

Werk

Titel: Ueber die Stellung der epischen Dichtungen Shakespeare's in der englischen Litera...

Autor: Tschischwitz, Benno

Ort: Weimar

Jahr: 1873

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0008|log7

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber die Stellung der epischen Dichtungen Shakespeare's in der englischen Literatur.

Von

Benno Tschischwitz.

Mit dem Ausgange des 15. und dem Beginne des 16. Saec. fing der Geschmack des englischen Volkes für die gereimten Erzählungen, oder, nach der Bezeichnung der Engländer, die metrischen Romanzen, wie sie das Mittelalter so zahlreich producirt hatte, an, dem Sinne für prosaische Darstellungen derselben Stoffe Platz zu machen.

Man war allmählich jener endlos langen, eintönig klappernden Verspaare müde geworden, in die man die Rittergeschichten zu kleiden liebte; man genoss, da man sich doch einmal nur am Stoffe ergötzte, nunmehr den Tod Arthur's und die Abenteuer der Tafelrunde, die Grossthaten Hüon's von Bordeaux, die Schicksale der vier Haimons-Söhne, die Abenteuer des Bevis von Southampton und die ganze übrige unendliche Fülle der mittelalterlichen Sagenstoffe lieber in Prosa als in Versen, an denen man endlich fühlte, dass sie nur wenig Anspruch auf das machen konnten, was man im eigentlichen Sinne Poesie nennt.

Aber gerade die Aufnahme der Prosa deutet eine höhere Stufe der Cultur und des Geschmacks, einen wichtigen Umschwung auf dem Gebiete des literarischen Strebens und Schaffens an. Das Licht, das die klassischen Studien über die Culturvölker des Continents ausströmten, fing an, seinen Segen auch über England zu verbreiten. Man sah ein, wie die heimische Dichtung bei aller Grossartigkeit

und Abenteuerlichkeit des Inhalts unendlich weit hinter den klassischen Meistern zurückblieb, und bewahrte nur den überlieferten Stoffen jene Pietät, die ja bis zu dieser Stunde in den germanischen Völkern für ihre ehrwürdigen Sagen und Traditionen nicht ganz erloschen ist.

Man liess zunächst also die Formen abwelken, und da sich nicht sofort der Dichter fand, der die traditionellen Stoffe in dem sich läuternden Geschmack entsprechende Formen umgegossen hätte, nahm die Prosa im geeigneten Moment die Tradition derselben auf.

Es dürfte nicht überall angemessen erscheinen, auf derartige Prosabearbeitungen nur mit Geringschätzung zu blicken. Sie erhielten im Allgemeinen in der Nation den Sinn für das Grosse und bewahrten sie vor der Gefahr, den geistigen Connex mit der Vergangenheit zu verlieren. Es gesellten sich ihnen gar bald eine Menge Prosaschriften und Unterhaltungsbücher aus der Sphäre der Astronomie und, wie man sich ausdrückte, anderer verborgener Wissenschaften, die dem weitem Bedürfniss des leselustigen Publikums abhalfen; Almanache und Räthselbücher, Legenden, Schwänke, Erbauungsbücher waren in zahlreicher Menge vorhanden und vielfach verbreitet.

Dazu kam eine nicht unbedeutende Uebersetzungsliteratur. Französische, italienische, spanische Novellen und Romanzen fanden neben dem niederdeutschen Eulenspiegel, den die Engländer wunderlich genug Heulenspiegel nennen, und Sebastian Brant's Narrenschiffe in England einen bedeutenden Leserkreis.

Eine Dichtungsgattung behauptete sich jedoch in gebundener Rede, nämlich das allegorische Epos. Schon lange vor der Einführung des Romans von der Rose durch Chaucer, bereits 1362, war das alliterirende Gedicht Robert Longland's, das er „Peter der Pflüger“ betitelt, Gegenstand fleissiger Lectüre, und noch unter Henry VII., also am Ausgange des 15. und bei Beginn des 16. Saec., erhält diese Dichtungsgattung durch Stephen Hawes in seinem Gedicht *The Pastime of Pleasure* einen ansehnlichen Zuwachs.

Die allegorischen Dichtungen waren im eigentlichsten Sinne Poesieen; denn sie waren durchaus Producte der Phantasie und des erfindenden Scharfsinns und nicht ohne hohen Werth, da sie in Folge ihrer durchweg moralischen Tendenz veredelnd und bildend auf die Nation wirkten.

So wenig uns heut zu Tage, wenn wir nicht ein philologisches oder culturhistorisches Interesse befriedigen, die Lectüre derartiger Productionen anziehen und fesseln kann, in denen die Tugenden und

Laster als Personen figuriren, und in denen wir, wie bei Hawes, die Ehre haben mit dem Prinzen Grand Amour bekannt und bei Madame Grammatik und ihren ehrbaren Schwestern, den Damen Logik, Rhetorik u. s. w., eingeführt zu werden, so müssen wir gerade dieser Gattung eine um so grössere Beachtung schenken, als sie für die Gesamtentwicklung der englischen Literatur überhaupt von Wichtigkeit geworden ist.

