arviragus im Cymbelin (4, 2), an die für Titania bestimmten Schlummerlieder (2, 3), an die bei der Kästchenwahl des Bassanio (3, 2) gesungenen Verse, an die Lieder Hymens in „Wie es euch gefällt“ (5, 4), an Amiens' schönes Naturlied in demselben Drama (2, 5) beweisen. Von vielen dergleichen Liedern in Shakespeare's Dramen gilt die Charakteristik, mit welcher Orsino (Was ihr wollt 2, 4) das stimmungsvolle Volkslied lobt: „Es ist alt und schlicht, die Spinnfrau und die Strickerin in der Sonne, die jungen Mägde, wenn sie Spitzen klöppeln, sie singen's oft.“ Aber wie sehr auch Shakespeare diese Stimmungslieder mit den Charakteren und der Handlung verband, er hat es doch nicht verschmäht, einige Dramen mit lyrischen Gedichten in der Form des „jig“¹⁾ zu schliessen, die nur durch ein höchst lose flatterndes Band mit dem Ganzen verknüpft sind. In dieser Benutzung des Herkommens der alten Bühne steht er der Art nahe, wie Lilly seine lyrischen Compositionen in seine Dramen einlegte. Das Narrenlied am Schlusse von „Was ihr wollt“, der Wechselgesang des Frühlings und Winters in „Verlorener Liebesmühe“ sind Beispiele dieser jig-ähnlichen Verwendung der Lyrik. Der Wechselgesang des Frühlings und Winters in seinem derben Humor bringt die Natur in enge Verbindung mit dem Menschenleben. Welche Herrlichkeit der Lyrik Shakespeare durch diese Verbindung erreicht hat, ist aus vielen Beispielen bekannt. Ein nicht uninteressantes Naturlied finden wir auch bei Lilly (Campaspe 5, 1, Fairholt 1, p. 139). In demselben heisst es von der Lerche, „dass sie am Himmelsthor die Flügel schwingt, und der Morgen nicht eher erwacht, als bis sie

¹⁾ Gildemeister, Was ihr wollt, p. 117; Verlorene Liebesmühe p. 122.

singt.“ Eine ähnliche Wendung ist in dem Gesange im Cymbelin (2, 3): „Horch, Lerch' am Himmelsthor singt hell, und Phöbus steigt herauf,“ und war bildlich auch im 29. Sonett gebraucht worden. Es ist nicht nothwendig, dass Shakespeare den Ausdruck Lilly entlehnte, wir führen ihn vielmehr nur im Sinne eines Commentators an und fügen noch die Kritik hinzu, welche Armado über den Wechselgesang des Frühling und Winters (Verlorene Liebesmühe) giebt: „Die Worte Mercur's sind rauh nach den Gesängen Apollo's.“ Dieses Verhältniss hatte Lilly im Mydas in den Gesängen Apollo's und Pan's dargestellt.

Unter den Eigenschaften, welche ausser den genannten Lilly's Schriften weiter charakterisiren, ist die Neigung zum Räthselhaften, Gnomischen und Didactischen besonders hervorzuheben. Ich erinnere an das Räthselorakel in dem Drama „Endimion“, welches in der ersten Abtheilung dieses Aufsatzes (Jahrbuch VII, p. 247) mitgetheilt worden ist. Man weiss, dass die Clowns bei Shakespeare, wie die Todtengräber im Hamlet, es lieben sich in Räthseln zu unterhalten. Dieselbe Kunst zu üben hat auch der grosse Alexander bei Lilly Musse genug. Er examinirt die Philosophen seiner Umgebung im Räthselstil und empfängt entsprechende Antworten, die zum Theil trivial, zum Theil nicht ohne Schärfe sind,¹⁾ in denen der König namentlich an Diogenes seinen Meister findet.²⁾ Mit dieser Neigung zum Räthselstil hängt bei Lilly die Liebe zum Gnomischen und Didactischen genau zusammen. Orakel, Sinnsprüche in kurzen, scharfbestimmten Sätzen aufzustellen ist ihm Bedürfniss. Im „Mydas“ giebt Apollo dem Könige von Phrygien einen Rath, von welchem Lilly nichts in Ovid's Erzählung fand, in welchem aber der paränetische Ton stark hörbar ist.³⁾ — Die kurzen gnomischen Sätze, in Form von Lebensregeln präcis hingestellt, sind von Lilly schon in „Euphues und sein England“ umfangreich geprägt worden. Hier wird episodisch von einem Edelmann Cassander erzählt, welcher

¹⁾ Vgl. Campaspe 1, 3 (Fairholt 1, p. 104).

²⁾ Campaspe 3, 4 (Fairholt p. 145): Alexander: Was denkst du von der Zeit, die wir hier haben? Diogenes: Dass wir wenig haben und viel verlieren. Alexander: Wenn einer krank ist, was soll er nach deiner Meinung thun? Diogenes: Er soll seinen Arzt nicht zu seinem Erben einsetzen. Alexander: Wenn dein Wunsch Erfüllung finden könnte, wie viel Erde würde dich zufrieden stellen? Diogenes: So viel, als dir zuletzt genügen muss. Alexander: Was, eine Welt? Diogenes: Nein, so viel als die Länge meines Körpers.

³⁾ Mydas 5, 3 (Fairholt 2, p. 67). Wir haben die Stelle früher mitgetheilt (Jahrbuch VII, p. 257).

sterbend seinem Sohne ein versiegeltes Schreiben voll guter Rathschläge mit der Räthselaufschrift: „Du findest Nichts und wirst doch Alles gewinnen“ hinterlässt, welches, wie Dunlop sagt, an jenes vollkommene Beispiel weltlicher Klugheit erinnert, das in den Lehren des Lord Burleigh an seinen Sohn (*Instructions of Lord Burleigh to his Son*) enthalten ist.¹⁾ Wir theilen dieses merkwürdige Dokument auch aus stilistischen Gründen mit. „Weisheit“, sagt der Erblasser, „ist grosser Reichthum. Sparen heisst Vermögen gewinnen. Gedeihen besteht nicht im Golde, sondern in der Gnade. Es ist besser ohne Münze zu sterben als ohne Mässigung zu leben. Hülle deine Glieder nicht in mehr Kleider als genügen die Kälte zu vertreiben, und fülle deinen Leib nicht mit mehr Speise als genügt den Hunger zu stillen. In deinem Anzuge herrsche nicht der Wechsel, in deiner Nahrung nicht die Mannichfaltigkeit; das eine bringt Stolz, das andere Ueberladung. Beides ist eitel, der Frömmigkeit bar; beides kostspielig, fern von Gewinn.“

Geh zu Bett mit dem Lamme und stehe auf mit der Lerche; spätes Wachen in der Nacht erzeugt Unruhe und langes Schlafen in den Tag hinein — Gottlosigkeit: meide beides, das eine als ungesund, das andere als unsittlich.

Uebernimm nicht Bürgschaften, auch nicht für deine besten Freunde; wer anderer Leute Schulden bezahlt, sucht seinen eigenen Verfall; es ist eben so selten, einen reichen Bürgen zu sehen als einen schwarzen Schwan, und derjenige, welcher Allen leiht, die borgen wollen, hat grosse Willfährigkeit, aber wenig Witz. Leihe nicht einen Pfennig ohne Pfand, denn dieses wird eine gute Bürgschaft gegen das Borgen sein. Sei nicht vorschnell im Heirathen; es ist besser einen Pflug im Gange zu haben als zwei Wiegen; und es ist mehr Gewinn eine volle Scheuer als ein volles Bett zu haben. Aber kannst du nicht keusch leben, so wähle eine solche, die sich mehr durch Demuth als durch Schönheit empfiehlt. Eine gute Hausfrau ist ein reiches Erbtheil, und die ist die ehrenwertheste, welche die ehrbarste ist. Wünschst du alt zu werden, so hüte dich vor zu viel Wein; willst du gesund sein, so nimm dich vor zu viel Frauen in Acht; willst du reich bleiben, so meide jegliches Spiel. Langes Zechen bewirkt kurzes Leben; wollüstige Liebe hat markloses Gebein zur Folge, unzuchtiger Genuss entleerte Börsen. Lass den Koch deinen Arzt sein und die Fleischbänke deinen Apothekerladen; wer für jede

¹⁾ Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von F. Liebrecht p. 432.

Anwendung ein Recept gebrauchen muss und nicht zwei Mahlzeiten halten kann ohne einen Trank des Galenus, der wird sicherlich den Arzt reich machen und sich selbst zum Bettler; sein Leib wird nimmer ohne Krankheit sein und seine Börse immer ohne Geld.

Sei nicht zu verschwenderisch im Almosengeben; die Barmherzigkeit dieses Landes ist: Gott helfe dir; die Höflichkeit: ich habe den besten Wein in der Stadt für Euch.

Leb' auf dem Lande, nicht an dem Hofe, wo weder Gras wächst, noch Moos an deinen Fersen haften bleibt.“¹⁾

Eine ähnliche Situation ist es, wenn Euphues seinem Freunde Philautus ein Vademecum guter Lehren ertheilt, die er befolgen soll, wenn er nach England komme. „Sei nicht verschwenderisch in Worten“, empfiehlt er ihm; „nicht jeder, der deine Hand schüttelt, ist dir von Herzen zugethan. — Suche nicht Streit bei jeder geringfügigen Gelegenheit; sie schlagen sich nicht ohne Herausgefordert zu sein, und einmal herausgefordert weichen sie niemals zurück. — Es wird besser für dich sein zu hören, was man sagt, als auszusprechen, was du denkst. — Lass deine Kleidung anständig, aber nicht kostbar sein.“²⁾

In nicht minder ähnlicher Weise, aber in einer Fülle zum Theil seltsamer Gleichnisse ertheilt die Sibylle in dem Drama „Sapho und Phao“ dem schönen Phao ihre Rathschläge in gnomischer Form, aus denen wir nur Einiges hervorheben: „Schönheit ist ein trügerisches Gut, welches abnimmt, während es zunimmt; sie gleicht der Mispel, welche in dem Augenblicke ihrer vollen Reife bekanntlich in Fäulniss ist. — Sei nicht spröde, wenn man sich um dich bewirbt; die Schwingen der Glücksgöttin sind aus den Federn der Zeit gemacht, welche nicht still stehen, während jemand sie messen will. — Halte deine Ohren offen, deinen Mund geschlossen, deine Augen aufwärts gerichtet, deine Finger niederwärts. — In deinem Witze bemühe dich gefällig zu sein; deine Kleidung sei stattlich, aber nicht gesucht. — Der hat Geist genug, der genug geben kann; stumme Menschen sind beredt, wenn sie freigebig sind; glaube mir, grosse Geschenke sind kleine Götter.“³⁾

Das didactische Element, welches in den angeführten Stellen in sehr eindringlicher, zum Theil stark gewürzter Sprache hervor-

¹⁾ Arber, Euphues and his England, p. 229—230.

²⁾ Arber, Euphues and his England, p. 246.

³⁾ Sapho und Phao 2, 1; 2, 4 (Fairholt 1, p. 171, 172. 181, 182).

tritt, ist auch sonst in Lilly's Schriften wahrnehmbar: man wird mit Freude die begeisterte Lobrede lesen, welche Geron im Drama Endimion auf die Freundschaft hält. „Alle Dinge“, sagt er, „sind dem Glückswechsel unterworfen, mit Ausnahme der Freundschaft. Die Liebe ist nur wie ein Wurm im Auge, welcher den Sinn bloss mit Hoffnungen und Wünschen kitzelt; Freundschaft ist das Bild der Ewigkeit, in ihr ist nichts veränderlich. — So viel Unterschied zwischen Schönheit und Tugend, Körper und Schatten, Schein und Wirklichkeit ist, so grosser Unterschied ist zwischen Liebe und Freundschaft. Die Liebe ist ein Chamäleon, das nichts als Luft zu sich nimmt und vom ganzen Leibe nur die Lunge ernährt; glaube mir, Eumenides, das Verlangen stirbt in demselben Augenblicke, wo die Schönheit vergeht, und die Schönheit welkt in demselben Augenblicke, wo sie blüht. Wenn die Fluth des Missgeschicks beginnt, tritt die Ebbe der Liebe ein; aber die Freundschaft steht ungebeugt im Sturme. Die Zeit zieht Falten in ein schönes Antlitz, aber sie giebt frische Farben einem treuen Freunde, den weder Hitze noch Kälte noch Elend, weder Stand noch Schicksal ändern oder abwendig machen können. O Freundschaft! von allen Dingen das seltenste und darum das seltenste, weil das ausgezeichnetste, deren Trost im Elend immer süß, deren Rathschläge im Glücke immer glücklich sind. Eitle Liebe, die nur, weil sie der Freundschaft im Namen sich nähert, im Wesen dieselbe oder besser zu sein scheint.“¹⁾ — Eine solche Freundschaft hatte Lilly schon im Euphues geschildert, wenn dieselbe auch durch empfindliche Störungen unterbrochen war: „Sie bedienten sich nur eines Tisches, eines Bettes, eines Buches,“ erzählt Lilly von Euphues und Philautus, „ihre Freundschaft wuchs jeden Tag so sehr, dass der eine die Gesellschaft des andern keinen Augenblick entbehren konnte, dass Alles was die Menschen für empfehlenswerth halten, gemeinschaftlich zwischen ihnen war.“ Welche didactische Beredtsamkeit Lilly im Sinne der dramatischen Charakteristik entwickelte, wo es galt, ein zweideutiges Gut zu empfehlen, mag man aus der Lobrede des Mellakrites auf das Gold im Drama Mydas wahrnehmen, die wir früher zum Theil mitgetheilt haben.²⁾

Die Neigung zum Räthsel, zum Gnomischen und Didactischen finden wir auch bei Shakespeare. In dem Drama Pericles von Tyrus (1, 1) steht das verhängnissvolle Räthsel des Antiochus nicht

¹⁾ Endimion 3, 4 (Fairholt p. 45.)

