

## Werk

**Titel:** DieShakespeare und Giordano Bruno Die Entwicklung der Sage von Romeo und Julia

**Autor:** Schulze, Karl Paul

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1876

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0011](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0011) | log11

## Kontakt/Contact

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

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

# Die Entwicklung der Sage von Romeo und Julia.

Von

**Dr. Karl Paul Schulze.**

---

Wie die Quellen eines grossen Stromes oft in geheimnissvollem Dunkel verborgen liegen und sich dem Entdeckungseifer der Reisenden entziehen, so sind oft die ersten Anfänge einer Sage, deren spätere Entwicklung sich leicht verfolgen lässt, vor unserer Forschung verhüllt. Auch der Ursprung der Sage von Romeo und Julia ist uns nicht bekannt. Die ältesten Zeugnisse, in denen sie uns noch vorliegt, weisen uns nach Italien, und es ist wahrscheinlich, dass sie hier im Lande der erfindungsreichen Erzähler mit dem eifrig lauschenden Volk ihren Ursprung gehabt hat. Italien ist das Land der Prosadichtung. Dort sind im 14. und 15. Jahrhundert jene unzähligen heiteren und ernsten Erzählungen entstanden, die wir aus den Novellen eines Boccaccio, Cinthio, Bandello und Anderer kennen, und welche in zahlreichen Uebersetzungen und Umdichtungen, bald als Novelle, bald als Drama, die Runde durch Frankreich, Spanien, England und Deutschland gemacht haben. Es ist erstaunenswerth, welcher Reichthum der Erfindung sich hier vor uns entfaltet, und wir erfreuen uns desselben. Fragen wir aber nach dem ersten Gewährsmann einer Erzählung, so bleibt unsere Frage meist unbeantwortet. So wenig wir die Dichter unserer Volkslieder nachweisen können, so vergeblich suchen wir nach dem ersten Erfinder jener Sagen.

Und eine Sage ist auch die Geschichte von Romeo und Julia, wenn auch einige unserer Quellen, um ihre Erzählung glaubwürdiger erscheinen zu lassen und mehr Interesse für dieselbe zu

erwecken, von Leuten sprechen, die sie noch erlebt haben; so Boaistuau: Histoire non moins admirable que veritable, am Ende des Sommaire; und am Anfange seiner Erzählung: en est encores pour le jour d'huy la memoire si recente à Veronne, qu'à peine en sont essayez les yeux de ceux, qui ont veu ce piteux spectacle. Und Brooke: *No legend lye I tell, scarce yet theyr eyes be drye, That did behold the grisly sight, with wet and weping eye.* Paynter: *The memory whereof (of thys most true history) to thys day is so wel known at Verona, as unneths their blubbred eyes be yet dry, that saw and beheld that lamentable sight.* Die älteren italienischen Gewährsmänner Luigi da Porto, Clitia und Bandello haben hiervon kein Wort. Und man kann derartigen Versicherungen keinen Glauben schenken, wenn man beobachtet, dass es geradezu Mode war, diese Erzählungen für wahrhafte Ereignisse auszugeben. So versichert Masuccio im Parlamento de lo autore al libro suo von seinen Novellen: Invoca l'altissimo Dio per testimonio che tutte sono verissime istorie, le più nelli nostri moderni tempi travenute. Und Boaistuau im Sommaire zur 3. Novelle: Je n'insereray aucune histoire fabuleuse en tout cest œuvre, de laquelle je ne face foy par annales et chroniques, ou par commune approbation de ceux qui l'ont veu, ou par autoritez de quelque fameux historiographe, Italien ou Latin. Auch Belleforest betheuert in seiner Widmung an den prince Charles Maximilian de France, dass alle seine Geschichten wahr seien.

Eine Sage ist die Geschichte von Romeo und Julia trotz des Denkmals, von dem Boaistuau, Paynter und Brooke reden und welches bei dem ersten ganz genau beschrieben wird: Le tombeau qui fut erigé sur une haulte colonne de marbre, et honoré d'une infinité d'excellens epitaphes. Et est encores pour le jour d'huy en essence: de sorte que entre toutes les plus rares excellences, qui se retrouvent en la cité de Veronne, il ne se voit rien de plus celebre, que le monument de Rhomeo et de Juliette. Aehnlich bei Brooke und Paynter. Die älteren Quellen Luigi da Porto und die Veroneserin Clitia erwähnen nichts von einem solchen Denkmal.<sup>1)</sup> Captain Breval sagt in seinen Travels (1726), dass ihm in Verona ein altes Gebäude, das in ein Waisenhaus umge-

---

<sup>1)</sup> Auch Bandello nicht in der Ausgabe von 1560, während in andern von einem Monument die Rede ist.

wandelt war, als der Ort gezeigt ward, wo das Grab von Romeo und Julia gewesen; aber er fügt hinzu: *but it was then destroyed*. Bekanntlich zeigt man noch heutzutage in Verona einen alten steinernen Wassertrog als den letzten Ueberrest des Denkmals.

Eine Sage ist die Erzählung endlich, trotzdem sie in Girolamo de la Corte's *Istoria di Verona* (Ver. 1594—96. 2 voll. 4<sup>o</sup>) als eine wahre Begebenheit aus dem Jahre 1303 erzählt wird.<sup>1)</sup> Simrock hat aber nachgewiesen (*Die Quellen Shakspeare's*. 2. Aufl. 1870), dass in diesem Falle der Geschichtschreiber aus den Novellen geschöpft habe, obwohl er versichert, die Ueberreste der Gruft, worin die Liebenden beigesetzt wurden, gesehn zu haben. Girolamo führt die Geschichte Verona's bis zum Jahre 1560; vor diesem Jahre waren aber schon Bandello's und Luigi da Porto's Novellen erschienen. Simrock weist nun sogar nach, welchem von diesen beiden der Historiker die Geschichte entnommen hat; er folgte dem jüngeren Gewährsmann Bandello. Julia erfährt nämlich erst nach dem Ball von der Amme, dass der Geliebte ein Montecchi sei, und Pietro, Romeo's Vertrauter, dient im Hause der Montecchi: Beides stammt aus Bandello und findet sich bei Luigi da Porto nicht.<sup>2)</sup> Bereits Schlegel (*Kritische Schriften* I, p. 384), der gleichfalls die historische Wahrheit der Geschichte bezweifelte, hat auf Dante *Purg.* VI, 106 verwiesen, aus welcher Stelle hervorgeht, dass die Cappelletti und Montecchi derselben Partei, nämlich den Ghibellinen, angehört haben. Und Dante hielt sich längere Zeit in Verona auf, und zwar kurz nach der Regierung Bartolomeo's della Scala, unter dem sich die Geschichte zugetragen haben soll. Auch Luigi da Porto weiss nichts von einer Feindschaft jener zwei Familien; am Eingange seiner Erzählung schreibt er: *avegna che io alcune vecchie croniche leggendo habbia queste due famiglie trovate, che unite una stessa parte sosteneano: non di meno come io la udi, senza altrimenti mutarla a voi la sporto*. Er ist sich wohl bewusst, dass er eine Sage erzählt. Die Veroneserin Clitia lässt die Geschichte vor 150 Jahren, also c. 1400, geschehen sein. Denselben Stoff will Luigi Groto den Annalen

<sup>1)</sup> Italienische Gelehrte zwar, wie Alessandro Torri (Pisa 1831) und Filippo Scolari (in seinen *Lettere critiche*, Livorno 1831) schenken dem Historiker Glauben.

<sup>2)</sup> Warum Della Corte den Frate Lorenzo in einen Frate Leonardo umgetauft hat, wissen wir nicht.

seiner Vaterstadt Hadria entnommen haben. Und endlich werden wir sehen, wie ähnliche Geschichten sich an mehreren Orten zutragen haben sollen.