Es zeigt sich nämlich ihr mächtiger Einfluss auf das englische Volksdrama in dem Momente, wo der Sinn und das Interesse für die biblischen und Legendenstoffe der *Miracle-Plays* und *Mysteries* anfang zu erkalten, und führte in den *Morals* oder *Moral-Plays*, den Moral-Spielen, dem Drama durch die Allegorie jenes höchst wichtige Element zu, das, wie Ulrich im ersten Bande von Shakespeare's dramatischer Kunst des Weiteren ausführt, die einzig mögliche und naturgemässe Brücke aus der Sphäre des einseitig christlich-kirchlichen zum weltlichen Drama bildete.

Das Volksdrama trat, wie roh es auch auf diesem Standpunkte noch gestaltet sein mochte, in einen verwandtschaftlichen Zusammenhang mit der übrigen Literatur; es wurde zunächst durch die Aufnahme des sittlichen Princips von der kirchlichen ab der idealen Seite zugekehrt und stieg durch diesen geistigen Gehalt eine Stufe höher empor.

Als gegen den Ausgang des 16. Saec. der Bruch mit der alten Tradition der volkstümlichen Stoffe durch die immer allgemeiner werdenden Studien des classischen Alterthums durch Uebersetzungen, Nachahmungen, Bearbeitungen griechischer und römischer Meisterwerke in gewissen Kreisen definitiv durchgeführt war, erhielt sich dennoch der Sinn für die allegorische Dichtung und ist bis zu dieser Stunde in England nicht erstorben, wie aus den zahlreichen Auflagen der prosaischen Allegorie *Pilgrim's Progress* von John Bunyan erhellt, welche, in der zweiten Hälfte des 17. Saec. veröffentlicht, das letzte wirklich bedeutende Product der allegorischen Dichtung sein dürfte.

Es ist darum nicht auffallend, dass der bedeutendste Epiker, den die Zeit der Königin Elisabeth hervorgebracht, dass Ed. Spenser in seinem hervorragendsten Werke, die Feenkönigin, sich der allegorisirenden Richtung anschloss. Er durfte in den Kreisen, für die er schrieb — den in klassischen Studien eben so sorgfältig erzogenen wie mit den besten Werken der heimischen Literatur vertrauten Adel und die schöngeistige Gesellschaft, welche die gelehrte Königin umgab — ein warmes Interesse für seinen Gegenstand voraussetzen,

und war sicher, dass die schmeichelhaften Anspielungen auf die jungfräuliche Beherrscherin des Landes den an die Räthselsprache der Allegorie Gewöhnten nicht unverstanden bleiben würde. Ebenso durfte er erwarten, dass die zahlreichen mythologischen Anspielungen seinen an die Anschauungen des Alterthums bereits gewöhnten Leserkreis nicht weniger entzücken würden, wie die zauberhaften Szenen, in denen sich die lieblichen Gestalten seines fingirten Ritterthums bewegen. Hierzu tritt noch ein anderes Moment. Die klassischen Studien und die Lectüre der Italiener hatten nicht nur läuternd auf den Geschmack gewirkt, sie hatten auch die ganze Sprache in einem eminenten Sinne veredelt. Wahrhaft poetische Kunstwerke konnte man eigentlich erst von jetzt an schaffen. Gleichwohl hatten sich in den alten Ueberlieferungen zahlreiche Elemente erhalten, die jeder wahrhafte Dichter, dem es darauf ankam, seiner Sprache Würde, Kraft und Glanz zu verleihen, nicht übersehen durfte. Reim, Alliteration, Umstellung der Verben und Adjective zusammen mit einer zahlreichen Menge alterthümlicher Ausdrücke bildeten gewissermassen das, was die Feenkönigin mit den alten Ritter-Epen in der Sprache Verwandtes hatte, während die Structur der Strophe, die Behandlung des Verses an die Italiener, die massvolle, logische und gleichwohl bilderreiche Diction mitsammt den häufigen Anspielungen an Götter und Heroen an die Antike erinnern. So sehen wir denn, wie Spenser in seiner Feenkönigin mit entschiedenem Erfolge bemüht gewesen ist, in der Poesie den neuen Geist mit dem alten zu vermitteln, die Allegorie dem umgewandelten Geschmacke entsprechend zu behandeln.

Aber bei all dem instructiven, namentlich dem sittlich erzieherischen Werthe, den man der allegorischen Poesie der Engländer nicht absprechen kann, haftete ihr doch ein entschiedener Mangel an. Die mechanische Verkörperung abstracter Begriffe wendet das Interesse des Lesers viel zu einseitig der Verstandessphäre zu; das Gemüth, die Phantasie gehen fast leer aus. Dazu ist die Handlung ganz unfrei. Wie sollte die Tugend anders als tugendhaft, das Laster anders als lästerhaft handeln können? Von Conflicten kann also nirgend die Rede sein, und somit fällt auch die Spannung fort. Wie das Drama, so strebte auch die epische Poesie unaufhaltsam nach der Darstellung des Realen, der greifbaren, historischen Wirklichkeit.