²⁾ Jahrbuch VII, p. 254 fg.

allein; auch die Devise, welche der vierte Ritter (2, 2) im Schilde führt, die Worte *quod me alit, me exstinguit* mit einer umgekehrten brennenden Fackel, sind im Räthselstil verfasst und erinnern an eine Stelle in Lilly's Euphues.¹⁾ Das Räthselorakel im Cymbelin hängt mit der Neigung zu etymologischer Spitzfindigkeit zusammen, welche wir auch bei Lilly finden.²⁾ Das Kästchenräthsel im Kaufmann von Venedig nahm Shakespeare, wie bekannt, aus den Gesta Romanorum auf und veredelte es durch seine Phantasie: das Unwahrscheinliche und Sonderbare des Testaments wird vergessen bei der Wahl Bassanio's, wo das musikalische Element und die bildlich individualisirte Rede unser Empfinden und Denken gleich sehr fesseln. Die Räthselunterhaltung der Todtengräber im Hamlet (5, 1) trägt ganz den Charakter der silbenstechenden und wortspielenden Rede, erinnert in einer Stelle, die wir schon früher anführten,³⁾ an die Diction Lilly's, in einer andern an einen Ausdruck in dem Drama *The Maid's Metamorphosis*, welches Lilly lange zugeschrieben worden ist.⁴⁾ Dieser räthselliebende Ton der Clowns erhebt sich zur bedeutungsvollen Spruchweisheit in den Worten des Narren im Lear.⁵⁾

Von der Neigung Lilly's in scharf ausgeprägten Sätzen Regeln der Lebensklugheit auszuprägen, haben wir mehrere Stellen mitgetheilt. Man kann die Mahnungen des Cassander an seinen Sohn, des Euphues an Philautus, der Sybille an Phao nicht lesen, ohne der Lebensregeln zu gedenken, mit welchen die Gräfin von Roussillon ihren Sohn (Ende gut, Alles gut 1, 1) und Polonius den Laertes

¹⁾ Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 6: As the torch, tourned downelwarde, is extinguihed with the selfe same waxe, which was the cause of his lyght: so Nature etc.

²⁾ Vgl. Euphues (Arber) p. 130.

³⁾ Jahrbuch VII, p. 67, not. 1.

⁴⁾ Elze, Shakespeare's Hamlet, § 201.

⁵⁾ Lear 1, 5. Narr. Das weisst du, warum einem die Nase mitten im Gesicht steht?

Lear. Nein.

Narr. Ei nun, um auf beiden Seiten der Nase ein Auge zu haben; was man nicht herausriechen kann, soll man herausspähen.

Narr. Weisst du, wie die Auster ihre Schalen macht?

Lear. Nein.

Narr. Ich auch nicht; aber ich weiss, warum die Schnecke ein Haus hat.

Lear. Warum?

Narr. Darum, um ihren Kopf hineinzustecken, nicht um es an ihre Töchter zu verschenken und ihre Hörner ohne Futteral zu lassen.

Uebersetzung von Herwegh.

(Hamlet 1, 3) nach Paris entlässt. Die wiederholte Vorschrift, in Worten nicht verschwenderisch zu sein, die Weisungen in Bezug auf Ehrenhändel, die Regeln über die Kleidung, die Ermahnungen, auch nicht dem Freunde Geld zu leihen, finden sich bei Lilly wie bei Shakespeare, und in den Sätzen des Polonius wird man auch eine sprachliche Aehnlichkeit nicht verkennen können. Auch andere Sentenzen haben beide Dichter gemein. Was bei Lilly die Sibylle zu Phao über die Verehrung sagt, welche die Freigebigkeit erfährt, das spricht die Prinzessin in „Verlorener Liebesmühe“ in dem kurzen Satze aus: „Wenn sie nur giebt, wird jede Hand verehrt.“ Den kosmopolitischen Satz, mit welchem Gaunt in Richard II. seinen verbannten Sohn Bolingbroke tröstet: „Die Stätte, die des Himmels Auge heimsucht, ist für den weisen Mann ein Port des Glücks“, ¹⁾ hatte Lilly im Euphues in seiner Weise mit griechischen Reminiscenzen ausgesprochen: „Sokrates wollte weder ein Athener noch ein Grieche heissen, sondern ein Weltbürger. Plato wollte sich niemals für verbannt halten, so lange er Sonne, Feuer, Luft, Wasser, Erde hätte, wo er des Winters Sturm und des Sommers Glut fühle, wo dieselbe Sonne und derselbe Mond scheine, wobei er bemerkte, dass jeder Ort eine Heimath für einen weisen Mann sei und jede Gegend ein Palast für ein ruhiges Gemüth.“ „Der Weise“, heisst es weiter im Euphues, „lebt eben so gut in einer fernen Gegend als in seiner eigenen Heimath. Nicht die Natur des Orts ist es, sondern die Gemüthsbeschaffenheit des Menschen, was das Leben angenehm macht.“ ²⁾ Auch die Worte Gaunt's, mit welchen er seinen verbannten Sohn ermahnt zu denken, er habe den König verbannt, der König nicht ihn (Richard II, 1, 3), klingen an eine Stelle im Euphues an, in welcher von Diogenes erzählt wird, er habe auf die Nachricht, dass er von den Bewohnern Sinope's verbannt worden sei, erwidert, er habe sie aus seiner Gemeinschaft verbannt. ³⁾ Die Liebe zum Gnomischen äussert sich bei Lilly in der zahlreichen Anführung von Sprüchwörtern, die er gern mit der Wendung „es ist ein altes Wort“ einführt. ⁴⁾ Durch dieselbe Neigung wird Shakespeare zum mannichfaltigsten Gebrauche des sprüchwörtlichen Ausdrucks geführt. Seine witzigen wie seine ernstesten Personen sind dem Sprüchwort zugethan; es wird zu dem Wortspiele benützt, oft wie von Hamlet und Lady

¹⁾ 1, 3, Gildemeister.

²⁾ Euphues (Arber) p. 187, 189.

³⁾ Euphues p. 188.

⁴⁾ Beispiele im Euphues, p. 124, 131, 146, 185.

Macbeth nur angedeutet oder nur zum Theil angeführt, aber auch Rede und Gegenrede bewegen sich in Sprüchwörtern.¹⁾ Oft bildet es einen Parallelismus in der Rede. Eine Anzahl von Sätzen, welche eine sprüchwörtliche Farbe tragen, findet sich bei Shakespeare in ähnlicher Weise, wie wir sie bei Lilly finden, nur dass Shakespeare seinem Vorgänger durch originale und geistreiche Fassung und Verwendung überlegen ist. „Glatt läuft das Wasser, sagt Suffolk in Heinrich VI. (2, 3, 1), wo die Bäche tief sind, und unter schlichtem Schein herbergt er Tücke. Der Fuchs bellt nicht, der Lämmer stehlen will.“ „Am meisten Unkraut trägt das fettste Land, und er, das edle Abbild meiner Jugend, ist übersät damit“, sagt Heinrich IV. (2, 4, 4) von seinem Sohne. „Mein Lebtag“, heisst es in Heinrich IV. (4, 1 oder 4), habe ich noch nicht eine so volle Stimme aus einem so leeren Herzen kommen sehen. Aber es ist ein wahres Sprüchwort: Hohle Töpfe haben den lautesten Klang.“ Zu den beiden ersten aus Heinrich VI. und Heinrich IV. angeführten Stellen mag man Lilly's Worte im Euphues vergleichen, welche lauten: „Ich sehe ein, dass der Strom am glattesten fliesst, wo das Wasser am tiefsten ist, und das Feuer am grössesten, wo der wenigste Rauch ist.“ — „Giebt uns nicht die gemeine Erfahrung den Satz als allgemeine Wahrheit, dass der fettste Boden nichts als Unkraut hervorbringt, wenn er nicht bebaut wird?“²⁾ Den Inhalt der dritten Stelle hat Lilly in folgender Fassung: „Das leere Gefäss giebt einen stärkeren Ton als die volle Tonne.“³⁾

Wie in den angeführten Stellen, liebt es Shakespeare auch sonst, eine einfache Beobachtung von Natur- und Lebensverhältnissen aufzustellen, um durch dieselbe den gerade vorliegenden Fall zu illustriren. So heisst es in Verlorner Liebesmühe (1, 1, Gildemeister p. 6): „Er rauft das Korn und schont des Unkrauts Blüten.“ In demselben Lustspiel sagt Biron (1, 3, Gildem. p. 65): „Aus Raden wird kein Korn gedroschen und gleichen Takts rollt die Gerechtigkeit.“ In Bezug auf Heinrich V. (1, 1) wird gesagt: „Es wächst die Erdbeer bei der Nessel auf, gesunde Beeren reifen und gedeihen am besten neben Früchten schlechterer Art.“ „Verrückt ist,“ sagt der Narr in König Lear (3, 6), „wer auf die Zähmheit eines Wolfs

¹⁾ Vgl. unter den vielen Beispielen Taming of the Shrew 1, 1, Delius p. 31 not. 32. Hamlet 3, 2 und Elze § 134. Macbeth 1, 7, Delius p. 42, not. 22. Henry V 3, 7, Delius p. 76 not. 22.

²⁾ Euphues (Arber) p. 111.

³⁾ Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 105, 98.

vertraut, auf eines Rosses Gesundheit, eines Knaben Liebe, einer Metze Schwur.“ „Ein fauler Schade duldet kein Betasten,“ sagt Westmoreland in Heinrich IV. (2, 1, 2). Auch solche Sätze, welche aus der Beobachtung menschlicher Verhältnisse entsprungen sind, hat Shakespeare ebenfalls mit Lilly gemein. „Um Alles auszugleichen,“ sagt der König im Hamlet (4, 3), „muss diese schnelle Wegsendung ein Schritt der Ueberlegung scheinen; wenn die Krankheit verzweifelt ist, kann nur ein verzweifelter Mittel helfen oder keins.“ „Da ich sehe,“ heisst es im Euphues, „dass eine verzweifelte Krankheit einem verzweifelten Arzte anzuvertrauen ist, will ich deinem Rathe folgen.“ Gleichlautend kommt der Satz des Schaal im zweiten Theile Heinrich's IV. (5, 1): „Ein Freund am Hofe ist besser als ein Pfennig im Sacke“ auch in Lilly's Euphues vor. Aber auch hier ist zu bemerken, dass Shakespeare neben den angeführten viele andere Sprichwörter oder Sprüche hat, welche der Beobachtung der menschlichen Verhältnisse angehören. Schön sagt in dieser Beziehung Nerissa im Kaufmann von Venedig (1, 2): „Es ist kein mittelmässiges Glück, im Mittelstande zu leben. Ueberfluss kommt eher zu weissen Haaren, aber Auskommen lebt länger;“ auch mag man sich solcher Klugheitsregeln erinnern, wie sie Norfolk in Heinrich VIII. (1, 1; Gildem. p. 9) giebt: „Man rennt vorbei im Ungestüm an dem, wonach man rennt, und in der Hast verliert man's. Wisst ihr nicht, Feuer, wenn es Wasser hebt zum Ueberlaufen und scheinbar mehrt, vergeudet's.“ Wie fein solche Sprüche mit parallelen Gedanken verknüpft sind, mögen Biron's Worte in Verlornen Liebesmühe (1, 1, Gildem. p. 6) zeigen: „Ich wünsche keine Ros' um Weihnachtszeit, noch Schneefall auf des Mai's neumodig Kleid: ich liebe, was zur rechten Zeit gedeiht. So sieht's mit eurem späten Lernen aus; die Thür zu öffnen, steigt ihr über's Haus.“

Dass Shakespeare wie Lilly die Quellen der volksthümlichen Spruchweisheit in Scherz und Ernst benutzt hat, räumt er selber ein, indem er eine Berufung auf dieselbe seinen Personen oft in den Mund legt. „Der alte Spruch“, sagt Nerissa im Kaufmann von Venedig (2, 9, Bodenstedt p. 42), „ist keine Ketzerei, dass Frei'n und Hängen eine Schickung sei;“ „das alte Sprichwort“, sagt Lancelot Gobbo zu Bassanio, „ist sehr gut getheilt zwischen meinem Herrn Shylock und Euer Gnaden: Ihr habt die Gnade Gottes und er hat genug,“ wobei ich im Vorübergehen an einen Spruch Lilly's im Euphues (p. 228) erinnere: „Reich sein ist das Geschenk der Glücksgöttin, weise sein Gnade von Gott.“ Dass Shakespeare nicht blöde war,

seine Sprüche aus Schriftstellern selbst zu schöpfen, mag das Wort aus dem 94. Sonett: „Unkraut riecht lieblicher als Lilien, die verwesen“ beweisen, welches, wie Steevens anzeigte, in gleicher Weise in dem Drama Eduard III. vorkommt. So mag er auch aus Lilly unmittelbar manches Sprüchwort geschöpft haben, und die sprüchwörtliche Wendung im Lear: „Ich bitte um Vergebung, ich hielt euch für einen Lehnstuhl“ kann aus Lilly's *Mother Bombie* (4, 2),¹⁾ wo sie buchstäblich so vorkommt, unmittelbar entlehnt sein. Von dem Kibitz sagte Lilly im Euphues (p. 416): „Ich gleiche dem Kibitz, welcher aus Furcht, seine Jungen möchten von den Vorübergehenden vernichtet werden, mit täuschendem Geschrei weit von dem Neste wegfliegt, um zu bewirken, dass die, welche nach ihnen suchen, sie an einer Stelle suchen, wo sie nicht sind.“²⁾ Bei Shakespeare kommt diese Anschauung in der Comödie der Irrungen (4, 2) in kurzer Form vor und war, wie Delius bemerkt, sprüchwörtlich, wie denn das schon angeführte Wort: „Ein Freund am Hofe ist besser als ein Pfennig im Sacke“ als Sprüchwort schon bei Chaucer sich findet.³⁾

Von der Neigung Lilly's zum didactischen Vortrage, welche am stärksten im Euphues, z. B. in dem dem Plutarch entlehnten Capitel über die Erziehung, sich darlegt, haben wir einen Beweis in seiner Lobrede über die Freundschaft mitgetheilt, und eine andere Stelle aus Euphues angeschlossen. Die letztere soll nach Rushton⁴⁾ die Veranlassung zu der reizenden Schilderung geworden sein, welche Helena mit Wehmuth über den Verlust ihrer Jugendfreundschaft im Sommernachtstraum (3, 2) giebt. Allein wir halten es mit Gibbon,⁵⁾ welcher dieselbe Stelle des Sommernachtstraums mit einer empfundenen Klage Gregor's von Nazianz über den untreuen Freund Basilius vergleicht und bemerkt, dass Shakespeare's Muttersprache, die Sprache der Natur, dieselbe sei in Kappadocien wie in Britannien. Hätte aber eine Benutzung der Stelle Lilly's von Seiten Shakespeare's stattgefunden, dann hätten wir hier wieder, wie so oft, ein Beispiel der Genialität, mit welcher Shake-

¹⁾ Delius, King Lear 3, 6, p. 87, not. 18.

²⁾ Vergl. Campaspe 2, 2 (Fairholt 1, p. 109): wherein you resemble the lapwing, who cries most where her nest is not.

³⁾ Vergl. Delius, Comedy of Errors 4, 2, p. 49, Anm. 7. Derselbe zu 2 Henry IV. 5, 1, p. 107, not. 2.

⁴⁾ Shakespeare's Euphuism, p. 55.