Die Sage von Romeo und Julia findet sich in der Gestalt, wie sie in den Hauptzügen bei allen Spätern wiedererscheint, so viel wir wissen, zuerst bei Luigi da Porto, der eine Novelle Giulietta schrieb. Eine Uebersetzung derselben findet sich bei Simrock c. l. Luigi da Porto stammte aus Vicenza, wo er 1485 geboren ward; er kämpfte als einer der Führer der Venetianischen Armee in Friaul gegen die Deutschen und starb 1529 (nach Anderen erst 1531) in seiner Vaterstadt. Seine Novelle, die 1524 bereits geschrieben war (cf. Klein, Geschichte des Dramas Bd. V, p. 432; sie wird in einem Briefe von Bembo als *la bella vostra Novella* erwähnt) ward jedoch erst nach seinem Tode in Venedig gedruckt, 1535. Spätere Ausgaben datiren aus den Jahren 1539 und 1553; zuletzt ward sie 1731 in Vicenza wieder abgedruckt. Dunlop (*History of Fiction* II, p. 398) giebt an, dass die verschiedenen Ausgaben in einigen unwichtigen Punkten etwas von einander abweichen. Mir stand eine ältere zu Venedig ohne Angabe von Datum und Namen des Verfassers erschienene Ausgabe zu Gebote, die mir auf das Zuvorkommendste von Herrn Oberbibliothekar Förstemann aus der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden geliehen ward.<sup>1)</sup> Der Titel lautet hier: *Hystoria novellamente ritrovata di due nobili Amanti: Con la loro pietosa morte: intervenuta gia nella citta di Verona. Nel tempo del Signor Bartholomeo dalla Scala.* Hierauf kommt zunächst nach der Sitte der Zeit (Masuccio widmet jede seiner fünfzig Novellen einem vornehmen Gönner und schliesslich noch die ganze Sammlung Jemand besonders) eine Widmung: *alla bellissima e leggiadra Madonna Lucina Sauorguana.* Der Verfasser sagt, er wolle ihr *una compassionevole novella da me gia piu volte udita* niederschreiben und erwähnt, dass er die Geschichte in Friaul von einem Soldaten Peregrino, der aus Verona gebürtig war, habe erzählen hören. Der Verlauf der Geschichte ist bei ihm folgender:

Zur Zeit, als Bartholomeo dalla Scala Herr von Verona war, lebten daselbst zwei vornehme Familien, die Capeletti (meist Capelletti gedruckt) und die Montecchi, zwischen denen eine alte

---

<sup>1)</sup> Man nimmt an, dass dieselbe aus dem Jahre 1530 stammt.

Feindschaft bestand. Da gab einstmals, während des Carnevals, Antonio, das Haupt der Capelletti, ein Fest, auf welchem auch der junge Montecchi erschien, um seiner Geliebten nachzugehen. Er erregte daselbst sowohl seiner hohen Schönheit, als auch seines Muthes wegen, der ihn kühn in das Haus des Feindes führte, die allgemeine Aufmerksamkeit, namentlich bei den Damen. Auch der einzigen Tochter des Hausherrn entgeht er nicht, und als die Augen des Jünglings und des Mädchens sich begegnen, entbrennen sie in Liebe zu einander. Da ward gegen das Ende des Festes il ballo del torchio o del capello, come dire lo vogliamo, getanzt, wobei der Jüngling auf die eine Seite des Mädchens zu stehen kam, während sich auf ihrer andern Seite ein edler Jüngling, Namens Marcucio Guertio befand. Dieser hatte von Natur stets eisig-kalte Hände. Als beim Tanze Romeo — so hiess der Geliebte — ihre Hand ergriff, sprach sie zu ihm: Benedetta sia la vostra venuta qui presso me Mess. Romeo; du erwärmst mir die kalten Hände. Und er erwiderte: Und du entzündest mir mit deinen schönen Augen mein Herz. Nach diesem Abend beschliesst Romeo der ersten Geliebten, die ihn trotz seiner heissen Liebe stets kalt von sich gestossen, zu entsagen und der neuen Geliebten zu dienen, sei sie auch die Tochter des Erbfeindes. Sie aber erwidert seine Liebe und wünscht seine Frau zu werden, indem sie hofft, dass durch ihre Verbindung mit ihm die zwei feindlichen Häuser ausgesöhnt werden würden. So suchten sie sich öfter zu sehn, und Romeo schleicht sich wiederholt Nachts auf einen Balkon an dem Hause der Geliebten, um sie zu belauschen. Hier ward er in einer mondhellen Nacht von ihr bemerkt. Sie ruft ihm zu: Che fate qui a questa hora cosi solo? und macht ihn darauf aufmerksam, in welcher Gefahr er schwebe, falls er entdeckt werde; komme er nur, sie zu bethören und ihr die Ehre zu rauben, so möge er unverrichteter Dinge heimkehren. Begehre er sie aber zur Frau, so sei sie bereit, ihm ihre Hand zu reichen. Er möge sich an ihren Confessore frate Lorenzo da San Francesco aus Reggio wenden. Derselbe war zugleich der Freund Romeo's. Als dieser ihm von seinem Vorhaben erzählt, giebt Lorenzo seine Zustimmung, indem auch er hofft, durch die Verbindung der Beiden den alten Familienhass beseitigen zu können und somit ein verdienstliches Werk zu thun. Am Tage Quadragesima begiebt sich das Mädchen unter dem Vorwande beichten zu wollen zum Mönch

und wird von diesem mit Romeo verbunden. Die Neuvermählten kamen darauf öfter Nachts zusammen, bis ihr junges Glück durch ein trauriges Ereigniss gestört ward. Eines Tages geriethen nämlich die Montecchi und Capelletti auf der Strasse aneinander; und obwohl Romeo sich Anfangs vom Streit entfernt hielt (*alla sua donna rispetto havendo di percuotere alcuno della sua casa si guardava*), ward er doch endlich, da er mehrere der Seinen am Boden liegen sah, vom Zorn übermannt und erschlug den Anführer der feindlichen Schaar, Thebaldo Capelletti, den Vetter der Geliebten. Zur Strafe ward er für immer aus Verona verbannt. Er eilt zum Frate, wo er sich mit der Geliebten trifft. Sie wehklagt, und da sie ohne ihn nicht leben könne, bittet sie, dass er sie als Diener verkleidet mit sich nehme. Er widerräth dies und tröstet sie mit der Hoffnung, dass er bald zurückkehren dürfe. Romeo flieht nach Mantua. Die Zurückbleibende aber grämt sich sehr über die Abwesenheit des Geliebten, so dass ihre Betrübniß die Aufmerksamkeit ihrer sie zärtlich liebenden Mutter erregt. Diese glaubt, die Tochter, welche bereits 18 Jahre alt sei, sehne sich nach einem Gatten und theilt diese Vermuthung ihrem Gemahl mit, der sie mit einem Conte di Lodrone zu verheirathen wünscht. Als Frau Giovanna — so hiess die Mutter — der Tochter verkündet, dass sie die Gemahlin des Grafen di Lodrone werden solle, sagt diese, sie wünsche nicht zu heirathen, sie wolle nur sterben. Dies hinterbringt die Mutter ihrem Gemahl, welcher Giulietta (hier erst wird ihr Name erwähnt) zu sich rufen lässt und ihr heftige Vorwürfe darüber macht, dass sie so eigenwillig sei und den Grund ihres Kummers verschweige. Und erzürnt lässt er mit Frau Giovanna die weinende Tochter stehen. Giulietta wendet sich an Pietro, einen Diener ihres Vaters, der in ihre Geheimnisse eingeweiht war. Dieser schreibt Romeo von dem, was vorgefallen, welcher antwortet, er hoffe binnen 8 bis 10 Tagen sie abholen zu können. Die Eltern beschliessen inzwischen die Hochzeit zu beschleunigen, um Giulietta's Gedanken endlich von ihrem Gram abzulenken. Diese eilt in ihrer trostlosen Lage zu Lorenzo und erzählt ihm, wie man auf einem Landgute ihres Vaters, 2 Meilen in der Richtung nach Mantua hin (der Name wird nicht genannt), bereits die Vorbereitungen zu ihrer Hochzeit treffe; er möge ihr ein Gift geben, sonst werde sie sich erdolchen. Da giebt er ihr ein Pulver, das sie, wenn sie es in