Schon Chaucer hatte die Allegorie nicht einseitig cultivirt. Seine scharfen und festen individuellen Schattenrisse in der Einleitung zu den *Canterbury-Tales*, diese deutlichen Portraits, die er

dem thatsächlichen Leben entnimmt, die, man möchte fast sagen, nur noch der Handlung bedürfen, um Charactere zu sein, waren unschätzbare Vorbilder für spätere Dichter, namentlich für Dramatiker. Chaucer ist der erste, der den Dichtern zeigt, was die Wirklichkeit poetisch Anziehendes hat. Dies in seinem ganzen gewaltigen Umfange erkannt zu haben, ist Shakespeare's unerreichtes Verdienst.

Wie Grosses daher auch Spenser in seiner Feenkönigin geleistet hatte, es blieb immer noch die Aufgabe übrig, für das erzählende Gedicht den Boden der Wirklichkeit aufzusuchen, ohne in den geschmacklosen Ton der alten Ritterromane zu verfallen, oder die prosaischen Unterhaltungsromane der Italiener nachzuahmen.

Mit einem Wort, ein echter Dichter musste fühlen, dass der Zeitpunkt gekommen sei, in welchem sich der durch die klassischen Vorbilder bereits geläuterte Geschmack von der Tradition gänzlich zu emancipiren hatte. Es war ein bedeutsamer Schritt in der Entwicklung, der geschehen musste, und diesen Schritt that Shakespeare, indem er Venus und Adonis dichtete.

Die Literarhistoriker pflegen hervorzuheben, dass der Stoff dieses Gedichts dem 10. Buche der Metamorphosen entlehnt sei; allein wirklich entlehnt ist Nichts, ausser die Namen und die Entstehung der Blume aus dem Blute des Adonis. Sonst ist das ganze Gedicht freie Erfindung Shakespeare's, sowohl was den Inhalt und die Structur desselben, als auch was das Colorit, das Costüm, die Strophenbildung, die Episoden betrifft. Daher bezeichnet der Dichter auch dem Grafen von Southampton gegenüber in seiner Widmung dieses Product mit vollem Recht als den Erstling seiner Erfindung. Ich sage mit vollem Recht; denn man hat darüber gestritten, was Shakespeare, der 1593, wo Venus und Adonis zuerst im Druck erschien, bereits einen grossen Theil seiner Dramen geschrieben hatte, mit dem Ausdruck wohl gemeint haben könne. Bedenkt man indessen, dass er sämmtliche Stoffe seiner Dramen entweder in älteren Bearbeitungen oder als Berichte der Chroniken, Geschichtschreiber und Novellisten bereits vorfand, und wenn er auch in höchst genialer Weise nach seiner eigenen bescheidenen Meinung demnach eben nur deren Umformung oder Dramatisirung besorgte, so erscheint uns Venus und Adonis neben diesen Schöpfungen in der That als ein ganz reines Product seiner Erfindung, seiner Phantasie, dessen vollkommene Unabhängigkeit sich schon in der eigenthümlichen Form der sechszeiligen Strophe gegenüber der neunzeiligen Spenserstanze und den Ottave rime, die sonst beliebt waren, ausdrückt.

Dass der Dichter übrigens den Ausdruck: *invention*, Erfindung, in dem soeben angedeuteten und keinem anderen Sinne verstanden wissen wolle, scheint mir hervorzugehen aus dem Gebrauche, den das Wort auch bei andern Dichtern fand. So heisst der Titel der 1572 zuerst erschienenen Poesien Gascoigne's in deutscher Uebersetzung: „Hundert besondere Blüten, zusammengebunden in ein kleines Bändchen Poesie. Gesammelt zum Theil durch Uebersetzung in den schönen ausländischen Gärten des Euripides, Ovid, Petrarca, Ariost und Anderer, und zum Theil durch Erfindung (*by invention*) aus unseren eigenen fruchtbaren Gärten in England“, — was offenbar nur die freie Bearbeitung nicht Umarbeitung eines bereits bekannten Stoffes bedeuten kann. Ein anderer Büchertitel lautet mit greifbarer Anwendung der Alliteration: *Gorgious Gallerie of Gallant Inventions*, dessen letzter Ausdruck sich offenbar mit unserem modernen Worte „Gedicht“ deckt.