⁵⁾ Geschichte des Verfalls und Untergangs etc., übersetzt von Sporschil, p. 895, not. 1.

speare seinen Vorgänger durch tiefe Empfindung, Anschaulichkeit und Individualisirung der Situation, wie durch reiche und originale Bildlichkeit übertraf. In der Begeisterung für die Freundschaft stimmt Shakespeare mit Lilly überein, in der Verherrlichung derselben übertrifft er ihn, insbesondere durch die dramatische Gestaltung. Die innigen Freundschaftsempfindungen, welche uns aus vielen Sonetten Shakespeare's in lyrischer Schönheit entgentönen, haben ihre Verkörperung in den Freundschaftspaaren der Dramen erfahren, in denen der Dichter wieder mit individualisirender Tiefe die verschiedensten Situationen des Freundschaftslebens zur Darstellung bringt, den Schmerz über die scheinbar verlorne Freundschaft in Helena (im Sommernachtstraum), die Freundschaft, welche selbst bei verrätherischen Handlungen des Freundes versöhnlich bleibt, in Valentin und Proteus, die zu den grössten Opfern liebevoll entschlossene Freundschaft in Antonio und Bassanio, Antonio und Sebastian, die den Standesunterschied vergessende, auf gemeinsamen Studien beruhende Freundschaft in Hamlet und Horatio.¹⁾ — Was wir von der Beredsamkeit Lilly's, von seiner Fähigkeit, einen zweifelhaften Gegenstand sophistisch zu vertheidigen, angemerkt haben, findet sich in ungleich grösserer Ausdehnung und Tiefe bei Shakespeare. Man mag mit jener Lobrede des Mellakrites auf das Gold bei Lilly die sophistische Rede vergleichen, in welcher Biron²⁾ den Eidbruch der liebenden Studiengenossen vertheidigt (womit Longaville's Sonett³⁾ zusammenzustellen ist), in welcher er Frauenschönheit und Liebe als die wahren Lehrmeisterinnen verherrlicht, oder die sophistischen Reden des Cardinal Pandulfo im König Johann, um den Umfang scharfsinnigen Verstandes und individualisirender Phantasie zu bewundern. Shakespeare's Dramen enthalten viele Beispiele von der Beredsamkeit der Leidenschaft; statt vieler wollen wir nur der erwähnten Lobrede des Mellakrites auf das Gold die beredte Leidenschaft des Hasses entgegenstellen, mit welchem Timon von Athen die Verderblichkeit des Goldes umfangreich schildert.

Von besonderem Interesse ist das Verhältniss, in welchem Lilly und Shakespeare zur Behandlung des Komischen und zur Verwendung sprachlicher Mittel stehen; und dass auf beiden Gebieten Lilly nicht ohne Einfluss auf seinen grossen Nachfolger geblieben ist, ist allgemein bekannt.

¹⁾ Vergl. auch Gildemeister, Shakespeare's Sonette, p. XXIX fg.

²⁾ Verlorene Liebesmühe, übersetzt von Gildemeister, 4, 3, p. 63—65.

³⁾ Ebendasselbst, p. 54.

Lilly lebte in dem goldenen Zeitalter des lustigen Englands; und die zum Theil sehr anspruchslose Lachlust des Zeitalters wollte im Drama durch komische Scenen befriedigt sein. Lilly hat in seiner Weise dafür gesorgt. In den meisten seiner Dramen befinden sich komische Scenen, deren Werth verschieden ist; alle haben sie das Gemeinsame, dass sie mit der eigentlichen Handlung der Dramen keinen oder einen nur höchst lockeren Zusammenhang haben, dass sie, wie bei anderen Dichtern vor Shakespeare, um ihrer selbst willen da sind, wie wir es auch bei Robert Greene finden und von Marlowe wissen, dass er in seine Dramen burleske Scenen aufnahm, die in den gedruckten Werken dieses Dichters ihren Platz nicht finden durften. Die komischen Personen oder Scenen, welche die ernste Handlung in Lilly's Dramen unterbrechen, sind das Gemeingut der komischen Dichtung überhaupt. Der Sir Tophias, welcher in dem Drama *Endimion* mit einigen Dienern das Hofpublikum belustigte, den Ulrici einen albernen Prahlhans nennt,¹⁾ in welchem Bodenstedt einen stümperhaften Vorläufer von Sir John Falstaff entdeckte, ist, wie wir früher hervorhoben, ein stümperhaftes Nachbild des *Pyrgopolinices* im *Miles Gloriosus* des Plautus, und wie bei dem römischen Dichter ist er die Zielscheibe spottender Diener. Lilly selbst nennt ihn im Personenverzeichniss des Drama's „einen prahlerischen Soldaten“ (*miles gloriosus*); mit Falstaff hat er die Feigheit gemein, aber nicht den Witz; er waffnet sich von Kopf zu Fuss gegen Vögel und Fische und kehrt zurück als der Eroberer eines Zaunkönigs. Eine grosse Praxis witziger und wortspielender Worte und Wendungen fällt bei Lilly den Dienern zu, wie in der antiken Komödie die Sklaven oft die überlegenen, aller Intrigue gewachsenen Geister sind, wovon der *Pseudolus* des Plautus ein hervorragendes Beispiel ist. Sie bewegen sich einmal in der Sphäre des Possenhaften und haben ihr Wohlgefallen an der Darstellung körperlicher Eigenschaften und Hässlichkeiten. In dem Drama „*Mydas*“ beschreibt der Diener Licio seinem Collegen Petulus den Kopf seiner Herrin. Er ist rund, sagt er, wie ein Federball, sie hat eines Falken Auge, die Zunge eines Papageien, einen Kalbszahn, die Ohren eines Maulwurfs, die Nase einer Sau u. dergl. An diese Theile der Beschreibung knüpft Petulus seine Wortspiele und zum Theil sehr dürftigen Witze.²⁾ Dass der Dichter und sein Hofpublikum an dergleichen Darstellungen Gefallen fanden, beweist die Wieder-

¹⁾ Shakespeare's *Dramatische Kunst*, Leipzig 1868, I, p. 107.

²⁾ *Mydas* I, 2 (*Fairholt* 2, p. 10 fg.).

holung derselben. Schon in dem Drama Endimion, welches, wie wir wissen, vor der Königin Elisabeth aufgeführt ist, kamen dergleichen Anschauungen vor. Sir Tophas beschreibt die Zauberin Dipsas, die er zu lieben behauptet: „Wie zierlich niedrig ist ihre Stirn! wie stämmig und stattlich ihre Nase! Wie klein ihre hohlen Augen! wie gross und voll ihre Lippen! wie harmlos ist sie, da sie keine Zähne hat! ihre Finger sind feist und kurz, geschmückt mit langen Nägeln wie bei einer Rohrdommel! *In how sweet a proportion her cheekes hang downe to her brests like dugges, and her paps to her waste like bags!* Von wie niedriger Statur ist sie und welch grossen Fuss führt sie! wie muss sie gedeihen, da sie gar keine Taille hat!“¹⁾ Da Sir Tophas später erfährt, dass Dipsas schon verheirathet ist, ist er in Verzweiflung und weist die Bereitwilligkeit des Pagen Samias, der ihm zu einer jungen Dame als Gemahlin verhelfen will, entrüstet zurück. Alte Matronen sind seine Leidenschaft, wie er sagt; „solche, deren Zähne so blassblau sind, dass sie den reinsten Türkis in Schatten stellen; deren Nasen mehr Strahlen werfen als der feurigste Karfunkel; deren Augen rings umgeben sind mit einer Röthe, welche die Korallenröthe weit hinter sich lässt; deren Lippen in Blässe mit Silber verglichen werden können!“²⁾ Dass nun über das Bild der Dipsas, wie es Sir Tophas selbst entwarf, die Diener Samias und Epiton sich in handfesten Vergleichen und Witzen üben, braucht kaum bemerkt zu werden.³⁾ Von den beliebten Witzen vom Horn betrogener Ehemänner wird umfangreicher Gebrauch gemacht, eine ausführlichere Erörterung über das Horn Vulkans giebt Calypho in dem Drama Sapho und Phao (3, 2, p. 186), und der Diener Petulus im Mydas wendet mit beliebter Neigung zu lateinischer Rede das Wort cornucopia zur Bezeichnung der erwähnten Eigenschaft an.⁴⁾ Die Clowngestalt fehlt nicht in Lilly's Dramen. Als solche bezeichnen wir den Calypho in dem Drama Sapho und Phao. Er ist ein Cyclop, der in der Schmiede Vulkans arbeitet. Richtig kritisirt er seine Herrin, die Venus, und ihre Untreue gegen den Gemahl, mit einigen beissenden Bemerkungen;⁵⁾ in seiner Unterredung mit den Dienern Molus und Crytikus ist eine höhere Sphäre des Lilly'schen Witzes, die Sphäre der komischen, auf Trugschlüssen beruhenden Beweisführungen ge-

¹⁾ Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 37).

²⁾ Endimion 5, 2 (Fairholt 1, p. 73). Vergl. Mother Bombie 2, 1 (2, p. 93).

³⁾ Vergl. Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 38).

⁴⁾ Mydas 1, 2 (Fairholt, p. 14).

⁵⁾ Sapho and Phao 2, 3 (Fairholt 1, p. 175).

geben; Molus will Calypho beweisen, dass er ein Teufel ist; der Teufel sei schwarz, Calypho sei, weil ein Schmied, auch schwarz, folglich ein Teufel; sein Herr, Vulkan, habe Hörner, folglich habe Calypho Hörner und sei ein Teufel. Wie dürftig auch diese Scherze sind, sie waren beliebt; sie enthalten satirische Elemente, wie z. B. der Diener Peter in der „Gallathea“ die alchymistische Nomenklatur seines Herrn verspottet; dieses satirische Element tritt am schärfsten in der Person des Diogenes in dem Drama „Campaspe“ hervor. Er vertritt es in den Gesprächen mit den Bedienten und dem König Alexander gleich stark, er ist der witzigste aller Lilly'schen Charaktere. Eine scharf pointirte Redeweise, das Wortspiel und die Antithese, verblüffende Antworten, die Fähigkeit witziger Gleichnisse, die Neigung, den Worten eine andere Bedeutung zu geben und im Scherze bittere Wahrheiten zu sagen, sind in nicht gewöhnlichem Grade seine Eigenschaften.²⁾ Wie bewusst Lilly diese scharfen Stichelreden (*quips*) ausbildete, lässt er einen Diener sagen.³⁾ Von jenen Witzen, welche auf der Vergleichung der Gegenstände beruhen, giebt das Dienergespräch im „Mydas“ (2, 2, p. 21) eine Anschauung, wo Petulus mit gezwungenen Scherzen zu beweisen sucht, dass kein Unterschied zwischen Gold und einem Ei ist. An den Witzreden betheiligen sich auch Frauenzimmer, wie die Dienerin Pipenetta im „Mydas“.

Eine ähnliche Behandlung des Komischen, wie wir sie bei Lilly angetroffen haben, finden wir auch bei Shakespeare, nur mit dem Unterschiede, dass dieser, sowie alle seine logischen Operationen durch das Medium der Phantasie hindurchgegangen sind und das Gepräge derselben tragen, auch seinen komischen Gestalten und Scenen die Fülle der Einbildungskraft lieh, durch welche sie so fesselnd sind. Zunächst wurde Shakespeare von dem Herkommen veranlasst, namentlich in seinen ersten Dramen, wie es Lilly gethan hatte, komische Scenen von höchst lockerem Zusammenhange zu bilden.

Wer die construirende Methode, in Shakespeare's Dramen Alles, selbst die kleinsten Theile auf eine Grundidee zu beziehen, nicht mit Gewaltigkeit anwendet, wird einräumen müssen, dass nament-

¹⁾ Gallathea 2, 2 (Fairholt 1, p. 233).

²⁾ Man vergleiche die Unterredungen des Diogenes mit Plato und Alexander, die Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen 3, p. 25—28 —, übersetzt hat.

³⁾ Campaspe 3, 2 (Fairholt p. 117): Manes: Wir Cyniker sind tolle Bursche; fandest du nicht, dass ich auf dich stichelte? Psyllus: In der That, nein; was ist denn eine Stichelrede? Manes: Wir grossen Satiriker nennen so die kurzen Aussprüche eines scharfen Witzes mit einem bitteren Sinne. Psyllus: Wie kannst du doch diviniren, dividiren, definiren, disputiren, und alles das so schnell.

lich in Shakespeare's ersten Stücken komische Scenen sich finden, die von der Handlung des ganzen Dramas als nothwendige Bestandtheile nicht gefordert werden. Wir rechnen dahin in den beiden Veronesern die Scene (3, 1), wo die Diener Lanz und Flink sich über ein Dienstmädchen, den Gegenstand von Lanzens Liebe, unterhalten, und Lanz die Eigenschaften derselben wiederholt; der Monolog Lanzens (2, 3), wo er mit seinem Hunde erscheint und von dem Abschiede von seiner Familie spricht; den Monolog desselben (4, 4), wo er sich und dem Publikum die Unanständigkeiten seines Hundes erzählt; die Beschreibung, welche Dromio in der Komödie der Irrungen (3, 2) von dem Küchenmädchen macht, das irrtümlich seine Liebe in Anspruch nimmt. Ja, auch in den schönsten und erhabensten Dramen Shakespeare's, z. B. im Kaufmann von Venedig und im Macbeth halten wir manche Scherzreden Lancelot Gobbo's und die Spässe des Pförtner's, die R. Gottschall mit Recht läppisch nennt, für überflüssig. Shakespeare folgte in solchen komischen Scenen, wie in den genannten, zunächst der herkömmlichen Sitte; und wenn Lilly in seinen Hofdramen die Königin Elisabeth, die gebildete Kennerin der alten Sprachen und Literaturen, und die Umgebung derselben, welche die klassischen Neigungen der Königin theilte oder zu theilen sich beflissen zeigte, mit Beifall durch Scherze unterhielt, welche wie im „Endimion“ einer niederen Sphäre angehören, so glaubte Shakespeare, der für das Volkstheater schrieb, seinem Publikum eine derartige Komik nicht entziehen zu dürfen, mochte sie auch aus dem Zusammenhange der Handlung herausfallen. Er hat daher auch das Possenhafte in umfangreichem Maasse zur Darstellung gebracht. Dahin gehören die Witze, zu denen die Beschaffenheit eines hässlichen oder auffallenden Körpers den Stoff liefert. Fairholt in seiner Ausgabe von Lilly's Dramen 2 p. 262 weist auf die Aehnlichkeit hin, welche der Dialog zwischen Licio und Petulus mit der Unterredung zwischen Lanz und Flink in den beiden Veronesern (3, 1) habe; eine grössere Aehnlichkeit mit der Scene Lilly's zeigt die schon erwähnte in der Komödie der Irrungen (3, 2), da es sich in beiden um komische Beschreibung hässlicher Körpertheile handelt, während in der Scene der Veroneser Lanz die mehr geistigen Eigenschaften oder Geschicklichkeiten des Dienstmädchens mit Matrosenwitz entfaltet. Was bei Lilly auf dem Gebiete des Possenhaften sich nur schüchtern hervorwagt, tritt bei Shakespeare in überströmender Fülle auf; wir führten von Lilly die Worte des Sir Tophas an, welcher die Frauen preist, die wegen ihres Umfangs keine Taille haben; in solchen Bemerkungen mit unermüdeten Witzen über Fal-

staff's Leibesgeräumigkeit ergehen sich die Genossen desselben, vor allen der Prinz; Falstaff, über sich selbst sich lustig zu machen nicht abgeneigt, verwendet sich in der genannten Eigenschaft zu Wortspielen¹⁾. Wir führten von Lilly die Worte des Sir Tophas an, wo derselbe von der wie Karfunkel leuchtenden Nase spricht; die Rubinen und Saphiren fügt Dromio von Syracus (3, 2) hinzu, die Nase Bardolf's aber ist ein so reiches Thema des Witzes für Falstaff und seinen Kreis, dass dasselbe in vielen Variationen gespielt wird. Wir erwähnten in diesem Zusammenhange das bei Lilly oft vorkommende Horn der betrogenen Ehemänner, das bei Shakespeare, weil dem Volkswitze angehörig, in Scherz und Ernst sehr oft erwähnt wird, und wollen hier auch an die sprichwörtlichen Wendungen erinnern, wie „Affen zur Hölle führen“, „Jemanden ins Narrenparadies leiten“, welche bei Lilly wie bei Shakespeare vorkommen, und von denen die erste dem Munde der witzigen Beatrice sehr angemessen ist.²⁾