Wasser aufgelöst trinke, auf 48 Stunden scheinotdt machen werde. Man werde sie dann im Erbbegräbniss der Familie beisetzen, von wo er sie bei ihrem Erwachen abholen und zu Romeo geleiten werde. Sie solle mit eigener Hand dem Romeo von ihrem Vorhaben schreiben, und er wolle den Brief durch einen befreundeten Mönch nach Mantua besorgen lassen. Froh kehrt Giulietta zur Mutter zurück und ruft ihr zu: Veramente, madonna, che frate Lorenzo è il miglior confessor del mondo; ihre Traurigkeit habe er gänzlich von ihr genommen. Die Mutter, hocheufreut über diese Sinnesänderung der Tochter, verspricht den Mönch reichlich zu beschenken. So wird denn festgesetzt, dass Giulietta am nächsten Tage mit ihrem zukünftigen Gemahl auf dem bereits erwähnten Landgut zusammentreffen soll, damit sie sich kennen lernten. Da sie fürchtet, dass man sie dort plötzlich verheirathen wolle, nimmt sie das Pulver mit und lässt sich in der Nacht vor der Zusammenkunft von einer Dienerin ein Glas Wasser reichen, da ihr vom Abendessen unwohl sei. Indem sie das Pulver hineinschüttet, trinkt sie es in Gegenwart der nichts Böses ahnenden Dienerin und einer Verwandten aus. Darauf legt sie sich zu Bett, kreuzt die Arme über ihrer Brust und entschläft. So fand man sie am andern Morgen, und der aus Verona herbeigerufene Arzt hält sie für todt. Von dem Landgute wird sie nach Verona gebracht und auf dem Friedhofe des heiligen Francesco beigesetzt. Inzwischen hatte Lorenzo den Brief, welchen Giulietta an Romeo geschrieben, einem Mönch übergeben, der vergeblich versucht, ihn an letztern abzugeben, da er ihn wiederholt nicht zu Hause trifft. So trägt er ihn, da er ihn keinem andern übergeben will, noch bei sich, als Pietro Romeo die Kunde von dem Tode Giulietta's überbringt. Der treue Diener war erst zu Lorenzo geeilt, dass dieser Romeo benachrichtigen solle, hatte denselben aber nicht in seiner Zelle vorgefunden, da er in Geschäften seines Klosters abwesend war. Als Romeo die traurige Botschaft erhält, will er sich selbst mit dem Schwert tödten und wird nur mit Gewalt von seinem Vorhaben abgehalten. In wildem Schmerz klagt er sich an, die Schuld an Giulietta's Tod zu tragen, da er nicht gekommen sei, sie abzuholen. Als Landmann verkleidet eilt er nach Verona und nimmt ein Gift mit sich, das er von früher her besass. Im Dunkel der Nacht schleicht er sich zum Grabmal, erbricht es und tritt in dasselbe ein. Er küsst die Geliebte und bricht in heftige Weh-



klagen über ihr trauriges Schicksal aus. Nachdem er das Gift getrunken, umarmt er Giulietta, um an ihrem Busen zu sterben. Da erwacht sie, indem die Kraft des Schlaftrunks von ihr gewichen war. Oyme ove sono? ruft sie aus, und da sie glaubt, Lorenzo küsse sie, fährt sie fort: a questo modo, frate, serbate la fede a Romeo? Endlich erkennt sie diesen, küsst ihn tausend Mal und erzählt ihm, wie sie nur scheinodt gewesen. Da erkennt er, in welchem grausamen Irrthum er sich befunden, und verwünscht sein unglückseliges Geschick. Indem das Gift schon zu wirken anfängt, liegt er bewusstlos in ihren Armen. Da kommt Lorenzo mit einem Gefährten, um Giulietta abzuholen. Sie überhäuft ihn mit Vorwürfen, dass er ihren Brief nicht besorgt habe. Lorenzo beschwört Romeo bei seiner Geliebten wieder aufzuwachen, und als dieser den Namen Giulietta hört, öffnet er noch einmal die todesmüden Augen und stirbt. Der Mönch fordert Giulietta auf, mit ihm zu gehen und ihre Tage in einem Kloster zu beendigen. Sie aber antwortet, sie werde nicht von ihrem Geliebten lassen und stirbt vor Schmerz (*deliberando di piu no vivere raccolto asse il fiato e alquanto tenuto, e poscia con un gran grido fuori mandando sopra'l morto corpo morta si rese*). Da kommt, durch das Licht in dem Grabgewölbe, welches Romeo mit sich gebracht hatte, herbeigelockt, die Nachtwache und ergreift die beiden Mönche. Sie werden vor den Fürsten geführt; dort sagt Lorenzo, um das Geheimniss der Liebenden zu bewahren, aus, er sei in das Gewölbe gestiegen, um über dem Grabe Giulietta's zu beten. Inzwischen wird aber der Leichnam Romeo's im Gewölbe aufgefunden. So kann er das Geheimniss nicht länger verschweigen und erzählt Allen die Geschichte der beiden Liebenden. Die Väter derselben schliessen nunmehr Frieden. Romeo und Giulietta werden feierlich beerdigt, und über ihnen wird zum Andenken ein Grabmal errichtet. Der Verfasser schliesst mit einer Lobpreisung der Treue jener beiden Liebenden, einer Tugend, welche neuerdings leider abhanden gekommen sei. *Qui finisce lo infelice Innamoramento di Romeo Montecchi et di Giulietta Capelletti. Stampato in la inclitta citta di Venetia, per Benedetto de Bondoni.* —

So lautet die Erzählung von Romeo und Julia bei Luigi da Porto. In einfacher, schlichter Rede, ohne grossen Prunk, aber mit vielen Zwiesgesprächen, die dem Ganzen dramatische Lebendigkeit verleihen, erzählt er das traurige Geschick der beiden Lie-

benden; namentlich vermeidet er allen gelehrten Aufputz. In volksthümlicher Redeweise giebt er die Sage für das Volk wieder, wie er sie vielleicht vom Volke hatte erzählen hören. —

In der Darstellung des Luigi da Porto finden wir zuerst die Sage in der Gestalt, welche sie in allen späteren Bearbeitungen mit Ausnahme der spanischen bis zu Shakespeare hinab in allen Hauptsachen wenigstens behalten hat. Der Kern der Sage ist folgender: Die Sprösslinge zweier feindlicher Häuser verlieben sich in einander und schliessen heimlich mit Hülfe eines Mönchs einen Ehebund. Da muss der Geliebte, weil er im Streit einen Bürger tödtet, fliehen; die gramgebeugte Geliebte soll von ihren Eltern gezwungen werden, einem Zweiten ihre Hand zu geben. Sie trinkt einen Schlaftrunk, den ihr der Mönch giebt und wird scheinodt begraben. Durch unglückliche Umstände erfährt der Geliebte, dass sie todt, nicht, dass sie nur scheinodt sei. Er eilt an ihr Grab und vergiftet sich. Sie folgt ihm in den Tod. Die feindlichen Häuser aber söhnen sich nach dieser ernsten Mahnung des Schicksals mit einander aus. Nur Bandello giebt an, dass ihre Versöhnung nicht von Dauer gewesen: *tra i Montecchi e Capelletti si fece la pace, benche non molto dopoi durasse*. Auch die Namen der Hauptpersonen bleiben seit Luigi da Porto unverändert.

Fragen wir nun, woher dieser die Erzählung entnommen, so sagt er zunächst selbst, dass er sie nicht erfunden habe: *hystoria novellamente ritrovata*, sagt er von der Novelle. Er scheint sie vielmehr aus dem Volksmunde gehört zu haben (*una novella, da me gia piu volte udita*), wie er sie sich ja auch von einem Veroneser Soldaten erzählen lässt. Wir wissen von ähnlichen Sagen, welche von der Macht der Liebe handeln, die zwei Sprösslinge feindlicher Häuser zusammenführt und sie vernichtet. Simrock (c. l.) und vor ihm Boswell (in der Einleitung zu *Romeo and Juliet* seiner Ausgabe Shakespeare's)<sup>1)</sup> haben darauf hingewiesen, dass dasselbe Thema in der Sage von Pyramus und Thisbe behandelt wird: die Eltern der Liebenden sind gegen die Heirath, und Pyramus wird gleich Romeo durch die falsche Annahme zum Selbstmord verleitet, dass die Geliebte todt sei. Der Vergleich ist von Simrock ausführlich durchgeführt worden, der ausserdem die Sagen von Hero und Leander und von Tristan und Isolde zur Verglei-

---

<sup>1)</sup> 1821, vol. VI p. 265.