Wenn wir Ulrici's sehr plausibler Zusammenstellung der Shakespeare'schen Dramen im 3. Bande von Shakespeare's dramatischer Kunst folgen, so hatte der Dichter um jene Zeit bereits den *Pericles*, *Titus Andronicus*, die Trilogie von *Heinrich VI.*, die Comödie der *Irrungen*, die beiden *Veroneser*, vielleicht auch noch *Verlorene Liebeshmüh* und der *Widerspenstigen Zähmung* geschrieben resp. überarbeitet. Man muss gestehen, dass er mit diesen Stücken noch keineswegs die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben kann, wie dies mit den Schöpfungen der zweiten und dritten Periode wirklich der Fall war. Dazu kam, dass das volksthümliche Drama sich überhaupt erst seine Berechtigung als Kunstgattung unter den andern literarischen Erscheinungen noch erringen musste. Shakespeare scheint es nun wesentlich darauf angekommen zu sein, sich seinen Platz in der Reihe der eigentlichen Dichter, von der eine gewisse Richtung in der Kritik die Dramenschreiber entschieden ausgeschlossen zu haben scheint, um jeden Preis zu sichern. Dies war keineswegs leicht, wenn man bedenkt, dass innerhalb der 52 Jahre, die sein Leben ausfüllen, nicht weniger als 233 Dichter, die dramatischen nicht mitgerechnet, mit ihm zugleich um die Palme rangen, und dass mindestens 50 unter diesen ansehnliche Poeten und ihres Berufs und Namens vollkommen würdig waren. Der Name des feingebildeten Grafen von Southampton, den er an die Spitze seiner beiden epischen Dichtungen stellt, war sicher eine ebenso wirksame Empfehlung bei Lesern von Geschmack und Bildung, wie die neue, kühne Behandlungsweise des Stoffs, die Kunst des Styls, die Lebendigkeit der Bilder, die Eleganz und Melodie der Sprache, die beide charakterisirt.

Zugleich aber wird Shakespeare — und darauf kommt das meiste an — schon in Venus und Adonis der Begründer einer neuen Kunstrichtung auf dem Gebiete der erzählenden Poesie, fast in einem ähnlichen Sinne, wie er der des modernen Drama's geworden ist. Lord Byron konnte für seine erzählenden Dichtungen später keine besseren Vorbilder finden, als jene beiden Werke Shakespeare's, denn die Anwendung der englischen Sprache auf metrische Compositionen war eben durch Shakespeare zur Vollendung gebracht worden. Es würde schwer sein, wie ein englischer Literaturhistoriker sich ausdrückt, irgend welche Verbesserung zu entdecken, die sie nach dieser Richtung hin seit seiner Zeit empfangen hätte. Was man abweichend nach ihm versuchte, führte zu Pedantismus und Manierirtheit.

Nicht ein einziger seiner Zeitgenossen, wenn wir eben Spenser ausnehmen, selbst nicht der höchst elegante und formgewandte Drummond, wusste der Sprache dieses Leben, dem poetischen Styl diese Schönheit, dem Ausdruck diese Kraft und Würde zu verleihen, als es Shakespeare bereits in Venus und Adonis nachzurühmen ist, welches Gedicht, nach einem Ausspruch seines Zeitgenossen Meres, das Entzücken der jüngeren Welt ausmachte.

Gleichwohl hat man gegen dieses Gedicht eine Menge von Aussetzungen namentlich von englischer Seite vorgebracht, und zwar solche, die gegen die Kunstform und den sittlichen Standpunkt des Gedichts gerichtet sind. Die gerügten Mängel entspringen indessen einer ganz anderen Quelle als der, aus welcher man sie herzuleiten pflegte. Bei dem sichtlichen Streben, die Allegorie zu überwinden, und sich wie im Drama auf den festen Boden der ernstgemeinten historischen Wirklichkeit zu stellen, vergriff sich Shakespeare ein wenig im Stoff. Es kam ihm offenbar darauf an, in Adonis einen Jüngling zu schildern, der sich auch den reizendsten Lockungen der Sinnlichkeit gegenüber nicht in dem festen Grundsatz, keusch zu bleiben, wankend machen lässt; der diese Festigkeit zwar mit dem Tode büsst, schliesslich aber zum Lohne seiner Standhaftigkeit noch nach dem Tode in eine Blume verwandelt und so der irdischen Unsterblichkeit theilhaftig wird.

Indem aber Shakespeare gezwungen ist, die Venus, also die wenn auch noch so göttliche Verkörperung der sinnlichen Liebe in das Gedicht einzuführen, steckt er noch mit einem Fusse in der Allegorie, und wie kunstvoll er auch zu Werke geht, diesen Mangel durch einen rücksichtslos in Anwendung gebrachten Realismus zu verdecken, der Widerspruch wird immer augenfälliger, gerade weil er die Handlung in seine unmittelbare Gegenwart verlegt und uns