Mit dem anderen Gebiete des Lilly'schen Witzes, dem Wortspiel, der Antithese, den komischen Beweisführungen, dem Witze der Vergleichung u. dgl. ist Shakespeare, wenn wir seine gesammte Dichtung ins Auge fassen, in ungleich höherer und genialerer Weise vertraut als Lilly. Aber für den jugendlichen Dichter, der in sich Anlage zur Darstellung des Komischen empfand, war Lilly's witzige Redeweise des Merkziel der Beobachtung und die grösste Anregung zur eignen Production. Es ist in dieser witzigen Darstellung eine Methode, die sich durch den Verstand erreichen liess; die witzigen Vergleichenungen disparater Gegenstände, die komische auf Trug-

¹⁾ Die früher mitgetheilte Stelle in Lilly's Endimion 3, 3 (Fairholt 1, p. 37) lautet: How thriftie must shee be in whom there is no waste (= waist). Shakespeare, King Henry IV., II, 1, 2 (Delius p. 27): Ch. Justice: Your means are very slender, and your waste is great. Falstaff: I would it were otherwise. I would, my means were greater and my waist slenderer. Dasselbe Wortspiel in den Lustigen Weibern von Windsor 1, 3 von Delius angeführt. In der Komödie der Irrungen hat Dromio von Syracus (3, 2, Delius p. 41), die feiste Corpulenz des Küchenmädchens schildernd, von dieser Art Witz den ausgiebigsten Gebrauch gemacht: Marry, Sir, she' s the kitchen — wench, and all grease; and I know not what use to put her to, but to make a lamp of her, and run from her by her own light. I warrant, her rags, and the tallow in them, will burn a Poland winter: if she lives till doomsday, she'll burn a week longer than the whole world.

²⁾ Beide Wendungen kommen vor bei Lilly, Euphuus (Arber) p. 75, 87. Vgl. Rushton, Shakespeare's Euphuism, p. 49, 62. Bei Shakespeare: Gezähmte Widerspenstige 2, 1 (Delius p. 45, not. 9), Viel Lärmen um Nichts 2, 1 (Delius p. 22), Romeo und Julie 2, 4 (Ulrici p. 94, not. 1).

schlüssen beruhende Beweisführung, die Witzgefechte, wie wir jene im Räthselstil logischer Subtilitäten verfassten Gespräche, z. B. in Lilly's Campaspe, auch nennen können, das alles findet sich auch bei Shakespeare, aber zugleich aus der beseelenden Stimmung der reichsten Phantasie entsprungen. Jenes Methodische des Witzes, wobei nach einer bestimmten Regel verfahren wird, lässt sich bei Falstaff in einem Theile seiner witzigen Wendungen wahrnehmen: „Wenn du es halb so feierlich, so majestätisch machst in Worten und Werken“, sagt er zu dem Prinzen, „dann häng' mich an den Beinen auf wie ein Kaninchen oder einen Hasen beim Wildhändler.“ „Wenn ich auf dem Karren (des Henkers)“, das ist Falstaffs Meinung, „mich nicht ebenso gut ausnehme, wie ein anderer, so hol' der Teufel meine Erziehung.“ „Wenn Dicksein Hass verdient, so müssen Pharaos magere Kühe geliebt werden.“ Solche Wendungen des Witzes, die durch einen Conditionalsatz sich einleiten, sind in Falstaff's Rede überaus häufig, und die Methode liess sich lernen; aber die Phantasie, welche zugleich thätig ist, ist mit der blossen Methode nicht gegeben. Das zeigt sich auch bei den Witzen der Schlussfolgerung ¹⁾ und vor allem der Vergleichung. Auf dem Gebiete der witzigen Vergleichung ist Falstaff so zu Hause, dass er auch den Prinzen übertrifft; eine sehr bewegliche Phantasie, wenn sie auch meistens auf

¹⁾ Man vergleiche folgende einander theilweise ähnliche Stellen. Lilly, Sapho und Phao 2, 3 (Fairholt I, p. 177): Calypho: Du bist ein Schmied, also bist du ein Schmied. Der Schlusssatz, sagst du, darf nicht abgeläugnet werden, und desshalb ist es wahr, du bist ein Schmied. Molus: Ja, aber ich läugne deinen Vordersatz ab (but I denie your antecedent). Heinrich IV., I, 2, 4: Wirthin: Der Sheriff und die ganze Wache sind vor der Thüre, sie wollen Haussuchung halten. Soll ich sie einlassen? Falstaff: Hörst du, Heinz? Nenne ein ächtes Goldstück niemals falsche Münze. Du bist in Wirklichkeit verrückt, wenn du es auch nicht scheinst. Prinz Heinrich: Und du eine geborene Memme ohne Instinkt. Falstaff: Ich weise den Major (antecedent) zurück; willst du den Sheriff zurückweisen, gut: wo nicht, lass ihn ein. — Bei Falstaff kommt ein Wortspiel hinzu, welches bei Lilly nicht ist; „Falstaff läugnet den Major, Vordersatz, dass er eine Memme sei, zugleich aber stellt er den Major gewissermassen als einen Würdenträger (Mayor) dem Sheriff gegenüber.“ Gildemeister, Heinrich IV., I, p. 117. Ueber die Verbindung des Sinnlichen mit dem Unsinnlichen vgl. man folgende Stellen: Bei Lilly, Sapho und Phao I, 4 (Fairholt p. 166) sagt Miletas in Bezug auf die Männer: Gieb mir ihre Geschenke, nicht ihre Tugenden; ein Gran von ihrem Golde überwiegt ein Pfund ihres Witzes; ein Quentchen Gieb-mir wiegt schwerer als eine Unze Höre-mich. Falstaff in Heinrich IV., II, 1, 2 zum Lord-Oberrichter: Ob ich aber geduldig sein würde, eure Vorschriften zu befolgen, davon kann der Weise einen Gran von einem Scrupel, ja einen ganzen Scrupel hegen.

dem Boden des niedrigen Lebens wandelt, giebt seinen witzigen Vergleichen Mannichfaltigkeit. Beide, der Prinz und Falstaff, erkennen sich auf diesem Gebiete in ihrer Weise an: „Du hast die abschmeckendsten Gleichnisse von der Welt“, sagt Falstaff zum Prinzen (Heinrich IV., 1, 1, 2); „wenn du dich erschöpft hast in schlechten Vergleichen, dann lass dir folgendes sagen“, spricht der Prinz zu Falstaff (1, 2, 4). Auch der Witz der verblüffenden Antworten, bei Lilly in der Person des Diogenes häufig, ist bei Shakespeare in ausgedehntester und geistreichster Weise vorhanden; statt vieler Beispiele vergleiche man das Gespräch Hamlets mit Polonius in Scene 2 des zweiten Actes, wo an einer Stelle diese Art des Witzes der tragischen Stimmung dient und von Polonius kritisirt wird,¹⁾ und die Unterredungen der Todtengräber in demselben Drama. Die Witzdialoge, welche wir bei den Dienern in Lilly's Dramen finden, zu welchen wir auch die Unterredungen mit Diogenes rechnen können, haben auch bei Shakespeare in der Diener- und Clown-Welt ihre Stelle. Sie sind aber auch der höheren Gesellschaft eigen und um an die sprudelnde Genialität derselben zu erinnern, braucht man nur die Namen Birons und der witzigen Damen in Verlorener Liebesmühe, Mercutio's, Benedicts und Beatricens, des Prinzen Heinrich und seiner Umgebung zu nennen. Der grosse Unterschied zwischen Lilly und Shakespeare auf dem Gebiete des Komischen ist, dass Lilly's Witz einseitig ist, Shakespeare dagegen den beschränkten Horizont seines Vorgängers unendlich erweitert hat und in seiner Komik alle Formen der Posse, des subjectiv Komischen und des Humors in reichster Fülle zur Darstellung gebracht hat. Aus diesem Reichtum wie aus der Ueberlegenheit der Gestalten bildenden Kraft Shakespeare's entspringt der weitere Unterschied, dass er komische Persönlichkeiten zu schaffen vermochte, Persönlichkeiten, die unwiderstehlichen Eindruck machen, wie denn Falstaff die Herzen mancher Interpreten, wie Hazlitts und anderer, so sehr gefesselt hat, dass sie dem Dichter über das Endsicksal ihres Lieblings einen Vorwurf machten. Der weite Horizont des Komischen bei Shakespeare wird durch die unermüdliche Weiterbildung des Dichters mit erklärt, die ihn auf dem ganzen Gebiete seiner Dichtung charakterisirt, während Lilly im Wesentlichen in dem Kreise seiner Jugend-

¹⁾ Hamlet 2, 2. Polonius: Wollt ihr nicht aus der Luft gehen, Prinz? Hamlet: In mein Grab? Polonius: Ja, das wäre wirklich aus der Luft. (Beiseit.) Wie treffend manchmal seine Antworten sind. Dies ist ein Glück, das die Tollheit oft hat, womit es der Vernunft und dem gesunden Sinne nicht so gut gelingen könnte.

dichtungen stehen blieb; Shakespeare nahm willig das Herkommen, die von Lilly und dem Zeitalter geliebte wortspielende, silbenstechende Manier auf und brachte die Clowns und Narren auf die Bühne; aber er gab ihnen einen tieferen Gehalt, eine reichere Weltanschauung; es ist ein grosser Unterschied zwischen den Spässen Dromio's von Syracus in der Komödie der Irrungen, der seinem zur Melancholie geneigten Herrn nach der ausdrücklichen Bemerkung desselben in müssigen Stunden zum Spassmachen dient, und dem liebevollen Tief-sinn des Narren im Lear, der in Thränen des tiefsten Schmerzes lächelt und in das Narrengewand seiner Witzreden gehaltvolle Warnung, Mahnung und den Reichthum der Spruchweisheit kleidet. So verband Shakespeare, was Lilly nie vermochte, den Humor mit dem Tragischen, und während der Humor einer Portia im Kaufmann von Venedig im Lichte der reinsten Heiterkeit glänzt, blickt aus Hamlets Humor die trübe Wolke der Melancholie.

Aber wie unermesslich auch Shakespeare auf dem Gebiete des Komischen, dann durch Seelen- und Gedankentiefe, wie durch Gestalten bildende Phantasie dem Hofdichter Lilly überlegen ist, es ist doch der Einfluss unzweifelhaft, den Lilly's Schriften auf Shakespeare's Darstellung ausgeübt haben. Das Drama der individualisirenden Charakteristik, in welcher Shakespeare so allgemein bewundert ist, liess den hohen Idealstil der Griechen nicht zu, und Shakespeare verwandte aus Gründen tiefgehender Charakterbildung in seinen Dramen in mannichfaltiger Weise auch die Prosa. Dass er es konnte, verdankte er dem Vorgange Lilly's.

Dieser hatte den Muth gehabt, seine Dramen mit Ausnahme der „Frau im Monde“ sämmtlich in Prosa zu verfassen. Auf diesen Muth Lilly's mit besonderer Betonung hingewiesen zu haben, ist das Verdienst Ulrici's.¹⁾ Was aber das beschränkte Talent Lilly's nicht leisten konnte, mit dieser Prosa verschiedene Stände und Personen mit ihren Gesinnungen und Stimmungen in unterschiedsvoller Individualität zu zeichnen, hat Shakespeare mit unvergleichlichem Reichthum vollbracht, und man mag die Abhandlung von N. Delius über Shakespeare's Prosa lesen, um diesen Vorzug in übersichtlicher Darstellung schärfer zu erkennen. Einen nicht minder bedeutenden Einfluss hat Shakespeare durch die Form der Lilly'schen Prosa erfahren, welche, unter dem Namen Euphuismus bekannt, so schwärmerisch geliebt und so heftig angegriffen worden ist. Dieser Euphuismus ist übertreibende und affectirte, im Wesentlichen höfische Re-

¹⁾ Shakespeare's Dramatische Kunst 1, p. 102 (3. Aufl.).