chung heranzieht.<sup>1)</sup> Alle diese Sagen von dem tragischen Geschick zweier Liebender haben verwandte Motive, ohne dass man deshalb auf eine äussere Einwirkung der einen auf die andere oder auf eine gemeinsame Quelle schliessen dürfte. Sie gehören zum Gemeingut der Völker. Ich erinnere noch an die bekannte dalmatische Sage von der Hero von St. Andrea, welche Noë in seinen Reisebildern aus Dalmatien und Montenegro erzählt und die von P. Heyse in einer seiner Novellen in Versen behandelt worden ist. Dieselbe lebt, wie Dr. Joh. Meissner in dem Feuilleton der Wiener Deutschen Zeitung vom 5. September 1875 berichtet, noch jetzt im Volksmunde fort. Er hörte sie in folgender Gestalt erzählen: In einer grösseren Küstenstadt Dalmatiens gab es einst zwei vornehme Familien, die sich befeindeten. Aus der einen war längere Zeit hindurch der Knes hervorgegangen, und als man beim Tode des letzten Knes das Haupt der feindlichen Familie zum Nachfolger erwählte, zogen die drei Söhne des Verstorbenen mit ihrer Schwester Margita fort auf die Insel St. Andrea. Diese hatte jedoch ein geheimes Liebesverhältniss mit Teodoro, dem einzigen Sohne des Feindes. Derselbe kaufte eine alte Steinruine auf der Felseninsel Lopud, nächst St. Andrea; dort baute er sich eine Hütte und lebte darinnen einsam. Nachts aber schwamm er hinüber zur Geliebten, oder diese kam zu ihm geschwommen, indem ein Licht am Fenster Beiden den Weg durch die Wogen zeigte. Da verrieth ein Fischer den Brüdern der Margita die heimlichen Zusammenkünfte. Als diese das Licht in ihrer Kammer angezündet hatte und den Geliebten am Strande erwartete, löschten sie das Licht aus, fuhren selbst in die See hinaus und steckten ein neues Licht an. Teodoro schwimmt auf dasselbe zu, das ihn trügerisch in die hohe See hinaus lockt, wo er, als seine Kraft erlahmt, von den Wogen verschlungen wird. Margita aber springt in Verzweiflung vom hohen Felsen in die See hinab. Fast genau derselbe Stoff ist in einer Novelle des Straparola (VII, 2) behandelt.

---

<sup>1)</sup> Klein (Geschichte des Dramas, III, p. 135 etc.) verweist uns sogar auf ein indisches Drama Málátí und Mádharma, welches er das Romeo und Julia-Drama der Inder nennt. Aber nichts rechtfertigt einen solchen Vergleich; einmal hat das Stück einen glücklichen Ausgang, und sodann ist weder von einem Familienhass noch von einem Schlaftrunk die Rede. Wie so oft hat auch hier die Sucht Fremdartiges zu verbinden und zu vergleichen Klein einen Streich gespielt.

Eine ähnliche Sage, die jedoch der unseren viel näher steht, gab es in Italien selbst und ist uns dieselbe im Novellino des Masuccio erhalten (cf. Il Novellino di Masuccio Salernitano; restituito alla sua antica lezione da Luigi Settembrini. Napoli 1874), einem Werke, das zuerst 1476 in Neapel erschien. Der Verfasser, von dessen Leben wir wenig wissen, lebte gegen das Ende des 15. Jahrhunderts und wird il Boccaccio napoletano genannt. Seine Novellensammlung, die viel Aehnlichkeit mit dem Decameron hat, enthält 50 Novellen, von denen jeder eine conclusione morale angehängt ist, die sich nach den oft nicht gerade sehr moralischen Erzählungen allerdings zuweilen komisch ausnimmt. Dies war jedoch eine alte Sitte, die wir schon in den Gestis Romanorum und bei Boccaccio finden. Der neueste Herausgeber meint, dass Masuccio den Stoff zu diesen Novellen wohl aus dem Volke geschöpft habe, dessen Gemeingut sie waren, und fügt hinzu: spesso avviene che chi l'ha saputo l'ultimo, ma lo ha raccontato meglio, è creduto egli il primo inventore.

Das Argument zu der 33. Novelle lautet: Mariotto senese, innamorato di Giannozza, come omicida se fugge in Alessandria: Giannozza se finge morta, e da sepoltura tolta va a trovare l'amante; dal quale sentita la sua morte, per morire anche lui, ritorna a Siena, e conosciuto è preso, e tagliatali la testa. La donna nol trova in Alessandria, ritorna a Siena, e trova l'amante decollato e lei sopra il suo corpo per dolore se more.

Allo Illustrissimo Signor Duca d'Amalfi. Hierauf ein Esordio, eine Widmung an den Illustrissimo Signore, und endlich die Narration selbst:

In Siena lebte einst ein Jüngling aus guter Familie, Namens Mariotto Mignanelli; derselbe verliebte sich in die Tochter eines angesehenen Bürgers und ward von Giannozza Saraceni (so hiess die Geliebte) ebenso feurig wieder geliebt. Da sie per contrarietà di fati ihre Liebe nicht offen aussprechen durften, liessen sie sich heimlich von einem frate augustinese trauen. Nachdem sie längere Zeit heimlich zusammengekommen, traf es sich, dass Mariotto mit einem ehrbaren Bürger in Streit gerieth und denselben erschlug. Er ward hierauf zu perpetuo esilio verurtheilt, und nach einem thränenreichen Abschied von der Geliebten flieht er nach Alessandria, wo ein Onkel von ihm als wohlhabender Kaufmann wohnte. Vor seiner Abreise weiht er noch einen seiner Brüder in sein Ge-

heimniss ein und bittet denselben, ihn von Allem, was seine Giannoza betreffe, zu benachrichtigen. Da inzwischen Viele um die Hand der heimlich Verheiratheten anhalten und sie unter nichtigen Vorwänden Alle ausschlägt, soll sie endlich von ihrem Vater gezwungen werden, einem der Freier ihre Hand zu reichen. Während sie aber scheinbar nachgiebt, wendet sie sich in ihrer Bedrängniss an den Mönch, der sie heimlich getraut hat, und dieser compose una certa acqua con certa compositione di diverse polveri, terminata in maniera che bevuta, l'avrebbe non solo per tre di fatta dormire ma de essere da ciascuno per vera morta giudicata, e alla donna mandata (scil. l'ebbe). Nachdem sie Mariotto durch einen Kurier von ihrem Vorhaben benachrichtigt, trinkt sie das Wasser. Als der Vater seine einzige geliebte Tochter scheinbar todt daliegend findet, ruft er die Aerzte herbei, die sie jedoch für todt erklären. So ward sie unter grosser Theilnahme der Bürger in Santo Agustino beigesetzt. In der Nacht ward sie jedoch von dem Mönch mit Hülfe eines Gefährten aus dem Grabmal hervorgeholt und nach der Wohnung desselben getragen. Dort kehrt sie in das Leben zurück und eilt als Mönch verkleidet zu Schiff nach Alessandria. Inzwischen hatte der Bruder Mariotto's diesen von dem plötzlichen Tode der Giannoza, sowie davon, dass ihr Vater bald darauf vor Schmerz gestorben sei, benachrichtigt. Während diese Kunde zur rechten Zeit an ihn gelangt, wird unglücklicherweise der Bote der Geliebten von Seeräubern gefangen genommen. Mariotto eilt, des Lebens überdrüssig, als Pilger verkleidet nach Siena, geht dort nach der Kirche, wo er seine Giannoza beerdigt glaubt, und wirft sich über ihr Grab. Als er damit beschäftigt ist, dasselbe aufzubrechen, wird er vom Sakristan bemerkt, der ihn für einen Dieb hält und al latro ruft. Er wird ergriffen, erkannt und nachdem er Alles offen bekannt, trotz des allgemeinen Mitleids, namentlich der Frauen, zum Tode verurtheilt und hingerichtet. Giannoza erfährt unterdessen in Alessandria, dass Mariotto auf die Kunde von ihrem Tode plötzlich verschwunden sei. Sie eilt rathlos nach Siena zurück, wo sie von seiner Hinrichtung hört. Darauf zieht sie sich in ein Kloster zurück, um dort den Tod ihres Gatten zu beklagen, wo sie nach kurzer Zeit vor Schmerz stirbt (con interno dolore e sanguinose lacrime con poco cibo e niente dormire).