seinen Adonis im Costüm eines wohlgezogenen Edelknaben der Wirklichkeit vorführt. Hätte er ihn Prinz Pudor von Castus genannt und die halbe Allegorie in eine ganze verwandelt, so würden wir von vorn herein seine Tendenz verstehn und die indecente Aufdringlichkeit der Venus als nothwendig zur Sache gehörend begreifen. So aber bedarf leider das schöne, noch halb allegorische Gedicht erst einer Apologie dem Anstandsgefühl gegenüber, die nur durch den Zwiespalt von Allegorie und Wirklichkeit nothwendig wird. Denn um den festen Sinn des Adonis als das erscheinen zu lassen, als was er allein wirklichen Werth hat, nämlich als bewusst und wahrhaft gewollte Tugend, musste er auf der andern Seite die Lockungen der Venus so ins Breite malen, alle erdenklichen Reizmittel des Weibes in Scene setzen, und um sich nicht zu wiederholen und stets anziehend zu bleiben, sich so tief ins Detail verlieren, dass die Verlockungsversuche der Venus nicht nur einen sehr breiten Raum in dem nur 199 Strophen umfassenden Gedicht einnehmen, sondern auch durch die Unbefangenheit, mit der die Lüsterheit dargestellt wird, das Schamgefühl des Lesers verletzen.

Um aber ganz gerecht gegen den Dichter zu sein, müssen wir gestehn, dass ihn gerade die Wahl des Stoffs auf diese Klippe führen musste.

Offenbar sollte sich nach seiner Intention die ganze Kunst des sinnlichen Liebreizes und alle schlaun Erfindungen, deren weibliche Lüsterheit fähig ist, an der Festigkeit des Adonis erschöpfen, und dass in diesem Falle die blosse Decenz für die Göttin der Liebe, — die sogar vom Dichter, wie es scheint, ohne Gewand gedacht ist, während Adonis in dem vollen Jagdcostüm eines jungen englischen Lords erscheint — in solcher Situation keine Schranke sein kann, das leuchtet von selbst ein. Die verbühlte Sprache, welche man daher Shakespeare in diesem Gedicht mehrfach zum Vorwurf gemacht hat, erklärt sich aus diesen Gegensätzen und Widersprüchen zur Genüge, die Phantasie des Dichters hatte keinen Grund, vor dem zürnenden Auge der Moral zurückzubeugen, weil sie sich bewusst war, gerade in ihrem Dienste zu schaffen.

Aus der eigenthümlichen Anlage des Stoffes entspringt jedoch noch ein zweites Moment, das einer Besprechung werth ist. Der passive Widerstand nämlich, in den sich Adonis versetzt sieht, ruft eine durchaus komische Situation hervor; das Komische daran wird vom Dichter auch drollig, witzig und geistvoll behandelt, aber es setzt zugleich die Würde des Adonis herab, wie es auf der andern Seite zu dem tragischen Ausgange, der durch die Metamorphose

des Adonis nur wenig gemildert wird, in einen zu grellen Contrast tritt.

Mit einem Worte, die Mängel, die man an dieser Dichtung rügt, entspringen einem Stoffe, den der Dichter der Metamorphosen nur darum vollendeter behandeln konnte, weil er ihn ganz in das Gebiet des Mythos verlegen durfte und ihm jede sittliche Tendenz fern lag. Der moderne Dichter musste in der angegebenen Weise an demselben scheitern, sobald er den Stoff auf das Gebiet der Wirklichkeit verpflanzte. Daraus erklärt sich auch ein anderer Vorwurf, den man gegen Shakespeare erhoben hat, dass nämlich der Charakter des Adonis gezwungen und unnatürlich sei. Die Erscheinung wäre wenigstens auffallend, dass derselbe Dichter, der im Drama die höchste Vollendung der Charakterzeichnung erreicht, dort stets nur plastische, lebensvolle, niemals forcirte Gestalten zu bilden versteht, in der Erzählung dieser schöpferischen Kraft auf einmal und in so hohem Grade entbehrt haben sollte; aber es ist richtig, wo der passive Widerstand des Adonis aufhört uns zu erheitern, fängt er entschieden an, uns zu befremden. Adonis erklärt uns selbst zum Theil die Ursache dieses auffallenden Verhaltens. Er vermeidet es nämlich absichtlich, sich den unkeuschen Werbungen der Venus gegenüber auf das sittliche Princip zu berufen, um nicht, wie er ausdrücklich sagt, in den Predigtton zu verfallen. Man sieht gar wohl, dass der Dichter mit Bewusstsein die Sandbank des moralisirenden Raisonnements vermeidet, auf der es sich die Dichter der reinen Allegorien so bequem machten. Nur einmal erhebt sich die Rede des Adonis zu wirklichem Schwunge und zu schöner, edler Begeisterung, als er der Venus seine Begriffe von der Liebe auseinandersetzt. Aus diesen meisterhaften Strophen ersehen wir deutlich, dass es dem Dichter wirklich nur darum zu thun ist, den der Sinnlichkeit entspringenden Rausch der idealen Liebe und dem reinen sittlichen Bewusstsein gegenüber als thierisch und nichtig darzustellen. Auch wenn der Dichter nicht als sinnbildliche Erläuterung dieses Gedankens die beiden Rosse eingeführt hätte, die sich in brünstigem Geschlechts-genuss zu einander gesellen, und auf deren Verhalten Venus sich zur Vertheidigung ihrer Sache beruft, würden wir die ernste sittliche Absicht des Dichters herausgefunden haben.