naissance. Er hat seinen Namen von jenem seltsamen Buche, mit welchem Lilly im Jahre 1579 seine schriftstellerische Laufbahn eröffnete. „Euphues, die Anatomie des Witzes“ fand so viel Beifall, dass Lilly schon im Jahre 1580 eine Fortsetzung in lockerer Anknüpfung folgen liess: „Euphues und sein England“. Beide Bücher sind tendentiös und didactisch; um für seine Absichten leichten Eingang zu finden, wählte der Schriftsteller eine Romanform, aber die Handlung ist dürftig, phantasielos, ohne interessirende Erfindung. Euphues (*εὐφύης*) ist ein junger Athener, der nach Neapel kommt, hier einen Freund Philautus gewinnt, durch seine witzige Beredtsamkeit die Geliebte desselben, Lucilla, zur Untreue verleitet, selbst die Untreue der Lucilla erfährt, mit dem getäuschten Freunde sich wieder versöhnt, und zuletzt sich wieder nach Athen zurückzieht. Im zweiten Theile „Euphues und sein England“ finden wir die beiden Freunde auf der Reise nach England und in diesem Lande selbst; die misslingende Bewerbung des Philautus um Camilla mit dem Zauberapparate, die endliche Vermählung desselben mit Flavia bilden den althergebrachten Romanstoff, der nur durch die interessantere Geschichte von Cassander und Callimachus, welche die Freunde auf der Seereise vernehmen, wie durch den anziehenden Charakter der Iffida fesselnd unterbrochen wird. Der übrige Inhalt, für die didactischen Absichten Lilly's bei weitem die Hauptsache, besteht in Gesprächen, Briefen und Abhandlungen. Dass Lilly in dem zweiten Theile, in dem „Spiegel für Europa“, den Euphues schreibt, seinem Vaterlande eingehende Betrachtungen und patriotische Huldigungen widmet und der Königin Elisabeth den herkömmlichen Zoll schmeichlender Bewunderung darbringt, erwähnten wir schon früher. Seine übrigen paränetischen Betrachtungen beziehen sich auf Freundschaft und Liebe, Erziehung und Religion. Die Abhandlung „Euphues und sein Ephebus“ ist fast ganz eine Uebersetzung von Plutarch's Schrift über die Erziehung. Gegen einen Atheisten vertheidigt Euphues die christliche Religion. Im Uebrigen wird die Philosophie empfohlen und gelehrt, wie mit ihrer Hülfe die Leiden des Lebens, Beraubung, Verbannung und Aehnliches, ertragen werden. Hierbei versetzt uns Lilly gern ins klassische Alterthum; die ethisch so fruchtbaren Anekdoten und Aussprüche griechischer Philosophen, durch deren Mittheilung Cicero seinen philosophischen Schriften eine so schmackhafte Würze giebt, sind ihm geläufig; der, wenn auch kritiklose Enthusiasmus für antike Schriftsteller, Geschichte und Mythologie lässt ihn nicht müde werden, seine Bilder und Gleichnisse aus diesem Gebiete zu wählen, wie wir es auch in seinen Dramen gefunden

haben. Hiermit haben wir eine Haupteigenschaft seines Stils bezeichnet; derselbe gehört der Renaissance an, aber er bleibt nicht in den Grenzen der Einfachheit; was Shakespeare im Hamlet von dem Schauspieler verlangt, die Bescheidenheit der Natur zu wahren, wäre für Lilly's Diction eine vergebliche Mahnung gewesen. Er liebt bei den Alten das Ueberladene und Geschmückte mehr als das Einfache und Natürliche, den Virgil mehr als den Homer, und man wird sich über diesen Geschmack in einem Zeitalter nicht wundern, in welchem die Gelehrsamkeit Julius Cæsar Scaliger's der Sprache Virgil's vor der Homerischen den Vorzug gab und den lateinischen Dichter mit einer Dame von Stande, den griechischen mit der unzierlichen Frau eines Bürgers verglich.¹⁾ Aber in der überladenen Häufung von Gleichnissen liebt Lilly nicht blos den antiken Stoff, vielmehr muss ihm auch eine entlegene Gelehrsamkeit die unkritischen Schätze einer sagenhaften Naturgeschichte eröffnen und darbieten. Seine Neigung zur Häufung und Uebertreibung im bildlichen Ausdruck sucht nun den Parallelismus in der Rede mit Vorliebe auf, und das ungesunde Colorit des Affectirten wird durch die häufige Anwendung frappanter Figuren gesteigert. Das antithetische und contrastirende Element der Darstellung begegnet häufig; die rhetorische Frage wird oft angewandt; das Wortspiel mit der Alliteration und dem Reime kommt bis zur Ermüdung vor. In diesem Stile, der so augenfällig mit coquettirendem Schmuck auftritt, hat das Wort den Vorzug vor dem Gedanken, die Form vor dem Gehalte; um des Wortes willen entstehen in Lilly's Dramen Dialoge; der bildliche Ausdruck, nicht immer aus der Phantasie entsprungen, nicht immer ein nothwendiges naturgemässes Erzeugniss einer erhöhten oder leidenschaftlichen Stimmung, sondern ein Calcul des Verstandes, ist berechnet und daher erkältend. Der Euphuismus hat eine entschiedene Passion für die Symmetrie der Rede und für harmonische Proportionen; aber das Uebermaass der Anwendung hat auch hier die Monotonie zur Folge. Lilly kann sich selten dazu überwinden, einen Gedanken schlicht und einfach auszudrücken; die Absicht, interessant zu reden, ist stark sichtbar, und die Darstellung ist dadurch pretentiös, affectirt, raffinirt.

Zu diesem Euphuismus hatten die Zeitgenossen Lilly's ein zwiefaches Verhältniss. Formbegierig, wie das Zeitalter der Renaissance war, ergriff es in der aristokratischen Gesellschaft diesen auffallenden

¹⁾ Hallam, Introduction to the Literature of Europe etc. 2, p. 300.

Schmuck der Rede mit Liebe; es wurde Hofton und der Redecharakter der vornehmen Gesellschaft, euphuistisch zu sprechen; aber nicht bloß die Damen am Hofe der Elisabeth hätten sich für ungebildet gehalten ohne den Gebrauch der euphuistischen Redeweise, auch Gelehrte und Dichter huldigten einem Geschmacke, der, ohnehin in der Richtung des Zeitalters tief begründet, von Lilly nur bis zur Spitze eines Systems gesteigert war. Dem William Webbe, der im Jahre 1586 eine Abhandlung über englische Dichtkunst schrieb, war Lilly in seinem Euphuus ein zweiter Demosthenes und Cicero, und die Dichter Thomas Lodge und Robert Greene haben in ihre Prosa-Erzählungen die gesuchten Formen der Lilly'schen Gleichnisrede aufgenommen, der Erstere schon in dem Titel seiner Erzählung „Rosalinde oder Euphuus' goldne Hinterlassenschaft“ die Bewunderung bezeichnet, mit welcher er den Roman Lilly's betrachtete. Dagegen haben die kritischeren Köpfe des Zeitalters bei Zeiten ihre Missbilligung der euphuistischen Uebertreibungen kund gegeben; Ben Jonson in seinem Lustspiel *Every Man out of his Humour* (1599) verspottete in dem Charakter des Fastidious Brisk den Euphuismus und dem Michael Drayton galt derselbe als die Sprache der Mondsüchtigen.¹⁾ In dem grössten Dichter des Zeitalters finden wir beide Richtungen: Shakespeare ist sichtbar von dem euphuistischen Sprachgeschmacke, der in höchster Blüthe stand, als der jugendliche Dichter nach London kam, tief berührt und stark gefesselt worden, und noch in seinen reifsten Dichtungen trägt manches ernst gemeinte Wort eine euphuistische Farbe. Auch in demjenigen Drama, in welchem der Dichter mehr als irgendwo durch Reflexionen bewiesen hat, wie tief er über die Gesetze seiner Kunst nachgedacht hatte, in dem Hamlet, spukt, wie der grosse Aesthetiker²⁾ sagt, auch falscher, absurder Witz und Euphuismus. „Dahin gehören die Worte des Laertes, nachdem die Königin ihm in jener berühmten, tief stimmungsreichen Erzählung berichtet hat, wie Ophelia ertrunken ist; er sagt: „Zu viel des Wassers hast du, Schwester! Drum halt' ich meine Thränen auf!“ Dies ist ein absurdes Concetto, das rein auf Rechnung des Dichters und seiner Zeitgenossen kommt.“ Dieser Zeitgeschmack liebte mit dem Euphuismus auch den Sonettensstil, welchen man aus Italien mit Vorliebe aufgenommen hatte, welcher eine dem Euphuismus durchaus verwandte Richtung entwickelte. Es ist charakteristisch für Lilly, dass sein Euphuus seine

¹⁾ Vergl. Arber, *Euphuus etc.*, London 1868, p. 17.

²⁾ Fr. Vischer, *Kritische Gänge*, Neue Folge 2, p. 95.

ersten Abenteuer in Italien findet, dass derselbe — nach der Sitte der platonischen Academie in Florenz — bei einem Gastmahle in Gegenwart der Lucilla und des Philautus ein subtiles Gespräch über den Ursprung der Liebe führt, wie in dem platonischen Gastmahl das Wesen des Eros vielseitig betrachtet wird. Mit solchen Neigungen stand es im innigsten Zusammenhange, dass die Sonettendichtung zur Zeit Lilly's blühte und die Sprache Petrarca's und seiner Nachfolger in England so viel nachahmende Liebe fand wie nur irgend die römischen Dichter des Alterthums. Die pointirte Redeweise, mit welcher Petrarca das Wesen seiner Liebe durch das Ozymoron gezeichnet, das wortspielende Behagen, mit welchem er den Namen Laura mit lauro, aura u. s. w. in Verbindung gebracht hatte, machte auf Englands Sonettendichter einen unwiderstehlichen Eindruck. Petrarca hatte gedichtet (Sonett 145): „Es spornt und zügelt mich zugleich die Liebe, bald ist sie Glut und Kälte, Muth und Zagen, bald Huld und Zürnen, Hoffnung bald und Klagen.“ So widerspruchsvoll ist der Zustand seiner Liebe, dass er (Sonett 104) von sich sagt: „Ich kämpfe nicht und finde keinen Frieden; ich zag' und hoffe, ich bin Eis und walle; ich will zum Himmel und bin Staub hinieden; ich halte Keinen und umarme Alle. Ich sehe blind und spreche stumm erscheinend; ich wünsche Tod und Rettung unablässig; ich liebe, während Hass ich mir erkoren; von Schmerzen leb' ich und ich lache weinend.“¹⁾ Aber nicht blos ein Sonettendichter wie Henry Constable hatte in seiner Diana (1594) in diesem Stile Petrarca's gedichtet,²⁾ auch den erotischen Helden Shakespeare's ist diese Sprache geläufig. Wenn Al. Schmidt bemerkt, dass in Romeo und Julie das Spiel mit Antithesen und die Ueberfülle von Bildern mehr die Phantasie als das Herz beschäftigen, so gilt dies sicher von Romeo's Gespräch mit Benvolio (1, 1) und seiner De-

¹⁾ Vergl. Mézières, *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare*, Paris 1864, p. 69. Die Gedichte des Francesco Petrarca, übersetzt von W. Krigar, Hannover 1866, p. 237, 189.

²⁾ Man vergleiche folgendes Sonett dieses Dichters bei Al. Dyce, *Specimens of English Sonnets*, London 1833, p. 36:

Den Himmel schaun und in der Hölle leben,
Das Leben grüssend täglich neu zu sterben,
Vor Glut vergehn und doch vor Kälte beben,
Nach Sternen greifend tief im Grund verderben;
Ein Labyrinth ohn' End' und Ziel durchirren,
Mit Klag' und Thränen sich den Tag verbittern
Und Weg' ersteigen, die nie abwärts führen,
Und Riesen tödtend wie ein Kind doch zittern,

finition der Liebe; in ähnlicher Weise spricht Helena in Ende gut, Alles gut (1, 1) in ihrer gequälten Stimmung von „demüthigem Ehrgeiz und hochmüthiger Demuth, misstön'ger Harmonie und süßem Missklang, Treue und holdem Unstern“, wie wir diese Sprache auch in Lilly's Dramen finden. Man trifft sie bei Shakespeare in grosser Häufung so wie die gesammte euphuistische Richtung in denjenigen Dramen, in welchen der Dichter seine Neigung zum Sonett kund gegeben und diese Dichtungsform angewandt hat, in Verlorner Liebesmühe, Romeo und Julie, Ende gut, Alles gut. Von dem Drama „Verlorne Liebesmühe“ macht Gildemeister die feine Bemerkung: „Es ist als ob der Dichter die künstlich geschrobene Empfindungs- und Ausdrucksweise der feinen Welt seiner Zeit, den ganzen Sonetten- und Concettistil mit seinem conventionellen, phrasenhaften Damenkultus, mit seinem Hange zur galanten Vergötterung, mit seinem Behagen an dem äusserlich Technischen im Witzgefechte mit einem Schläge zugleich habepoetisch verklären und vernichten wollen.“ So sprechen auch Romeo und Julie bei ihrer ersten Begegnung auf Capulet's Feste in Sonettenform, und man glaubt die Freude zu empfinden, mit welcher der Dichter die zierlichen, bilderreichen Wendungen der feinsten Convention gebildet hat; aber Mercutio unterlässt nicht mit Spott (2, 4) auf Romeo hinzuweisen, welcher „die Melodien liebe, in denen sich Petrarca ergoss.“

Die freudige Zustimmung, mit welcher Shakespeare der Mode- richtung der Sprache sich angeschlossen hat, lässt sich ganz unzweideutig in seinen episch-lyrischen Gedichten und zum Theil in seinen Sonetten wahrnehmen. Die Gegner Lilly's hatten das Uebermaass in der Anwendung der bildlichen Rede und der Parallelismen so wie das Gesuchte derselben getadelt; sie konnten diesen Tadel auch gegen den poetischen Stil richten, welcher in Venus und Adonis und in Lucretia herrscht. Das Uebermaass der Bilder bewirkt hier Ueberdruss; das Gesuchte des Ausdrucks steigert sich bis zum Geschmacklosen. Hier heisst der Mund die Retorte des Antlitzes, aus welcher wohlriechender Athem kommt (Venus und Adonis 74), die Seufzer und Sorgen bilden eine Säge, den Kummer vorwärts zu stossen und wieder zurück-

Zu darben und Hesperiens Frucht bewachen;
 Getränkt mit Nectar doch vor Durst vergehen,
 Im Fluche lebend steten Neid entfachen
 Und Leid beklagen, das kein Mensch kann sehen;
 Ist das die Lieb', sind das der Liebe Klagen,
 So liebt mein Herz, denn dies muss es ertragen.
 (Uebersetzt von Hedwig Hense.)

zuziehen (Lucretia 239), die Lilienhand liegt unter der Rosenwange und betrügt das Kissen um rechtmässigen Kuss, und dieses schwillt auf beiden Seiten vor Aerger, weil es das Glück des Kusses entbehren muss (Lucretia 56). Wie weit diese gesuchte Redeweise von der Sprache der Alten, welche der Euphuismus um jeden Preis zu überbieten suchte, durch zu scharfes Gewürz sich entfernte, mag eine Hinweisung auf eine sophokleische und eine homerische Stelle zeigen. In einem herrlichen Chorgesange der Antigone 782 wird der Ausdruck gebraucht, welcher auch in Horazens Dichtungen (Carm. 4, 13, 8) übergang, dass Eros auf den zarten Wangen der Jungfrau heimlich laueret; und Homer, um den schnellen Lauf des Paris und Hector zu bezeichnen, gebraucht zweimal (Il. 6, 506—511; 15, 263—68) das Gleichniss von einem Rosse, welches im Stalle von dem Bande sich losreist und mit stampfenden Hufen die Ebene durch-eilt, des Bades gewohnt in dem schön hinwallenden Strome; es ist stolz, hoch trägt es das Haupt, es fliegen die Mähnen rings um den Hals ihm empor, es vertraut auf seine Herrlichkeit, und die Schenkel tragen es leicht dahin zu der Flur und der Weide der Stuten. Die schöne und einfache Anschauung des Sophokles kommt in ähnlicher Weise auch in Venus und Adonis (Str. 41) vor; aber die spitzfindige Ausführung verbunden mit dem Wortspiel (*Love*) athmet euphuistischen Geschmack.¹⁾ Mit der schönen Plastik der homerischen Stelle mag man die Beschreibung vergleichen, welche Shakespeare in grosser Ausführlichkeit von dem losgerissenen Hengste des Adonis giebt; aber auch hier stört die Anschaulichkeit das geschmacklose Gleichniss, dass die Nüstern des Rosses, wie aus einem Ofen, Dämpfe hervorsenden (Str. 46). Der geniale Dichter, der in seinen lyrischen Jugenddichtungen um jeden Preis dem Bestreben huldigt, durch Bild und Gleichniss wie durch Häufung rhetorischer Künste dem Geschmacke des Zeitgeistes zu genügen, hatte noch nicht die Gesetze des feineren Kunstsinns sich angeeignet, welchen, wie Schiller so wahr sagt, nie der Reichthum, sondern die weise Oekonomie, nie die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzien, nur