Es folgt eine Betrachtung über diese Novelle, von Masuccio

selbst hinzugefügt, wie er dies bei der Mehrzahl seiner Novellen gethan hat. —

Es bedarf keines Beweises, dass wir in dieser kurzen Erzählung die Geschichte von Romeo und Julia unter anderen Namen vor uns haben. Die Hauptzüge der Sage sind in dieser Novelle gleichsam noch im Ei enthalten, und die Vermuthung liegt nahe, dass Luigi da Porto sie gekannt, benutzt und weiter ausgeführt habe. Die Namen der Liebenden sind verändert, der Ort der Handlung von Siena nach Verona verlegt, der vom Geliebten Erschlagene ist bei ihm nicht mehr einfach ein Bürger, sondern ein Verwandter der Geliebten, wodurch die Bande enger und kunstvoller verknüpft werden. Der Frate des San Francesco wird zu einem Frate des Santo Agustino, und der Schluss wird auf eine künstlichere und poetischere Weise ausgeführt. Der Geliebte wird nicht einfach hingerichtet, die Geliebte stirbt nicht im Kloster: sie sterben Beide vereint; romantisch wird ihr Leben ausgeschmückt, das bei Masuccio viel zu nüchtern und alltäglich erschien. Aber trotz dieser allerdings meist nebensächlichen Abänderungen finden sich mehrere kleine Züge, die entschieden darauf hinweisen, dass Masuccio die Quelle Luigi's gewesen. Bei Masuccio benachrichtigt die Geliebte den Mariotto selbst von ihrem Vorhaben, den Schlaftrunk zu nehmen; ebenso bei Luigi, wo der Mönch zu ihr sagt: *ma non scordare percio di mandarmi la lettera che a Romeo dei scrivere, che importa assai*. Bei den späteren Nachahmern benachrichtigt Lorenzo Romeo durch einen Brief von seiner Hand, nicht durch einen von Julia geschriebenen. Bei Masuccio holt der Mönch sie mit einem Gefährten aus dem Grabgewölbe ab und bringt sie zunächst nach seiner Zelle, von wo sie als Mönch verkleidet den Geliebten aufzusuchen eilt. Bei Luigi kommt Lorenzo gleichfalls in Begleitung eines Mönchs, um sie mit nach seiner Wohnung zu nehmen. Er hatte ihr versprochen, sie von da in Mönchskleidern nach Mantua zu Romeo zu führen (*travestita nel nostro habito al tuo marito ti menaro*). Erst bei den Späteren will Lorenzo den Romeo zu ihrem Erwachen ins Grabgewölbe bestellen; bei ihnen will wohl Giulietta auch Männertracht anlegen, aber von einer Verkleidung als Mönch haben sie nichts. Bei Masuccio wird Mariotto als Dieb ergriffen, der Sakristan ruft *al latro* und lässt ihn festnehmen. Bei Luigi kommt die Nachtwache nach dem Grabe, nicht weil sie im Vorübergehen

Licht darinnen bemerkt, wie bei den Spätern, sondern bei der Verfolgung eines Diebes: *quando ecco la famiglia del podesta, chi dietro alcun ladro correa, vi sopragionse*. Bei Masuccio tritt die Geliebte nach dem Tode Mariotto's in ein Kloster ein, um dort ihren unglücklichen Geliebten zu beklagen. Aehnlich rath bei Luigi Lorenzo nach dem Tode Romeo's der Giulietta in ein Kloster zu gehen: *rinchiuderti in qualche santo Monasterio et ivi pregar sempre Dio perte e per lo morto tuo sposo*. Seltsam stimmt endlich die Todesart der Giannozza-Giulietta bei Beiden überein; sie sterben vor Schmerz; *con interno dolore* heisst es bei Masuccio, und ebenso stirbt bei Luigi Giulietta über der Leiche des Geliebten. Zu dieser seltsamen Erfindung verleiteten ihn vielleicht die Worte im *Argomento* bei Masuccio: *lei sopra il suo corpo per dolore se more*. Dazu war es ferner nöthig, den ganzen Schluss der Erzählung in der Weise abzuändern, wie wir ihn bei Luigi da Porto finden. Seine Nachfolger mit Ausnahme Bandello's und der Clitia haben bekanntlich sehr an dieser sonderbaren Todesart Anstoss genommen und wiederum selbstständig geändert. Uebrigens stimmen die soeben citirten Worte aus dem *Argomento* des Masuccio mit der *Narrazione* selbst gar nicht, wo sie nicht *sopra il suo corpo* sondern im Kloster stirbt. Sollte Masuccio etwa die ursprüngliche Gestalt der Sage abgeändert haben, eine Vermuthung, die bereits Torri (c. 1.) ausgesprochen? Wir werden später bei Boastuan eine ähnliche Erscheinung finden. —

Somit glaube ich, dass Luigi da Porto den Stoff zu seiner Novelle dem Masuccio verdankt, dessen kurze Erzählung er ausgeführt und umgedichtet hat. Wie ausserordentlich beliebt dessen Werke zu jener Zeit waren, beweist die Anzahl der Auflagen, die binnen kurzer Zeit von dem Novellino erschienen: Neapel 1476, Mailand 1483, Venedig 1484, 1492, 1503, 1510, 1522, 1525, 1531, 1535, 1539, 1541 etc. Möglich wäre es allerdings auch, dass Masuccio und Luigi da Porto aus einer gemeinschaftlichen, ältern, uns verloren gegangenen Quelle geschöpft haben, welcher Luigi streng folgte, während Masuccio umänderte. Darauf weist der oben nachgewiesene Widerspruch zwischen *Argomento* und *Narrazione* bei diesem hin. —

Douce (*Illustrations of Shakespeare* II, 198) hat versucht, die Spuren der Sage von Romeo und Julia noch weiter in das Alterthum zurück zu verfolgen und glaubt den Ursprung derselben in

einem griechischen Roman des Xenophon von Ephesus, der nach einigen im 2. Jahrhundert, nach andern im 4. oder 5. Jahrhundert n. Chr. gelebt hat, gefunden zu haben. Der Titel des Werkes heisst: *Ξενοφώντος Ἐφεσίου τῶν κατὰ Ἀνθίαν καὶ Ἀβροκόμην Ἐφεσιακῶν λόγοι πέντε*. Xenophontis Ephesii de Anthia et Habrocome Ephesiacorum libri V. Græce et Latine rec. Peerlkamp. Harlemi 1818. Der Inhalt dieses Romans ist folgender: Zu Ephesos lebte einst ein angesehener Bürger, Namens Lykomedes, dessen Sohn Habrocomes sich durch grosse Schönheit des Körpers auszeichnete. Dieser lernte an einem Feste der Artemis Anthia, die schöne Tochter des Megamedes, kennen. Sie verlieben sich gegenseitig und schwinden vor Liebesehnsucht dahin. Als die Eltern aber die Ursache ihres Grames erkennen, vereinigen sie die Beiden zu einem glücklichen Paar. Einem Orakelspruch des Gottes zufolge begeben sich die Neuvermählten auf eine Reise und werden auf der See von Räufern überfallen und nach Tyros gebracht. Dort verliebt sich die Tochter des Piratenhäuptlings, Manto, in den schönen Habracomes und berichtet, als dieser ihre Liebesanträge verschmäht, ihrem Vater, der soeben von einer Reise zurückkehrt, der Gefangene habe ihr Gewalt anthun wollen. Habracomes wird in ein Gefängniss geworfen, Anthia aber der Manto, die sich verheirathet, als Dienerin geschenkt. Der Gemahl der Manto verliebt sich in die Anthia, und aus Eifersucht befiehlt die Herrin einem Diener sie zu tödten. Dieser hat jedoch Mitleid mit der unschuldigen Anthia und verkauft sie als Sclavin an Kaufleute, die mit ihr auf der Fahrt nach Cilicien Schiffbruch erleiden. Inzwischen wird Habrocomes, dessen Unschuld offenbar geworden, freigelassen; er macht sich auf, die Geliebte aufzufinden. Sie lebte zu der Zeit beim Perilaos, der sie aus den Händen der Räuber — diese hatten sie nach dem Schiffbruch gefangen genommen — befreit hatte und sie zur Frau beehrte. Sie sucht den Tag zur Hochzeit möglichst hinauszuschieben. Als aber endlich der Hochzeitstag bestimmt war, lässt sie sich von einem Arzte ein Gift geben, mit dem sie sich tödten wollte. Dieser giebt ihr jedoch *θανάσιμον μὲν οὐχὶ φάρμακον, ὑπνωτικὸν δέ*. Sie trinkt den Trank, und so findet man sie scheinbar todt in ihrem Bett. Sie wird begraben. Diebe öffnen Nachts ihr Grab, um den Schmuck der Beerdigten zu rauben, und finden sie lebend im Grabmal. Sie wird nach Alexandria verkauft, von wo sie mit einer indischen Fürstin als Sclavin nach Indien



geführt werden soll. Habrocomes fällt inzwischen wiederum in die Hände von Seeräubern. Er wird verkauft und von der Frau seines neuen Herrn geliebt. Diese tödtet ihren Gemahl, um sich mit Habrocomes von Neuem zu vermählen. Als dieser aber ihr Anerbieten zurückweist, giebt sie an, er habe ihren Gemahl getödtet. Man ergreift ihn, um ihn hinzurichten; da aber zweimal die Götter ihn erretten, wird er endlich freigelassen. Anthia fällt auf der Reise nach Indien wiederum Räubern in die Hände, tödtet einen derselben, der ihr Gewalt anthun will, und soll lebendig begraben werden. Der Diener aber, der sie im Grabe zu bewachen hat, erbarmt sich ihrer und rettet sie. Die Räuber werden zersprengt; sie selbst wird von einem ägyptischen Heerführer gefangen genommen, dessen Frau sie aus Eifersucht nach Tarent verkaufen lässt. Hier wird sie die Dienerin des Hippothoos, der ihrem Gemahl befreundet war und ihr verspricht, den Habrocomes ausfindig zu machen. Zunächst will er mit ihr nach Ephesos, um dort nach dem Verschollenen nachzuforschen. Auf der Fahrt dahin opfert Anthia zu Rhodos ihr Haar für den Verlorenen den Göttern; dorthin war auf seinen Irrfahrten auch Habrocomes gelangt und hier finden sich die Geliebten nach so viel traurigen Irrfahrten endlich wieder. Glückliche kehren sie nach Ephesos zurück. —