Im Uebrigen rühmen die Kritiker, wie schon hervorgehoben wurde, namentlich die rhythmischen und metrischen Vorzüge, sowie die Leichtigkeit und Eleganz der Sprache. Man hätte zu diesem Lobe die absolute Kunstmässigkeit der poetischen Diction überhaupt hinzufügen sollen, die uns hier viel reiner entgegentritt, als in irgend

einem der Shakespeare'schen Dramen. Der Grund dieser Erscheinung ist leicht einzusehn. Die Dramen, nur für ein schauendes und lauschendes Publikum geschrieben, bedürfen zu ihrer äusseren Empfehlung eben nur der Kraft des Ausdrucks; deshalb stossen wir dort nicht selten auf Unsorgfältigkeiten; in Venus und Adonis ist sich der Dichter von Anfang an bewusst, für ein lesendes Publikum zu schreiben, und entfaltet denn hier auch alle Schönheiten und decorativen Mittel der Sprache, die ihm zu Gebote standen.

Die eben gerühmte Kunstmässigkeit zeigt sich namentlich auch in den Verspaaren der Strophenschlüsse, die ganz denen in den Sonetten ähnlich den Gedanken epigrammatisch zuspitzen, und so bei dem allerdings fühlbaren Mangel an Handlung die Spannung erhalten und durch den Reiz der Diction die Lust am Lesen erhöhen.

Viele dieser Strophenschlüsse sind nach der stylistischen Seite hin geradezu unübertrefflich schön; in ihnen entfaltet der Dichter alle Redefiguren so glänzend, wie sie eben nur die Alten und die Italiener herausgebildet hatten. Kraft und Wohllaut vereinigen sich namentlich hier mit einer so einschmeichelnden Cadenz, einem so anmuthigen Fluss der Silben, dass selbst die neueste Dichtkunst in dieser Hinsicht nichts Vollendetes aufweist.

Diese Anerkennung versagten dem Dichter selbst seine Zeitgenossen nicht, die doch durch Spenser, Sidney, Raleigh, Sackville, Gascoigne, Harrington, Sylvester u. v. a. bereits an eine hohe Meisterschaft in Behandlung der Sprache und der poetischen Kunstregel gewöhnt waren.

Zahlreich waren daher die versificirten Anerkennungen, die nach der Sitte der Zeit unser Dichter von urtheilsfähigen Zeitgenossen erhielt. Drake führt in seinem bereits citirten Werke mehrere derselben an. Ein solches existirt nicht nur von John Weever, der den Dichter *honey-tongued* nennt, und sein Gedicht als von Apollo selbst verfasst erklärt, sondern auch von Richard Barnefield, der ebenfalls Shakespeare's honigströmende Ader hervorhebt, wozu jener bekannte Ausspruch von Meres in *Wit's Treasury* zu halten ist, der eine Parallele zwischen Shakespeare und Ovid zieht und behauptet, dass in seinem Zeitgenossen die Seele des Römers leben müsse, wie die Seele des Euphorbus in Pythagoras. Gewiss ist, dass die anmuthige Versification, der Zauber der bilderreichen Sprache das meiste zu diesem Ruhme beitrug, Vorzüge, die selbst eine spätere Comödie noch, die Rückkehr vom Parnass, nach dem Zeugnisse Francis Drake's

als unserem Dichter charakteristisch hervorhebt. Noch aus dem Jahre 1607 datirt sich eine poetische Anerkennung der Verdienste unseres Dichters, die speciell auf Venus und Adonis Bezug nimmt.

Dass in strengeren, namentlich in puritanischen Kreisen bei aller Anerkennung der geistvollen Bearbeitung und der technischen Vollendung die unverblümete Sprache, der rücksichtslose Ausdruck der höchsten sinnlichen Begehrlichkeit, wie er der Venus bei Shakespeare eigen ist, Anstoss erregen musste, war eben so natürlich, als sich unser modernes Gefühl durch dieselben Dinge beleidigt fühlt. Es entgeht dem Leser eben zu leicht der sittliche Kern der Dichtung, der, wie wir gesehen haben, überhaupt nur auf dem Wege der Reflexion heraus zu schälen ist, und der namentlich dann in ein deutlicheres Licht tritt, wenn wir Shakespeare's zweites episches Gedicht Tarquin und Lucretia zur Erklärung zu Hilfe nehmen.

Wie nämlich in Venus und Adonis Shakespeare den allen geschlechtlichen Lockungen gegenüber sich rein verhaltenden Jüngling darstellt, so tritt uns im Charakter der Lucretia das Verhalten des Weibes entgegen, das seine eheliche Treue und die Unbeflecktheit ihres weiblichen Bewusstseins, auch nach der Gewaltthat, die ihr geschehen, in erhabener Weise zu bewahren versteht.