¹⁾ Die Stelle lautet in Jordan's Uebersetzung (Shakespeare's Gedichte, Berlin, 1861) p. 174:

Doch spöttisch lacht hiezu der schöne Knabe,
Dass ihm ein Grübchen beide Wangen ziert,
Das ganz gewiss die Liebe selbst zum Grabe
Sich wählt, wenn sie das Leben einst verliert.
Sie wüsste wohl, sich diese Gruft erwerben,
Drin Liebe lebt, das hiesse niemals sterben.

die Feinheit der Mischung befriedigt.¹⁾ Aber bereits in den Sonetten war Shakespeare zu dieser Erkenntniss auf dem besten Wege. Zwar finden wir auch hier das bis zur Ermüdung durchgeführte Wortspiel (Son. 136, 137, 143), und die Häufung der Personificationen in Son. 99 möchte mehr jener Liebe zum Seltsamen, welche dem euphuistischen Geschmacke eigen ist, als dem ächten Kunstsinne entsprechen. In diesem Sonette hat nach der Darstellung des Dichters das Veilchen den süßen Duft aus dem Munde des Geliebten gestohlen, der stolze Purpur, mit welchem es seine zarten Wangen schmückte, stammte aus dem Blute des Geliebten, die Lilie hat ihre Weisse seiner Hand entwandt, der Majoran seine Locken, die Rosen stehen furchtsam auf den Dornen, die eine roth vor Scham, die andere weiss vor Schrecken, die dritte weiss und roth gemischt hat zu ihrem Raube auch noch den Athem des Geliebten hinzugefügt, wofür ein Wurm sie straft. Noch mehr Blumen bemerkte der Dichter, aber keine sah er, die ihren Duft und ihre Farbe nicht dem Geliebten gestohlen hätte. In ähnlich spielender Darstellung, wenn auch im umgekehrten Verhältnisse, dichtete Samuel Daniel (1592), dass die Geliebte ihre schönen und grausamen Eigenschaften den Erscheinungen und Wesen der Natur sowie antiken Gottheiten zurückgeben möge, von welchen sie dieselben empfangen habe.²⁾ Auf dieses Sonett Daniels könnten die tadelnden Worte bezogen werden, welche Shakespeare in seinen Sonetten gegen diejenigen Dichter richtet, welche in ihren Versen den Himmel selbst zum Schmucke gebrauchen, alles Schöne mit ihrem Schönen vortragen, welche stolze Vergleichen paaren mit Sonne und Mond, mit der Erde

¹⁾ Werke in 12 Bänden (1840) 12, p. 351.

²⁾ Das Sonett Daniels bei Al. Dyce, Specimens of English Sonnets, p. 20:

Gieb deiner Flechten Gold zurück dem Schacht,
Die Liebesbogen gieb Cytherens Knaben,
Dem Himmelszelt der Augensterne Pracht
Und lass den Osten deine Perlen haben,
Den Stolz der Hand gieb an das Elfenbein,
Arabians Düften deines Hauches Süsse,
Der Wangen Roth Aurora's Morgenschein,
Der Thetis gieb zurück den Ruhm der Füsse.
Venus empfang' deiner Anmuth Glanz,
Die süsse Stimme gieb zurück den Sphären,
Doch gieb den unbarmherz'gen Sinn auch ganz
Hyrcaeniens Tigern und den grimmen Bären;
Dein hartes Herz gieb es dem Marmorstein:
So hört dein Quälen auf und meine Pein.

(Uebers. von Hedwig Hense.)

und des Meeres reichen Kleinodien, mit des Aprils erstgebornen Blumen und allen seltnen Dingen, die des Himmels Firmament in diesem weiten Erdenrunde einschliesst.¹⁾ Zürnt Shakespeare hier dem Uebermaass der bildlichen Rede, so wendet er sich in anderen Stellen, wie in Son. 76 tadelnd gegen den neumodischen Stil, die auffallende Phrase und Wortbildung. Er will, das ist ein wichtiges Bekenntniss in seinen Sonetten, wahr schreiben, denn die Wahrheit bedarf nicht der poetischen Färbung, da sie selber farbenächt ist, er stellt sein kunstlos armes Lied der kostbaren Phrase, die von allen Musen gefeilt ist, entgegen (vgl. die Sonette 21, 32, 85, 101). Der Dichter giebt damit über den Werth gesuchter Redekünste sein vollbewusstes Urtheil, welches auch seine dramatischen Personen aussprechen, und wie er den Gebrauch des Sonetts in seinen späteren Dramen gänzlich aufgibt und die lautere Einfalt des schlichten Liedes, das die Spinnerinnen singen, den zusammengestoppelten Texten der flinken, schwindelschnellen Gegenwart gegenüber (Was ihr wollt 2, 4) bevorzugt, so spricht er durch den Mund dramatischer Personen seine Kritik auch über den euphuistischen Geschmack in voller Entschiedenheit aus. Ein solcher Kritiker des Wortes und der Rede ist schon Biron in „Verlorener Liebesmühe“; er hat wie sein Dichter dem Modeton sophistischer Sprachkünste gehuldigt, und um so glaubwürdiger sind die Worte, mit welchen er ihnen den Abschied giebt (5, 2):

Taftfloskeln, seidne Phrasen, Prunktiraden,
Plüschne Hyperbeln, glatte Künstelei —
All' diese Sommerfliegen heckten Maden
In meinem Hirn, Geschmeiss der Ziererei;
Hier schwör ich ihnen ab und schwör aufs neue
Beim weissen Handschuh einer weissern Hand:
In Zukunft kleid' ich meine Lieb' und Treue
In Ja und Nein von schlichter Leinewand.

(Uebers. von Gildemeister.)

Solche Kritiker der Rede sind, characteristisch für den Dichter, jene verstandesscharfen Narren, wie Feste in Was ihr wollt, jene feinen Kenner und Beurtheiler von Dichtung und Theater, wie Hamlet, jene derben und starken, auf Thaten gestellten Charaktere, wie Faulconbridge und Percy. Mercutio liebt es noch, wie wir es in Lilly's Dramen finden, sich ans Wort mit seinem Witze spielend zu heften, er ab ist auch voller Hass gegen die „albernen, lispeln-

¹⁾ Son. 21. Bodenstedt's Uebersetzung p. 131, No. 114.

den, affectirten Phantasten, diese neuen Fremdwörtergecken“ (2, 4), welche auch von Hamlet und Horatio verspottet werden.¹⁾ Feste in „Was ihr wollt“ (4, 1) kritisirt spottend die Redewendung des Sebastian: „Lüfte deine Narrheit anderswo.“ „Meine Narrheit lüften!“ ruft er aus, „ich fürchte, die Welt, dieser grosser Tölpel, wird am Ende noch ein Zieräffchen. Ich bitte schön, knüpfe deine Fremdthuerei auf und sage mir, was ich meinem gnädigen Fräulein lüften soll. Soll ich ihr lüften, dass du kommen willst?“²⁾ So feine Redensarten, zu welchen in demselben Drama (3, 1) auch das „Düfte regnen“ gehört, imponiren sehr bezeichnend dem Junker Andreas so sehr, dass er sie sich merken will; derselbe Narr Feste aber parodirt sie auch dadurch, dass er nicht mehr das Wort „Horizont“, weil zu abgetragen, brauchen, sondern „Himmelsgewölbe“ dafür sagen will.³⁾ Der Narr in „Ende gut, Alles gut“ (5, 2) kritisirt die Metaphern. Die haarspaltende Manier des Todtengräbers veranlasst den Hamlet zu dem Ausrufe (5, 1): „Wir müssen nach der Schnur sprechen, sonst hetzt er uns mit Wortspielen zu Tode. Beim Himmel, Horatio, unsere Zeit ist so überbildet, dass der Bauer dem Hofmann auf die Fersen tritt.“ Eine ähnliche Bemerkung hatte schon Lorenzo im Kaufmann von Venedig (3, 5) gemacht und versichert, Narren von höherem Rang zu kennen, die um ein eitles Wort die Sache opferten. In der schärfsten Weise hat Hamlet, der in der Unterschrift seines Briefes an Ophelia wohl mit ironischer Absicht euphuistisch ist,⁴⁾ die „goldenen“ Worte, den „Modeschwatz“ der Wasserfliege Osrick verhöhnt. Festtagswitz nennt Portia die sublimen Redeweise; Feiertagsredensarten, Wortdrechslerthum, — mit solchen Bezeichnungen kritisirt Benedict in Viel Lärmen um Nichts die euphuistischen Redekünste.⁵⁾ Der derbe Percy, welcher einen Leuchter drehn und trockne Räder an der Achse knarren lieber hört als affectirte Poesie, verhöhnt die „Zuckermasse der höflichen Redensarten“, welche Bolingbroke gebraucht hatte, wie es scheint, auch sprachlich,⁶⁾ und der kraftvolle Humor eines Faulconbridge verspottet

¹⁾ Vgl. Tschischwitz, Shakespeare's Hamlet 5, 2, p. 181, Not. 1.

²⁾ Uebersetzung von Gildemeister. In ähnlicher Weise sagt Hamlet, die gezielte Redeweise Osricks verspottend (5, 2): „Warum hüllen wir den Cavalier in unsern rauheren Hauch?“

³⁾ Was ihr wollt, übersetzt von Gildemeister 3, 1, p. 53. Vgl. Delius, What you will 3, 1 p. 51, Not. 12.

⁴⁾ Vgl. Delius' Hamlet 2, 2, p. 55, Not. 34.

⁵⁾ Kaufmann von Venedig 2, 9. Viel Lärmen um Nichts 5, 2; 2, 3.

⁶⁾ Henry IV. I, 1, 3 Delius p. 33, Not. 61.

bitter die überaus gezwungene wortspielende Manier, mit welcher Ludwig seine vermeintliche Liebe zu Blanca ausspricht (König Johann 2, 2, Delius p. 41), und parodirt den Schwulst vortrefflich, in welchem der Bürger von Angers spricht (2, 2 Delius p. 40).

Diese spottende Kritik hätte Shakespeare den genannten dramatischen Personen nicht in den Mund legen können, wenn er nicht selbst das klarste Bewusstsein von dem Werthe der euphuistischen Redekünste gehabt hätte. Aber der Eindruck, welchen der Dichter in seiner Jugend durch die Herrschaft des Euphuismus erfahren hatte, war so tief gewesen, dass auch in seinen besten und reifsten Dramen der zuweilen allzu feine Ausdruck noch an die Macht jener Jugendeindrücke erinnert. Shakespeare gebraucht daher auch in seinen besten Dramen jene für den heutigen Geschmack seltsamen Bilder, welche wir auch bei Lilly finden, und wenn er den Stoff derselben nicht unmittelbar aus den Volksanschauungen schöpfte, waren Lilly's Schriften selbst die Quelle für seine Benutzung. Sie waren es auch vielleicht für andere zum Theil sehr schöne, zum Theil hässliche Anschauungen. Der Reichthum des bildlichen Ausdrucks blieb zu jeder Zeit eine geliebte Eigenschaft von Shakespeare's Dichtung. Aber es darf nicht vergessen werden, dass er diesen Reichthum der Veranschaulichung tiefsten Seelenlebens unterthänig machte, dass er den Euphuismus überhaupt zur Charakteristik bestimmter Personen verwandte, dass er von demselben namentlich für seine witzigen und komischen Personen Gebrauch machte und ihn dadurch unter das Licht parodirender Kritik stellt.

Der Vorwurf, welchen die Zeitgenossen, wie Michael Drayton, der Seltsamkeit und Ueberladenheit des bildlichen Ausdrucks in Lilly's Schriften gemacht hatten, wird der heutige Leser ganz besonders als eine Wahrheit empfinden. Eine Fülle von Notizen aus dem Gebiete der Natur, welche vor der Wahrheit und Kritik nicht Stand halten, wird zu Gleichnissen verwendet; die unglaublichen Eigenschaften des Steines Cylindrus und des Steines von Sicilia (Euphuus in Arber's Ausgabe p. 73, 56), des Steines, welcher auf dem Berge Tmolus entsteht und die Keuschheit schützt, der Pflanze Araxa, welche der Jungfräulichkeit schadet (77, 78) des Fisches Scolopidus, welcher beim Zunehmen des Mondes weiss ist wie Schnee, beim Abnehmen schwarz wie gebrannte Kohle (p. 89), eines Flusses in Arabia, welcher Gold in Schlacken und Schmutz in Silber verwandelt (p. 310), und viele andere Seltsamkeiten sollen die Rede im Euphuus zieren und interessant machen. Das Uebermaass der Gleichnisse, oft in der Form des Parallelismus ausgedrückt, mag folgende Stelle veranschau-

lichen. Lucilla im Euphues erinnert ihre Verehrer daran, dass es mehr Gefahren in der Liebe giebt als Hasen auf dem Athos, erwähnt viele Frauen des Alterthums, welche wie Dido, Ariadne und andere von Fremden getäuscht wurden, und bemerkt: „Es ist gewöhnlich und beklagenswerth zu sehen, wie die Arglosigkeit überlistet wird, und wie diejenigen, welche die meiste Gewalt besitzen, am meisten von Bosheit angesteckt sind. Die Spinne webt das feine Gewebe, um die Fliege zu fangen, der Wolf nimmt ein freundliches Gesicht an, um das Lamm zu zerreißen, der Falk stösst auf das Rebhuhn, der Adler schnappt nach der Fliege. — Ich habe gelesen, dass der Stier, wenn er an einen Feigenbaum gebunden wird, seine Stärke verliert, dass ganze Heerden von Rothwild stille stehen und umherschauen, wenn sie einen süßen Apfel wittern, dass der Delphin durch den Klang der Musik aus Ufer gezogen wird. Es ist daher kein Wunder, dass, wenn man wilde Hirsche mit einem Apfel fängt, ein zahmes Mädchen durch eine Blume gewonnen wird, — dass, wenn man den schnellen Delphin durch harmonische Töne heranzlockt, die Frauen durch die Melodie der menschlichen Rede bestrickt werden.“¹⁾

Von jenem Stoffe aus einer fabelhaften Naturgeschichte, den wir im Uebermaass bei Lilly zum Gleichniss verwandt finden, sehen wir auch Einiges von Shakespeare gebraucht. Die treffliche Sentenz in *Wie es euch gefällt* 2, 1:

Süss ist die Frucht der Widerwärtigkeit,
Die, gleich der Kröte, hässlich und voll Gift,
Ein köstliches Juwel im Haupte trägt,

enthält eine Anschauung von der Kröte, die wir auch bei Lilly finden.²⁾ Wenn Hamlet zu dem König sagt, er lebe von dem Chamäleonsgericht, er esse Luft, so konnte Shakespeare diese Anschauung, welche schon in den beiden Veronesern (2, 4) gebraucht war, auch aus Lilly schöpfen:³⁾

¹⁾ Dunlop, Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von Liebrecht, p. 433. — Euphues ed. Arber p. 78.