Dies ist der Inhalt des Romans von Xenophon von Ephesus, der mit Unrecht von Dunlop (*Hist. of Fiction* II, 253) als die Quelle zur 7. Novelle des 2. Tages in Boccaccio's Decameron betrachtet wird; ausser dem bunten Wechsel der Ereignisse haben beide nichts mit einander gemein. Hier finden wir allerdings die eine Aehnlichkeit mit der Sage von Romeo und Julia, dass eine Frau, um ihrem Gemahl die Treue zu bewahren, einen Schlaftrunk nimmt und scheinodt begraben wird, um bald darauf wieder ins Leben zurückzukehren. Dies ist aber auch die einzige Aehnlichkeit zwischen den beiden Erzählungen, die in allem Andern so verschieden wie möglich von einander sind. Und gerade dieser Zug gehörte gleich den Ueberfällen von Piraten, den Träumen und dergleichen Kunstgriffen zu den allerbeliebtesten und gebräuchlichsten Mitteln jener milesischen Märchendichter. So wird auch bei Chariton von Aphrodisias (*πρὸς κατὰ Χαιρέαν καὶ Καλλιρρόην ἐρωτικὰ διηγήματα*) die Heldin, in Folge roher Behandlung scheinodt, begraben, und von Räubern, welche die nach der Sitte der Zeit mit

ihr begrabenen Schätze rauben wollen, lebend aus der Gruft geholt und entführt. Cf. Dunlop c. l. I, p. 77 (1816, 2. Aufl.) Und nichts rechtfertigt die Vermuthung, dass Masuccio den griechischen Roman gekannt und benutzt habe. Die Editio princeps des Xenophon von Ephesus datirt nämlich aus dem Jahre 1726, die erste italienische Uebersetzung ward von Salvinio drei Jahre vor der Editio princeps angefertigt und 1723 in London veröffentlicht (cf. Peerlkamp c. l. p. XLIV). Es ist bekannt, wie wenige überhaupt zur Zeit des Masuccio in Italien Griechisch verstanden; zwar erlernten Petrarca und Boccaccio die griechische Sprache, aber Masuccio non visse tra i tanti eruditi latinisti e grecisti del suo tempo, ma tra i signori ed il popolo (c. l. p. XXIII) und Masuccio non fu un erudito; però scrive in lingua materna, mentre tutti scrivono in latino; — egli non fa pompa di storia antica, nè di mitologia, nè di alcuna maniera di erudizione: p. XXX. Douce hat freilich nicht übersehen, dass die Ephesiaca damals noch nicht veröffentlicht waren; er nimmt aber an, Luigi da Porto habe das Märchen aus dem griechischen Manuscript kennen gelernt. Dabei übersieht er, dass nicht Luigi, sondern Masuccio den Stoff zuerst behandelt hat, der sicher nicht Griechisch verstand. — Eine englische Uebersetzung von Rooke erschien 1727 zu London. —

Einen indirecten Einfluss jener milesischen Märchen auf die Sage von Romeo und Julia können wir aber wohl zugestehen, da sie frühzeitig ihren Weg nach Unteritalien gefunden hatten und dort allgemein beliebt waren. So konnten einzelne Züge, die sich wiederholt in ihnen fanden, sehr wohl im Volke fortleben und in anderen Erzählungen verwerthet werden. Aus dem Sagenschatze des Volkes aber wird Masuccio seine Erzählungen geschöpft haben.

Wir haben nachgewiesen, dass zwei der Hauptzüge aus der Romeosage, die Liebe der Sprösslinge feindlicher Häuser zu einander und das Lebendig-Begrabenwerden einer Scheintodten, auch sonst in Prosadichtungen vorkamen. Ich verweise hier noch auf zwei Novellen aus Boccaccio's Decamerone (circa 1348—58), in denen Scheintodte begraben werden. Die erste ist die 8. Novelle des 3. Tages, deren Inhaltsangabe lautet: Ferondo, mangiata certa polvere, è sotterrato per morto e dallo Abbate che la moglie di lui si gode, tratto della sepoltura, è messo in prigione e fattogli credere che egli è in Purgatorio. Eine Frau beklagt sich bei einem Priester über ihren eifersüchtigen Gemahl. Dieser giebt ihr

ein Pulver, das ihn drei Tage scheintodt macht. Hier stimmt nicht nur die Zeitangabe, sondern auch die Beschreibung des Pulvers auffällig mit der, welche sich in unseren Novellen findet: *ritrovata una polvere di maravigliosa virtù, la quale nelle parti di Levante avuta avea da un gran principe —, e che ella, più e men data, senza alcuna lesione facera per sì fatta maniera più e men dormire colui che la prendeva, che mentre la sua virtù durava alcuno non avrebbe mai detto, colui in sè aver vita.* Auch bei Masuccio macht das Pulver drei Tage scheintodt, und bei Beiden bereitet es ein Priester.

In dem Argomento zur 4. Novelle des 10. Tages heisst es: *Messer Gentil de' Carisendi, venuta da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, sepellita per morta.* Ein Edelmann in Bologna verliebt sich in eine bereits verheirathete Frau und geht, um seine Liebe zu vergessen, nach Modena. Die Frau fällt eines Tages in Ohnmacht, wird von den Aerzten für todt erklärt und in einer benachbarten Kirche begraben. Der Edelmann wird durch einen Freund hiervon benachrichtigt und eilt an das Grab, ihr, die er lebend nicht habe küssen dürfen, im Tode einen Kuss zu rauben. Da er sie umarmt, merkt er, dass noch Leben in ihr sei, hebt sie mit Hilfe eines treuen Dieners aus dem Grabe und bringt sie nach Bologna in sein Haus. Als sie dort erwacht, sind ihre ersten Worte: *Oimè! ora ove sono io?* Wie sehr auch die Novelle später von unserer Sage abweicht, so ist doch klar, dass diese Züge genau mit den entsprechenden der Romeo-Sage übereinstimmen.<sup>1)</sup>

Man ersieht hieraus, wie volksthümlich und allgemein verbreitet dergl. Sagen waren. Und es liegt nahe zu vermuthen, dass das erfinderische und erzählungslustige Volk Italiens die erwähnten zwei Novellen-Ingredienzien zu einem neuen Trank zusammengebraut hat. Freilich, was die Sage so entzückend macht, das haben erst andere später hinzugefügt.