In beiden Charakteren, im Adonis sowohl wie in der Lucretia, soll eben der Heroismus der Unschuld und Sittenreinheit zur Darstellung kommen, wie ihn in den Dramen eine Isabella in Maass für Maass, eine Imogen in Cymbeline vertritt, nur dass der Dichter in dem zweiten Gedicht diese Absicht vollkommener erreicht, als in dem ersten.

Die Erzählung von Tarquin und Lucretia ist um ein bedeutendes Theil umfangreicher als Venus und Adonis. Auch sind die Stanzen, die in diesem aus 6 jambischen Versen von je 5 Füßen bestehen, von denen die 4 ersten alternirende Reimpaare bilden und die beiden letzten zu einem Couplet auslaufen, in jenem anders geformt. Die Stanze weist nämlich 7 Verse auf, von denen die 4 ersten wiederum alternirende Reime bilden, während der 5. sich im Reim an den 4. und 2. anschliesst, und der 6. und 7. das End-Couplet bilden. Diese Structur der Strophe ist indessen nicht Shakespeare's ausschliessliches Eigenthum; er hat sie wenigstens gemein mit Daniel's *Complaint of Rosamund*, welches Gedicht 1592 im Druck erschien, doch lässt sich eine Entlehnung weder behaupten noch ableugnen, da nur die Zeit der Veröffentlichung, nicht aber die Entstehungszeit von Tarquin und Lucretia bekannt ist. Man hat sich die Mühe gegeben, zu entscheiden, ob Shakespeare seinen Stoff

den Fasten des Ovid, oder dem Dionysius von Halicarnassus, dem Livius, dem Dio Cassius, oder ob er ihn dem Diodorus Siculus entnommen habe. Derartige Untersuchungen erweisen sich als überflüssig, wenn man sich daran erinnert, dass ausser dem Incest, dem freiwilligen Tode der Lucretia und den Personen des Brutus und Collatinus fast Nichts in dem Gedichte vorkommt, was an die alte Ueberlieferung erinnert; auch hier sind nur die Namen antik; die Handlung ist wiederum, trotzdem dass Rom der Schauplatz ist, dem Costüm nach in die unmittelbare Gegenwart verlegt. Tarquinius ist ein nichtswürdiger Lord, der die Gastfreundschaft des Collatinus, eines anderen Lords, missbraucht; und Lucretia empfindet ihre Schmach, wie edle Frauen überhaupt, nicht blos Römerinnen, sie empfinden würden. Der Stoff hatte schon die Dichter früherer Perioden angezogen. Schon 1568 war eine Ballade: *The grievous Complaint of Lucrece* erschienen. Auch 1569, also ein Jahr später, wird ein anderes Gedicht: *A ballet of the death of Lucryssia* veröffentlicht, und ein drittes ist 1576 gedruckt. Shakespeare's Bearbeitung erschien ein Jahr nach Venus und Adonis, also 1594. Man hat es einen grossen Vorzug genannt, dass an der Moralität dieses Gedichts im Vergleich mit dem vorigen Niemand etwas auszusetzen finde; weshalb nach Dr. Gabriel Harvey's ausdrücklichem Zeugniß die ernsteren unter Shakespeare's Zeitgenossen die Lectüre desselben vorzogen. Man hätte bei diesem negativen Lobe nicht stehen bleiben, sondern ausdrücklich und positiv hervorheben sollen, dass Shakespeare in dieser Erzählung vollständig erreicht, was ihn in dem andern Gedicht nur theilweise gelingt, dass er nämlich den Heroismus der Unschuld und Sittenreinheit an einem grossen und edlen weiblichen Charakter in lebendigster Weise zur Anschauung bringe.

Die Stimmung, die das Ganze durchweht, ist, wie bei dem vorigen Gedicht, durch den Stoff bedingt. War dort die komische Situation dadurch geschaffen, dass die mehr als blos zärtlichen Absichten der Liebesgöttin vereitelt werden, und breitete sich in Folge dessen über den ersten Theil der Handlung jenes heitere Colorit, so tritt hier bei dem schroffen Gegensatze von Laster und Unschuld, Tugend und Verbrechen, Treue und Falschheit das Pathetische in seine Berechtigung ein. Es liegt ein düsterer Ernst über der ganzen Dichtung, die mit Ausdrücken einer unverholenen Indignation gegen den Charakter des Tarquinius eingeleitet wird.

Dieser Ernst ist ähnlich den Wolken, die Shakespeare so meisterhaft über die einleitenden Scenen des Hamlet zu ziehen weiss;

die Schatten schwinden erst bei der Verklärung der weiblichen Tugend durch den selbstgewählten Tod der Lucretia. Dazu kommt noch, dass, während wir bei Venus und Adonis stets das Bewusstsein behalten, dass wir uns eigentlich in der Märchenwelt befinden, wir bei der Lectüre der zweiten Erzählung durchweg das Gefühl, einer historischen Thatsache gegenüber zu stehen, von Anfang bis zu Ende bewahren. Diese ernste Haltung mag auch die Erscheinung erklären, dass die Diction weniger reich an äusserer Ornamentik ist. Das Wortspiel tritt mehr zurück; die Metapher wird sparsamer verwendet; die Epitheta sind seltener. Dem sinnlichen Ernste entspricht die schmucklose Kraft des Ausdrucks und die höhere Würde des Gedankens, der sich bemüht, ethisch zu überzeugen.