²⁾ Euphues (Arber's Ausgabe) p. 53: The foul Toade hath a faire stone in his head. Eine andere Stelle führt Delius zu *As you like it* 2, 1, p. 36, Not. 4 aus Fenton's *Secret Wonders of Nature* (1569) an.

³⁾ Dass die Anschauung auch dem Volksglauben angehörte, siehe bei Elze, Shakespeare's Hamlet 3, 2, § 120, p. 194. Bei Lilly heisst es im *Endimion* 3, 4 (Fairholt 1, p. 45): Love is a camelion, which draweth nothing into the mouth but aire and nourisheth nothing in the body but lungs.

Auch die Vorstellungen vom Pelikan, den Laertes im Hamlet (4, 5) den Lebensopferer nennt, vom Basilisken, der durch seinen Blick tödtet (Wintermärchen 1, 2), beide zum Bilde verwandt, sind Shakespeare mit Lilly gemeinsam.¹⁾ Nicht einer sagenhaften Naturgeschichte gehört das Bild an, in welchem Claudius im Hamlet seine Seele einem Vogel vergleicht, der auf der Leimruthe gefangen sich loszumachen sucht und nur mehr verstrickt wird. Dasselbe Bild findet sich mit anderen bei Lilly.²⁾ In einer höchst ausgeführten Weise benutzte Shakespeare in Heinrich V. (1, 2) den Staat und die mannichfaltige Arbeit der Bienen zu einem herrlichen Gleichnisse und stimmte darin mit Lilly, obwohl ihn weit hinter sich lassend, überein.³⁾ Häufig und wie es scheint mit Vorliebe hat Shakespeare die Anschauung vom Wurme, der die zarte Knospe zernagt, zu schönen Bildern verwandt; man findet Aehnliches auch bei Lilly.⁴⁾ Auch solche Anschauungen, welche der Beobachtung des Menschenlebens angehören und dem bildlichen Ausdruck dienen haben beide Dichter gemein, nur dass Shakespeare Alles zur höheren Poesie gestaltet. „Du lieber Gott, uns Arme so zu höhnen“, ruft Heinrich V. (4, 3) aus, „der Mann, der einst des Löwen Haut verkaufte, als er noch lebte, kam beim Jagen um.“ Schwächer sind die Worte Lilly's.⁵⁾ Die Wahrnehmung des letzteren im Euphuus,⁶⁾ dass ein zerbrochenes Bein, wieder zusammengefügt, stärker sei, als es jemals war, gebraucht Jago zu höchst individuell ausgeführtem Bilde in Bezug auf Othello's und Cassio's Freundschaft (2, 3, Delius

¹⁾ Vgl. Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 9. 70.

²⁾ Euphuus (Arber) p. 157: He that seeketh the depth of knowledge, is as it were in a laborinth, in the which the farther he goeth, the farther he is from the end: or like the bird in the limebush, which the more she striveth to get out, the faster she sticketh in. Die Stelle im Hamlet, die Verzweiflung der Uebersetzer, lautet (3, 3): O limerd soul, that, struggling to be free, art more engaged. In dem 20. Gedicht des „Verliebten Pilgers“ (Delius 7, p. 223), dessen Verfasser freilich zweifelhaft ist, finden sich ähnliche Anschauungen von der Nachtigall, namentlich der Ruf Tereu, wie wir sie in dem Drama Lilly's Campaspe V, 1, Fairholt 1, p. 139 antreffen.

³⁾ Die Stelle Lilly's im Euphuus (Arber p. 262) hat bereits Delius angeführt in Henry V. p. X., vgl. p. 30, Not. 47.

⁴⁾ Stellen bei Shakespeare hat Regis, Shakespeare-Almanach p. 329, gesammelt; wir fügen noch Romeo und Julie 1, 1 und König Johann 3, 4 hinzu. Bei Lilly vgl. Euphuus p. 190, 231.

⁵⁾ Euphuus (Arber) p. 273: Unto the which time, I trusted so much, that I sold the skinne, before the Beaste was taken, reckoning without mine hoast etc.

⁶⁾ Vgl. Rushton p. 18.

p. 61). Wie sehr die bildliche Sprache Shakespeare's zu bewundern ist, es ist doch einzuräumen, dass der Dichter dem Geschmacklosen nicht immer aus dem Wege geht. Die Worte des Erzbischofs in Heinrich IV. (2, 1, 3), in welchem er die blinde Menge dem gemeinen Hunde vergleicht, der das von ihm Ausgespieene wieder frisst und danach heult, sind sehr hässlich, und noch hässlicher ist dieselbe auf Euphuus angewandte Anschauung bei Lilly.¹⁾ Die Benutzung antiker Mythologie, Sage und Geschichte ist beiden Dichtern wie dem ganzen Zeitalter eigen und wir haben früher gesehen, mit welcher ausserordentlich individualisirenden Genialität Shakespeare auf diesem Gebiete der Renaissance herrscht; wenn seine Witzbolde die antike Sage mit dem Niedrigen verbinden, wie in einer Stelle in Maass für Maass, (3, 2 Delius p. 61, Not. 11) mit den Pygmalionsbildern geschieht, so gab zu der letzteren vielleicht eine Stelle Lilly's im Euphuus die Veranlassung.²⁾ — In Bezug auf die Form des bildlichen Ausdrucks hat Shakespeare mit Lilly die Häufung, Fülle und Ueberfülle gemein, nur ist der Unterschied, dass bei dem ersteren diese Häufung oft als Berechnung des Verstandes erkältet und zum Theil müssig ist, bei dem letzteren dagegen, wenn er auch zuweilen das Maass überschreitet, die Empfindung und Leidenschaft und die mit derselben verwandte Phantasie die Erzeugerin des bildlichen Ausdrucks ist und die Charakteristik demselben seine Bahnen anweist. Die Leidenschaft des Zeitalters für den bildlichen Ausdruck, eine hervorragende Eigenschaft des Euphuismus, hat auf Shakespeare's Phantasie höchst fruchtbar gewirkt und in der Sprache seiner dramatischen Dichtung ihren reichsten, mannichfaltigsten und kühnsten Ausdruck gefunden. Shakespeare ist der bilderreichste Dichter, dem in unserer Dichtung nur Goethe zu vergleichen ist: aber dieser, der ächte Sohn der Phantasie, konnte schon in der Jugend den Clavigo schreiben, in welchem man nur äusserst selten einen bildlichen Ausdruck entdecken wird, und seine Neigung zu bildlicher Rede wurde durch die geliebten antiken Vorbilder zur Mässigung gezügelt, während der Hinblick auf die antiken Dichtungen Shakespeare's Liebe zur Bildlichkeit nur steigerte. Aber auch bei ihm ist die euphuistische Bilderfülle in unzähligen Stellen von dem reinsten Schönheitsgeföhle beherrscht und entspringt aus mannichfaltigen und tiefen Gemüths-

¹⁾ Rushton, Shakespeare's Euphuism p. 44: With what face, Euphuus, canst thou returne to thy vomit, seeming with the greedy hound to lap up that which thou diddest cast up.

²⁾ Vgl. Rushton p. 44.

zuständen. Der Parallelismus, den Shakespeare liebt, wie Lilly, nimmt sich doch ganz anders aus als im Euphuus, wenn in der bedrängtesten Lage, in angsterfülltem Zustande Antonio im Kaufmann von Venedig ausruft (4, 1):

Ihr mögt so gut hintreten an den Strand,
Die Flut von ihrer Höh' sich senken heissen;
Ihr mögt so gut den Wolf zur Rede stellen,
Warum er nach dem Lamm das Schaaf lässt blocken;
Ihr mögt so gut der Bergestanne wehren,
Ihr hohes Haupt zu schütteln und zu sausen,
Wenn sie des Himmels Sturm in Aufruhr setzt;
Ihr mögt so gut das härteste bestehen
Als zu erweichen suchen — was wär' härter? —
Sein jüdisch Herz.

Solche Beispiele sind bei Shakespeare überaus zahlreich. In seiner Neigung zur Häufung und Fülle schreitet der Dichter fort zum „Ueberpathetischen und Visionären“, aber mit Nothwendigkeit entspringt die Steigerung der bildlichen Rede aus der Charakterbeschaffenheit und Stimmung der dramatischen Personen. Die Vision Macbeth's, in welcher er sich die Folgen der Ermordung Duncan's in gehäuften und colossalen Bildern vergegenwärtigt (1, 7), ist getadelt worden, aber sie entspricht charakteristisch dem Wesen eines Mannes, dessen Phantasie, immer stark und rege, auch sonst von Visionen beherrscht wird.¹⁾ Der leidenschaftliche Schmerz, der sich bis zum Wahnsinn steigert, liebt es sein Wesen sich in Bilderfülle zu gestalten, wie es mit psychologischer Wahrheit Constanze im König Johann und Richard II. thun, und wenn Shakespeare im Gebrauch des bildlichen Ausdrucks auch das Niedrige zu verwenden nicht verschmähte, sondern häufte, wie in den Personen Shylock's und Falstaff's, so war die Beschaffenheit der Bildung und Gesinnung dieser Charaktere der Maasstab, mit welchem er die Sphäre des bildlichen Ausdrucks mit charakterisirender Sicherheit bestimmte.

Auch die übrigen Bestandtheile des Euphuismus verwandte Shakespeare gern zur Charakteristik seiner dramatischen Personen. Es ist bekannt, dass der Euphuismus in Shakespeare's Zeitalter als Sprache des Hofes beliebt war. Der Dichter übertrug daher diese Sprache gern auf Fürsten und Höffinge, zugleich die Stimmung

¹⁾ Man vergleiche die vorzügliche Erklärung der bezeichneten Stelle im Macbeth in Fr. Vischer's Aesthetik 3, p. 1237.

und Bildung derselben durch das Wort individualisierend. Wir wundern uns nicht, wenn der König in „Verlorener Liebesmühe“, dessen ungesunde Geistesrichtung schon in der Absicht eines gelehrten Klosterlebens sich kundgibt, seine Rede gleich im Anfange des Dramas mit wortspielender Redezier beginnt und danach trachtet, dass der Ruhm in erzener Schrift auf seinem Grabe lebe und ihn „ziere in des Todes Unzier.“ Der König in „Ende gut, Alles gut“ ist durch lange Krankheit in sein Inneres gedrängt worden; seine Neigung zu moralischen Betrachtungen, wie sie sich vor allem in der liebevollen Erinnerung an den Charakter des verstorbenen Grafen Roussillon erweist, führt ihn nicht bloss zu sehr feiner Rede¹⁾, sondern auch im Gebrauche der beliebten (euphuistischen) Gegensätze zu mehr als gesuchten Worten, namentlich in dem letzten Verse folgender Stelle:

So schätzen wir
Was ernst geschätzt sein will, leichtsinnig ab,
Verstehn es erst, stehn wir an seinem Grab.
Den Freund oft morden wir, uns selber Feind,
Und nachher wird sein Staub von uns beweint:
Die Liebe dann erwacht und sieht's mit Graus,
Hass schläft beschämt sein Mittagsschläfchen aus (5, 3).²⁾

(Uebersetzung von Herwegh.)

Den König Claudius im Hamlet, der sein Verbrechen hinter einem gleissnerischen Wesen zu verbergen sucht, charakterisiren³⁾ unter

¹⁾ Plutus selbst,
Der die Tinktur, viel Gold zu machen, kennt,
Kennt das Mysterium der Natur nicht besser
Als ich den Ring (5, 3).

²⁾ Die letzten zwei Verse lauten in der Folioausgabe:
Our own love, waking, cries to see what's done,
While shameful hate sleeps out the afternoon.

Sie sind von Delius, *All's well that ends well* 5, 3, Not. 21 p. 99, richtig erklärt worden. Wegen Unklarheit beanstandet, ist der letzte Vers in der revidirten und theilweise neu bearbeiteten Schlegel-Tieckschen Uebersetzung Bd. 11, p. 470, 496 von W. Hertzberg, dessen Verdienste um Shakespeare anerkannt sind, durch Conjectur verändert und das Wort „hate“ getilgt worden. Dadurch ist der scharfe Gegensatz von „love waking“ und „hate, sleeps“, den der Dichter beabsichtigte, verloren. Die scharfen Gegensätze beherrschen die ganze Stelle. Sie beginnen mit „trivial price“ und „serious things“, setzen sich fort in „not knowing“ und „know, destroy“ und „weep“ und schliessen consequent mit „love waking“ und „hate sleeps“. Ein ähnlicher Gedanke, durch einen einfachen Gegensatz ausgedrückt, findet sich bei Horat. *carm.* 3, 24: *Virtutem incolumem odimus, sublatam ex oculis quaerimus invidi.*

³⁾ Fr. Vischer, *Kritische Gänge*, Neue Folge 2, p. 106.

vielen andern antithetischen Wendungen die affectirten Worte (1, 2): „So haben wir denn unsre weiland Schwester, jetzt unsere Königin — — mit unterdrückter Freude, so zu sagen, mit einem Freude verkündenden und mit einem Thränen vergiessenden Auge, mit Leichenjubiläum und mit Hochzeits-Todtenklage, in gleichen Schalen wägend Leid und Lust, zur Eh' genommen.“ Die Sprache Richard's II., namentlich in den Stellen, in welchen er sich phantasievoll wühlend in seinen Schmerz vertieft, ist voll von Wortspielen, Concepten, Antithesen; aber diese dienen, wie bereits Gervinus¹⁾ bemerkte, zur tiefsten Charakteristik des Königs, der in seinem Unglück gleichsam zu seinem Wahlspruche den Satz machte: „Ein Fürst, der Sklav des Grams, soll Gram als Fürsten ehren“ (3, 2). Gesteigert zum Zwecke des Lächerlichen ist die euphuistische Sprache in einer Anzahl von Höflingen. Die Parolles, Rosenkranz, Gölldenstern, Osrick, Polonius sind wahlverwandte Seelen; sie suchen die innere Leere und Charakterlosigkeit durch das Uebermaass einer affectirten Sprache zu verdecken. Parolles und Gölldenstern begegnen sich in dem Gebrauche höchst ähnlicher affectirter Bilder; um die hervorragende Rolle zu bezeichnen, die er einigen jungen Herren zuschreibt, sagt Parolles von denselben: „die Gegenwart trägt sie an ihrer Mütze“ (*they wear themselves in the cap of the time*, 2, 1 Delius p. 34, Not. 18). In ähnlicher Geziertheit bezeichnet Gölldenstern sein und Rosenkranzens mittelmässiges Glück mit den Worten: „Glücklich, dass wir nicht übergelücklich sind; wir sind der Knopf nicht von Fortuna's Mütze“ (Hamlet 2, 2). In diese Redeweise geht zu weiterer Kennzeichnung der Fortuna mit dem Behagen der Verhöhnung Hamlet ein, wie der Narr in „Ende gut, Alles gut“ die in Bezug auf Fortuna gebrauchten Metaphern des Parolles (5, 2) kritisch beleuchtet. Hamlets verspottende Kritik der Redeweise Osricks erwähnten wir schon früher; aber auch die Königin im Hamlet verlangt von dem „euphuistisch abgeschmackten, der Zeit dienenden Halbschelm“²⁾ Polonius, der es liebt, sich in der geschwätzigten Phrase zu ergehen, „mehr Inhalt, weniger Kunst“ (2, 2), und der Mann selbst sieht sich veranlasst, seine pointirte Redewendung: „Toll ist er, das ist wahr; wahr ist's, 's ist Schade; und Schade, dass es wahr ist“, als eine thörichte Figur zu bezeichnen, obwohl er das Spiel mit den Worten „Grund, Defect und Defectiv-Effect“ nicht unterlassen kann (2, 2). — Aber auch ohne die Beimischung des Lächerlichen sprechen und erzählen Hof-

¹⁾ Shakespeare (1849) 2, p. 162.