Wie beliebt unsere Sage in Italien zu jener Zeit war, beweist der Umstand, dass sie bald nach Luigi da Porto von einem der gleichzeitigen italienischen Dramatiker, Luigi Grotto, dramatisirt worden ist, auf welches Drama bereits Walker (*Historical Memoir on Italian Tragedy*, London 1799, p. 49 fgg.), Dunlop (c. l. II

---

<sup>1)</sup> Ein Schlaftrunk kommt noch in einer Novelle des Cinthio vor (III, 5).

p. 399 fg.), von Schack (Dramat. Liter. u. Kunst in Spanien, Berlin 1845. III, 318) und neuerdings Klein (Geschichte des Dramas, 5. Bd.) verwiesen haben. Von dem Leben Grotto's wissen wir wenig. Er hiess *il Cieco d'Hadria*, weil er fast von Geburt an erblindet war, und starb 1585 zu Venedig, von wo seine Gebeine nach seiner Vaterstadt Hadria geschafft wurden; dort ruhen sie noch. Sein Drama *Hadriana* muss nach der davorstehenden Dedicatio (*il di 29 di Novembre MDLXXVIII*) bereits im Jahre 1578 verfasst sein. Es erschien 1586 zu Venedig, doch muss nach den Worten auf dem Titelblatt: *nuovamente ristampata* bereits eine frühere Ausgabe existirt haben. Erwähnt wird noch eine spätere Ausgabe von Venedig 1612, *appresso Ant. Turino*. Mir liegt die ältere Ausgabe vor: *La Hadriana. Tragedia nova di Luigi Grotto Cieco d'Hadria. Nuovamente ristampata. In Venetia 1586*. Das Stück ist gewidmet *all' illustrissimo S. Paolo Tiepolo*. Der Inhalt ist folgender:

*Atto I:* Es bestand eine alte Feindschaft zwischen Mezentio, dem Könige von Latium, und dem Vater der Hadriana, dem Könige von Hadria. Ersterer kommt mit seinem Heere und belagert die Stadt Hadria. Da erblickt eines Tages Hadriana von einem Thurme der Stadt aus den Sohn Mezentio's, Latino, und verliebt sich in ihn. Ihre Liebe wird von Latino, der sie gleichfalls bemerkt hat, erwidert; er schleicht sich wiederholt Nachts in die feindliche Stadt und trifft sich mit der Geliebten im Garten der Königsburg. Hadriana zieht die Amme in ihr Geheimniss; diese warnt sie vor den Folgen ihrer Liebe. Zu ihnen gesellt sich Orontea, die Mutter der Hadriana, welche soeben vom Thurme aus dem Kampfe der beiden Heere zugeschaut hat. Ein Bote meldet, dass das eigene Heer den Sieg über die Feinde davongetragen, dass aber der Sohn der Orontea im Zweikampfe von Latino getödtet worden ist. Der Chor der Frauen Hadria's beendet mit einem Trauergesang über den Tod des hoffnungsreichen Fürstensonnes den ersten Akt.

*Atto II:* Latino erwartet die Geliebte im Garten und fürchtet, dass sie ihn, als den Mörder ihres Bruders, hassen werde. Er reicht ihr seinen Degen und fordert sie auf, ihn zu tödten. Sie aber verzeiht ihm. Indem er hofft, dass binnen Kurzem der Friede geschlossen werde, und dass er dann öffentlich um ihre Hand anhalten könne, nimmt er Abschied von ihr. Inzwischen

soll ein Zauberer (il mago), der um ihre Liebe weiss, ihn von Allem, was die Geliebte betrifft, benachrichtigen. Beim Abschiednehmen spricht Latino die Worte:

E (s'io non erro) è presso il far del giorno.  
Udite il rossignuol che con noi desto,  
Con noi geme fra i spini etc.

Ein Chorgesang schliesst den 2. Akt.

*Atto III:* Die Mutter kündigt der Hadriana an, dass ihr Vater sie mit dem Sohne des Fürsten der Sabiner verlobt habe; sie weigert sich, ihm ihre Hand zu reichen, da der Schmerz um ihren verlorenen Bruder noch ihr Herz betrübe und bittet um Aufschub. Der Vater ist über ihre Weigerung so erzürnt, das er sie mit Gewalt zur Hochzeit zwingen will. In ihrer Bedrängniss bittet sie den Magier um Rath, und dieser giebt ihr ein Pulver, das sie auf 16 Stunden scheinodt machen werde. Sie werde dann in der Gruft beigesetzt werden. Er fragt sie, ob sie den Muth habe, unter den Todten zu liegen, und sie antwortet, dass sie selbst in die Unterwelt gehen würde, um eine zweite Heirath zu vermeiden. Diese ganze Stelle erinnert lebhaft an die entsprechende bei Luigi da Porto; Groto:

Se questa via dee darimi al mio Latino,  
Non per l'arche passar fra i corpi morti,  
Ma tra l'alme dannate per l'inferno,  
Non mi spaventerei.

Luigi da Porto: Padre, se per tal via pervenir dovessi a Romeo: senza tema ardirei di passare per l'inferno. Inzwischen wolle er den Latino benachrichtigen, dass er sie bei ihrem Erwachen abholen könne. Diesen Zug dankt Groto vielleicht Bandello; bei Luigi da Porto will der Mönch sie allein abholen und sie zu Romeo führen. Der Chor freut sich, dass Hadriana nun zur Heirath geneigt sei.

*Atto IV:* Ein Bote meldet dem Chor, dass Hadriana todt sei; sie habe sich scheinbar gefügig gestellt; am Abend vor der Hochzeit habe sie sich von der Amme ein Glas Wasser reichen lassen und es mit den Worten getrunken:

S'io posso, mal mio grado,  
Padre, non mi darette hoggi marito.

Diese Worte sind beinahe wörtlich aus Luigi da Porto entlehnt: Mio padre per certo contra mio volere non mi dara marito s'io

potro, und finden sich in den anderen italienischen Novellen nicht. Die Hände über der Brust gekreuzt, habe man sie am Morgen in ihrem Bette todt gefunden. Die Amme tritt hinzu und klagt, dass sie mit eigenen Händen ihr das tödtliche Wasser gereicht habe; diese Klage erinnert wiederum an Luigi da Porto, bei dem sie sich gleichfalls findet. Hadriana wird feierlich bestattet, und mit einem Trauergesange des Chores endet der 4. Akt.

*Atto V:* Der Bote, welchen der Magier an Latino gesandt hat, kehrt unverrichteter Sache zurück; er hat den Brief nicht abgeben können, da Latino bereits durch einen Boten, der von der Amme an ihn abgesandt war, geheime Kunde von dem Tode der Hadriana erhalten hatte. Latino erscheint von dem Boten geleitet selbst; er klagt sich an, dass er an dem Tode der Geliebten schuld sei, da er sie nicht mit sich genommen. Auch dieser Monolog erinnert an Luigi da Porto. Latino trinkt das Gift, das er mit sich gebracht, und erwartet, Hadriana in seinen Armen haltend, den Tod. Da erwacht Hadriana; ihre ersten Worte sind:

Dove sono? Chi mi stringe?

Quest'è, Mago, la fè? così sicura

Mi condurrete al mio Latino, e intatta?

Violando a lui la fede, e la mogliera?

wiederum fast wörtlich aus Luigi da Porto entlehnt. Der traurige Irrthum wird aufgeklärt. Latino bittet Hadriana, die ihm in den Tod folgen will, sich am Leben zu erhalten, und stirbt. Da kommt der Magier, um Hadriana abzuholen; während er mit seinem Diener auf Bitten derselben den Leichnam Latino's in das Grab legt, ersticht sie sich mit einer Nadel, die sie zufällig in ihrem Gewande gefunden. Das Land wird von Mezentio und durch eine Wasserfluth verheert, die Königin stirbt vor Schmerz über den Tod ihrer Kinder. So endet die Tragödie.

Dieselbe ist mit Zugrundelegung der *Giulietta* des Luigi da Porto angefertigt. Obwohl *Bandello's* Novelle vor dem Drama erschienen ist, so weist doch nur Weniges auf diese hin; vielleicht dankt Grotto ihr den Charakter der Amme; viele Wendungen aber, ja wörtliche Nachahmung zeigen an, dass der Verfasser Luigi da Porto benutzt hat. Dies erkannte schon Walker, der die Stellen, welche wörtlich an die *Giulietta* anklingen, italienisch abgedruckt hat. Wir haben oben noch einige, die uns noch schlagender zu sein schienen, hinzugefügt. Nur die Namen

und der Ort der Handlung sind verändert; auch das Ende der Hadriana ist anders geschildert: sie stirbt nicht vor Schmerz, sondern ersticht sich. Interessant ist es, dass Grotto als Dramatiker gleichfalls den Charakter der Amme ausgeführt hat, wie Shakespeare; freilich sind bei ihnen die Ammen zwei verschiedene Charaktere.

Der Stil Grotto's ist höchst schwülstig und mit mythologischem Zierrath überladen. Langathmige Reden mit Reflektionen dehnen das Drama, dem es an Handlung fehlt, ungebührlich aus. Wir erwähnen noch, dass auch Grotto angiebt, den Stoff zu seinem Drama aus den Annalen seiner Vaterstadt Hadria entnommen zu haben. Dies ist eine offenbare Erfindung, durch die er vielleicht seine Leser mehr für den Stoff interessiren wollte. Dass das Stück nach seiner Vaterstadt benannt sei, verräth Grotto selbst.