Mehr als das vorige erinnert dies Gedicht an Shakespeare's Meisterschaft in der dramatischen Kunst. Der Monolog des Tarchinius, wenn auch etwas breit angelegt, lässt uns einen tiefen Blick in das Gewissen des Verbrechers thun, dessen wildlodernde Leidenschaft die Einwürfe der Vernunft und die mahnende Warnung des Innern zugleich übertönt. Die descriptiven, die pathetischen Parteen des Gedichts sind auch von der schärfsten Kritik als unübertroffen anerkannt worden, namentlich wo die Rührung, die Lucretia durch die Schilderung ihres Elends in uns wach ruft, bei ihrer That in die Bewunderung ihrer Seelengrösse übergeht.

Wir wissen nicht, ob der Dichter in dem Gemälde, das er von dem Untergange Troja's entwirft, einer damals wirklich vorhandenen künstlerischen Darstellung folgt, oder ob wir diese Composition seiner eigenen Phantasie verdanken. Wäre ersteres der Fall, so müssten wir einräumen, dass er historische Bilder mit den Augen eines vollendeten Kunstkritikers zu sehen verstand, so gewaltig ist der Totaleindruck dargestellt, so fein sind die Einzelheiten beachtet, so sicher verstand er die Seele des Bildes zu erfassen, die Intention des Künstlers aus den Andeutungen der Zeichnung und des Pinsels zu lesen. Ist Shakespeare selbst der Erfinder, so verdient die Stelle, die uns mit einer neuen bedeutsamen Seite seiner geistigen Begabung bekannt machen würde, einer besondern Beachtung. Auch die Schilderung dieses Bildes stimmt in die wehmuthsvollen Accorde, die Lucretia's Klage wachruft. Sie erhöht das Elegische, das aus dem Gedanken an die zu Grunde gerichtete weibliche Ehre und Hoheit durch den erzwungenen Bruch der ehelichen Treue entspringt. Ebenso ergreifend ist die Zartheit, mit der das vernichtete Weib jedem menschlichen Wesen die erlittene Schmach verhehlt, und nur der Nachtigall ihren tiefen Seelenschmerz klagen will. Die

rührende Einfachheit des Pathos, welches diese Stelle charakterisirt, macht sie zu einer der schönsten Perlen alles dichterisch Geschaffenen. Ebenso erhaben und ganz des Tragikers würdig ist der Ausdruck der Empfindung und des Gedankens an der Stelle, wo Lucretia sich in edlem Schmerze gegen die Gelegenheit wendet, die sie im Uebermaasse der Empfindung personificirt, ganz wie Venus im andern Gedicht den Tod apostrophirt.

Die ergreifende Schilderung ihres Todes, das starre Entsetzen des Collatinus bei diesem Ereigniss, der Schmerz ihres Vaters Lucretius und der sich zum Rachegedanken erhaben und männlich aufraffende Brutus sind ganz in dem grossen und ernstern Style gehalten, der den besten Tragödien Shakespeare's eigen ist. Es ist daher nur selbstverständlich, dass in die Bewunderung auch dieser Erzählung zahlreiche Zeitgenossen Shakespeare's und unter diesen nicht unbedeutende Dichter mit bereitwilliger Anerkennung einstimmen. So erwähnt Drayton in seinem Gedicht: *Matilda the faire and chaste Daughter of Lord Robert Fitzwater*, demselben Stoff, der von Munday dramatisch bearbeitet wurde, das wenige Wochen nach Shakespeare's Epos erschien, dasselbe in höchst lobender Weise. Ein Jahr später erschien die *Polimanteia*, eine politische Schrift, in der sich nach Drake's Versicherung die gelegentliche Randbemerkung findet: Höchst preiswürdige Lucretia! Süsser Shakespeare!

Auch in Willobie's *Avisa* wird dies Gedicht Shakespeare's rühmend erwähnt, und noch 1646, also ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des Werkes, sagt Shephard in seinem Werke: Die Zeiten in sechs Sestiaden dargestellt, von unserem Dichter:

Sein süsser, zu bewundernder Gesang,
Der von Tarquin's schuldvoller Lust erklang,
Zeigt, er verstand der Dichtung tiefes Wesen.

Mehr als alles Andere zeugen jedoch die zahlreichen Ausgaben, die beide Gedichte erfuhren, von der grossen Popularität derselben. In 13 Jahren nach ihrem ersten Erscheinen waren sechs Auflagen von einem jeden derselben nöthig geworden, ein Vorzug, dessen sich, wie Drake ebenfalls bemerkt, selbst Romeo und Julie nicht erfreut, welche Tragödie bei all ihrer Popularität in dieser Zeit nur zwei Mal durch die Presse ging.