²⁾ Fr. Vischer a. a. O. p. 106.

leute in Shakespeare's Dramen in euphuistischer Prosa; man mag die Unterredungen z. B. der französischen Edelleute in Ende gut, Alles gut (4, 3), der Hofleute im Cymbelin (1, 5) und im Wintermärchen (5, 2) durchgehen und man wird Beispiele des euphuistischen Ausdrucks antreffen, welche zu nichts weiter dienen, als die Hofsprache zu charakterisiren.

Mit besonderer Liebe hat Shakespeare den Euphuismus zu komischen Zwecken verwandt und auch dadurch genügend bewiesen, wie hoch sein Bewusstsein über die Herrschaft dieser Sprechweise sich erhoben hatte. Falstaff lehnt seinen Witz nicht bloss an den König Cambyzes von Preston an, auch die bildliche Rede Lilly's und die Neigung zur Anführung von Sprichwörtern wird Gegenstand seiner witzigen Parodie. Der von der Kamille hergenommene Vergleich im Euphues ist höchst ernsthaft gemeint; in Falstaff's Munde verkehrt sich der Gebrauch desselben zur Komik.¹⁾ Das triviale Sprichwort im Euphues, dass das Pech besudelt, verwendet Falstaff unter Berufung auf alte Schriftsteller, bei welcher er Lilly im Sinne zu haben scheint, in scheinbarem Ernst zu scherzhaftem Vergleiche.²⁾ Auch Frau Hurtig führt Ausdrücke aus dem Euphues im Munde, welche mit der Replik von Dortchen Lakenreisser eine komische Farbe bekommen haben: wir meinen den Satz Lilly's „Frauen sind die schwächeren Gefässe.“³⁾ Die Häufung der Gleichnisse, bei Lilly so überaus beliebt, erfährt ihre parodische Kritik durch den Mund des witzigen Prinzen Heinrich, der in diesen Dingen dem Falstaff noch überlegen ist. Wenn von beiden die Melancholie Falstaff's durch eine Reihe von Vergleichen witzig illustriert ist, fragt der Prinz noch: Was meinst du zu einem Hasen oder zu der Melancholie des Stadtgrabens (*Moorditch*)? und Falstaff muss gestehen, dass der Prinz die abschmeckendsten Gleichnisse von der Welt habe (Hein-

¹⁾ Heinrich IV. 1, 2, 4. — Die Stelle Lilly's im Euphues p. 46 in Arber's Ausgabe.

²⁾ Euphues, Ausgabe von Arber, p. 111: He that toucheth pitch, shall be defiled. Falstaff in Heinrich IV. 1, 2, 4: Es giebt ein Ding, Heinrich, wovon du oftmals gehört hast, und es ist vielen in unserm Lande unter dem Namen Pech bekannt. Dieses Pech, wie alte Schriftsteller berichten, pflegt zu besudeln: so auch die Gesellschaft, in der du verkehrst. Vgl. Love's Labour's Lost 4, 3, Delius p. 49.

³⁾ Euphues (von Arber) p. 78: Men are always laying baits for women, which are the weaker vessels. Henry IV. II, 2, 4 (Delius p. 48) sagt Frau Hurtig zu D. Lakenreisser: one must bear, and that must be you: you are the weaker vessel: as they say, the emptier vessel. Diese erwidert: Can a weak empty vessel bear such a huge full hogshead?

rich IV, 1, 1, 2). Der Häufung der bildlichen Bezeichnungen, mit welchen Falstaff die Gestalt des Prinzen charakterisirt, setzt der letztere die Kritik entgegen: „Gut, verschnauft dich ein Weilchen und lege wieder los, und wenn du dich erschöpft hast in schlechten Vergleichen, so lass dir Folgendes sagen“ (Heinrich IV, 1, 2, 4). Die Anwendung der rhetorischen Frage, welche in der Diction des Euphuus so häufig ist und namentlich auch sententiös verwandt wird,¹⁾ wird von Falstaff und Heinrich zu komischen Effecten verwandt. „Soll die glorreiche Sonne des Himmels ein Strauchdieb werden und Brombeeren naschen? Eine nicht aufzuwerfende Frage. Soll der Sohn Englands ein Dieb werden und Beutel schneiden? Eine allerdings aufzuwerfende Frage.“ Zu diesen Worten von rhetorischer Färbung (Heinrich IV. 1, 2, 4) kann als Parallele angeführt werden die Charakteristik, welche der Prinz in der Person seines Vaters von Falstaff in rhetorischen Fragen giebt: „Worin ist er gut als im Sekt-Kosten und Trinken? worin sauber und reinlich als im Kapaunen-Vorlegen und Essen? worin geschickt als in Kniffen und Piffen? worin pffiffig als in Spitzbüberei? worin spitzbübisch als in allen Dingen, worin löblich als in gar nichts?“ (I, 2, 4). Das antithetische Element des Euphuismus hat Shakespeare überhaupt geliebt; nicht bloss Charaktere, welche wortfertig sind wie Biron und bei aller Melancholie das Spiel mit Worten lieben wie Romeo, namentlich während seiner Neigung zu Rosalinden, wenden die antithetische Sprache an, auch der Unwille und der Ernst kleiden ihre Mahnungen in solche Formen: es ist von einschneidender Bedeutung, wenn Heinrich IV. (II, 4, 4) seinem Sohne gegenüber sagt: „Mein armes Reich, von heimischen Hieben wund, wenn all' mein Sorgen nicht der Wüstheit wehrte, wie wird's dir gehn, wenn Wüstheit sorgt für dich“, oder der Bischof Carlisle zu Richard II. (3, 2): „Mein Fürst, kein Weiser klagt um's heut'ge Weh, nein, heut' noch beugt er vor dem Weg zum Klagen.“ Dass aber diese Ausdrucksweise gern zu komischen Zwecken verwandt worden ist, mag wieder der bei seiner Brautwerbung in gewohnter Heiterkeit auftretende Heinrich und ausserdem Falstaff zeigen. Der erstere sagt zu Katharina (Heinrich V. 5, 2), dass er zwar nicht der beste Gesell unter allen Königen, wohl aber der beste König aller guten Gesellen sei; und Falstaff, dem der Lord-Oberrichter vorwirft: „Eure Mittel sind schmal und

¹⁾ Vgl. die Stellen im Euphuus (Arber's Ausgabe p. 40, 53, 54, 77, 91, 100, 111, 153).

ihr verschwendet stark“, antwortet mit gewohnter Zungenfertigkeit: „Ich wollte, es wäre anders. Ich wollte, meine Mittel wären stark und meine Stärke verschwände.“

Wie sehr der Euphuismus das Wortspiel liebte, ist eine bekannte Thatsache und wird durch viele Stellen in Lilly's Dichtungen erläutert. Shakespeare folgte dem Zuge der Zeit und hat das Wortspiel aus Behagen an der Sache angewandt, wie das Sonett 136 beweist; er gebrauchte es auch in der Form des tragischen Witzes. Den sterbenden Gaunt, der in Richard II. (2, 1) mit seinem Namen spielt, wie es auch Ajas bei Sophokles (Aj. 430 Schn.) in einer weniger umfangreichen Weise thut, fragt Richard, ob Kranke so mit ihrem Namen spielen, und er erhält die psychologisch so tiefe Antwort, dass Elend es liebt, sich selbst zu verspotten. Es ist dem Wortspiel verwandt, wenn in dem 1594 erschienenen Drama *The true Tragedy of Richard the Third* in elf auf einander folgenden Versen das Wort *revenge* zehn Mal am Schlusse jedes Verses gebraucht wird;¹⁾ in der Tragödie *Lochrine* findet man eine solche Wiederholung desselben Wortes in zwei Stellen; Shakespeare selbst hat in König Johann den effectvollen Redner von Angers, welchen Faulconbridge verspottet, in ähnlicher Weise sprechen lassen, und mit dem Nachdruck des Aergers wiederholt Percy in Heinrich IV. (I, 1, 3) den Namen Mortimer. Aber nirgends macht diese Redeweise einen so schönen Eindruck als in Portia's Munde, wenn sie zu Bassanio sagt (5, 1):

Und hättet ihr gekannt die Kraft des Rings,
Halb deren Werth nur, die euch gab den Ring,
Und eure Ehre, hangend an dem Ring,
Ihr hättet so nicht weggeschenkt den Ring.

Es liegt in diesen Worten eine heitere und liebenswürdige Parodie des Bassanio, der in derselben Weise gesprochen hatte. Dem Charakter aber der geistreichen und witzigen Personen des Lustspiels steht es wohl an, mit Worten zu spielen. Die Beliebtheit der Sache mochte den Dichter veranlassen, auf dem Gebiete des Wortspiels zuweilen des Guten zu viel zu thun — und es für unseren Geschmack bis zur Ermüdung durchzuführen. Die witzigen Personen seiner Dramen, die niedere Sphäre der Diener und Clowns nicht ausgeschlossen, ergehen sich in allen Formen des Wortspiels; ein beliebter Zug niederer Komik ist die wortspielende Ausdeutung der Eigennamen, worin Falstaff

¹⁾ Man findet die Stelle bei Delius, *King Richard III.* (1858), p. VI.

Meister ist, und die Verdrehung und Corrupirung der Wörter im Munde der Frau Hurtig und anderer Personen; das Glückliche wird geleistet, wenn ein Wort in sinnlicher und übertragener Bedeutung zu gleicher Zeit verwandt wird, und die concrete und abstrakte Bedeutung eines Wortes zusammen steht. Die Neigung zu dieser Form der Rede gefiel sich auch in der Form der *Figura etymologica*¹⁾ und vereinigte sich gern mit dem Gebrauche der Alliteration und Assonanz. Bei Lilly sind die letzteren überaus häufig gebraucht, und Euphuus gefällt sich darin, seinen paränetischen Gedanken wie seinen Sentenzen durch Alliteration, Assonanz und Reim eine frappante Form zu geben.²⁾ Die Stellen, in welchen

¹⁾ Vergl. Richard II., 2, 3, Delius, p. 52:

Grace me no grace, nor uncle me no uncle:
I am no traitor's uncle; and that word „grace“
In an ungracious mouth, is but profane.

Richard III., 3, 7, Delius, p. 90:

Her face defaced with scores of infamy.

Richard II., 4, 1, Delius, p. 85:

Was this the face, that fac'd so many follies
And was at last out-fac'd by Bolingbroke?

King Lear, 5, 3, Delius, p. 129:

Out-frown false fortune's frown.

King Henry V., 1, 2 (Delius, p. 33):

For many a thousand widows
Shall this his mock mock out of their dear husbands,
Mock fathers from their sons, mock castles down.

King Henry V., 4, 2 (Delius, p. 91):

Description cannot suit itself in words
To demonstrate the life of such a battle,
In life so lifeless as it shows itself.

All's well that ends well, 4, 3 (Delius, p. 86): he has out-villain'd villany so far. Hamlet, 3, 1 (Delius, p. 80.): it out-herods Herod.

²⁾ Euphuus (Arber's Ausgabe), p. 39: Descend into thine own conscience and consider with thy selfe the great difference betweene staring and stark blynde, witte and wisdom, love and lust: be merry, but with modesty: be sober, but not too sullen: be valyaunt, but not too venterous. Let thy attire bee comely, but not costly. Euphuus, p. 61: Shall affection be of more force then friendship, love then lawe, lust then loyaltie? Vergl. p. 93: Love knoweth no lawes. p. 114: the medicine the more bitter it is, the more better it is in working. Die Alliteration mit sprichwörtlicher Wendung, p. 243: Nothing shall alter my minde, neither penny nor Pater noster. Assonanz und Reim, p. 324: the sooner she is to bee wooed, the likelier to be wonne. p. 110: They flatter themselves with a fainting farewell, deferring ever until to-morrow, when as their morrow doth alwayes increase their sorrow. p. 115: Any to be zealous except they bee jealous? p. 242: to rest at their own home till they come to their long home?

bei Shakespeare die witzigen Personen sich des Wortspiels bedienen, sind unzählig; Alliteration und Assonanz hat man beisammen in der beweglichen Rede Falstaffs, in welcher er den Vater des Prinzen parodirt (I, 2, 4): „Denn, Heinrich, jetzt rede ich nicht im Trunke zu dir, sondern in Thränen, nicht zum Zeitvertreib, sondern im Herzeleid, nicht blos in Worten, sondern auch in Sorgen (*not in words only, but in woes also*). Dass Alliteration und Assonanz hier die komische Wirkung erhöhen, war die Absicht des Dichters, und wie er über den unmässigen Gebrauch der Alliteration dachte, hat er schon in dem Drama, dem er selbst einen alliterirenden Titel gab (*Love's Labour's Lost*), an dem Pedanten Holofernes gezeigt, dessen Lächerlichkeit in seiner Liebe zum „Almosenkorb der Worte“ wie in seiner Neigung, „den Buchstaben zu affectiren“, wie er die Kunst der alliterirenden Rede nennt, hinlänglich blossgestellt wird.