Noch ein andres italienisches Gedicht, das derselben Periode angehört, behandelt die Sage von Romeo und Julia und beweist gleichfalls, wie volksthümlich der Stoff damals in Italien war. Es ist dies ein Gedicht angeblich von einer edlen Veroneserin, Namens Clitia, auf das Scolari (*Lettere critiche*), Torri (der es mit der *Novelle da Porto's* und *Bandello's* zusammen abdruckt) und neuerdings Klein (*c. l. V, p. 435* und *X, p. 340*) hingewiesen haben. Der eigentliche Verfasser soll Gherardo Boldiero sein. Klein giebt an, dass es circa 1530 verfasst sei; es giebt nur Eine Ausgabe des Gedichts, vom Jahre 1553. Jedenfalls fällt es in die Zeit vor *Bandello's Novelle*.<sup>1)</sup> Der Titel ist: *L'infelice amore dei due fedelissimi amanti, Giulia, e Romeo; scritto in ottava rima da Clitia, nobile Veronese ad Ardeo suo*. Das Gedicht besteht aus 4 Canti.

*Canto I:* Vor 150 Jahren lebten in Verona unter der Herrschaft der Principi della Scala zwei edle Familien, die Cappelletti und Montecchi, in Feindschaft. Das Haupt der ersteren gab einst ein Maskenfest, wohin trotz der Gefahr auch Romeo Montecchi ganz allein ging, getrieben von der Liebe zu einer Dame, die ihn stolz zurückwies. Er wird erkannt, da Cappelletti ihm höflich zu verstehen giebt, dass es Niemandem gestattet sei, maskirt zu bleiben. Wie er Giulia kennen lernt und seine frühere Geliebte vergisst, wie er beim Fackeltanz, der hier ausführlich beschrieben

---

<sup>1)</sup> Ein Auszug aus dem Gedicht findet sich im 4. Bande der *Shakespeare Society's Papers* 1849.

wird, neben ihr zu sitzen kommt, und ihre Hand erwärmt, die Marcuccio Vertio (so wird er hier genannt) zu Eis erfroren hat, wird hier in derselben Reihenfolge und zuweilen mit ähnlichen Worten wie bei Luigi da Porto erzählt. Sie kennen sich auch, wie bei diesem, von vornherein und beklagen beide das böse Geschick, das ihre Familien veruneint. Als Romeo Nachts von ihr im Garten entdeckt wird, tadelt sie seinen Leichtsinns, und er antwortet:

devido morir, qual miglior sorte

Haver potrei ch'a morte' esser condotto

Qui in su i vostri occhi innanzi a queste porte?

Cf. Luigi da Porto: perche son ancho in ogni altro luogo cosi presso alla morte come qui, procaccio di morire piu vicino alla persona vostra, und ähnlich bei Bandello. Ebenso eng schliesst sich das Folgende an Luigi's Erzählung an; der Mönch heisst bei Clitia aber Frate Batto Tricastro de minori di San Francesco; derselbe verspricht sie zu trauen.

*Canto II:* Giulia geht mit ihrem vertrauten Diener Pietro (so heisst er hier wie bei Luigi; und dieser ist ihr Vertrauter, nicht die Amme) zur Beichte und wird dort Romeo angetraut. Da wird eines Tages Romeo von Tebaldo presso alle porte dei Borsari angegriffen (bei Luigi da Porto: nella via del corso; gemeint ist damit derselbe Platz, wie aus Bandello hervorgeht, der schreibt: su il corso vicino alla porta dei borsari und noch hinzufügt: verso castel vecchio). Er will dem Kampf ausweichen (inanzi a glocchi mai sempre havea l'amata sua mogliera, ähnlich bei Luigi da Porto: alla sua donna rispetto havendo di percuotere alcuno della sua casa si guardava. Clitia fügt noch hinzu: fa l'amore della moglie a Romeo lenta la man), er wird aber von Tebaldo angegriffen und stösst, aufs Aeusserste gereizt, diesen nieder. Auch das Folgende ist dem Stoff nach aus Luigi's Novelle entlehnt; nur sagt hier die Mutter, Giulia sei bereits 20 Jahre alt; der Graf heisst Francesco conte di Lodrone.

*Canto III:* Giulia, die den Grafen heirathen soll, geht zum Frate, um sich von diesem Rath und Beistand zu holen. Darin weicht die Verfasserin im Folgenden von Luigi ab, dass bei ihr Romeo sie mit bei ihrem Erwachen in der Gruft erwarten soll, während bei Luigi der Mönch allein sie abholen wollte. Dieselbe Aenderung findet sich später bei Bandello, der das Gedicht ge-



kannt zu haben scheint. Ganz eng folgt Clitia dem Luigi in den Strophen, welche schildern, wie Giulia den Schlaftrunk zu sich nahm. Auch bei ihr spricht sie die geheimnissvollen Worte, die von zwei anwesenden Frauen, einer Tante und der Amme, gehört, aber nicht verstanden werden. Giulia stirbt hier ebenfalls auf dem Landgut und wird von da nach Verona gebracht; der mit der Nachricht an Romeo abgesandte Mönch trifft diesen, wie bei Luigi, nicht zu Haus.

*Canto IV, et ultimo:* Romeo eilt an ihr Grab und trinkt das Gift; als Giulia erwacht, glaubt sie, der Mönch umarme sie und tadelt ihn wie bei Luigi; namentlich stimmt die Beschreibung der Todesart der Giulia bei beiden genau überein: e tutta in se *tien l'anima raccolta*; bei Luigi: *raccolto asse il fiato et alquanto tenuto*. Mit dem Tode der Giulia bricht das Gedicht scheinbar unvollendet ab; wenigstens ist von dem, was Luigi noch bringt, hier nicht die Rede.

Dem Gedichte folgen Rime d'Ardeo in morte di Clitia sua (hier wird der Name mit einem *c* geschrieben), gleichfalls in Ottava rima, und endlich folgt eine Canzone auf den Tod der Clitia. Die Sprache des Gedichts ist geziert und weit von der naiven Einfachheit des Luigi da Porto entfernt, aber in der Erzählung und Anordnung der Thatsachen folgt ihm die Verfasserin so eng, dass kein Zweifel darüber herrschen kann, wer ihr als Vorbild gedient hat. An Luigi da Porto schliessen sich überhaupt alle Bearbeitungen des Stoffes in Italien, die uns bekannt sind, genau an.<sup>1)</sup>

Aber recht eigentlich in die europäische Literatur eingeführt ward die Sage erst durch die Bearbeitung des berühmten italienischen Novellendichters Bandello, dessen Novelle sich bei Simrock c. l. in deutscher Uebersetzung findet. Nachdem Bandello einen Theil seiner Novellen zu Mailand geschrieben hatte, zog er sich, der beständigen Umwälzungen in jenem Staate müde, 1534 auf ein Dorf bei Agen in Frankreich zurück (cf. Dunlop c. l. p. 453); 1550 ward er Bischof von Agen, wo er im Jahre 1562 starb. Seine Novellen erschienen zuerst 1554 zu Lucca in drei Theilen, ein vierter folgte 1573 nach. Mir liegt eine Ausgabe, die zu Mailand 1560 erschien, vor. Der Titel des 2. Bandes, dessen

---

<sup>1)</sup> In dem Gedicht der Clitia wird übrigens zuerst der Umstand erwähnt, dass die Mutter Tibalt's Tod für die Ursache des Grams der Tochter hält.

1. Novelle die unsrige ist, lautet: Il secondo volume delle novelle del Bandello, nuovamente ristampato, e con diligenza corretto. Con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal Signor Ascanio Centorio de gli Hortensii à ciascuna novella fatti. Der Titel der Novelle selbst lautet: La sfortunata morte di due infelicissimi amanti, che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti. Hier lautet die Geschichte wie folgt: Zur Zeit der Signori dalla Scala lebten in Verona zwei berühmte adlige Familien, die Montecchi und Capelletti, in Feindschaft. Der Zwist zwischen beiden hatte schon viele Opfer gefordert. Als Bartolomeo dalla Scala regierte, versuchte dieser, den alten Streit zu schlichten, aber vergeblich. Da gab einst Antonio Capelletto, das Haupt seiner Partei, einen Maskenball, zu dem er viele edle Herren und Damen lud. Dorthin ging auch mit mehreren Freunden Romeo Montecchio, ein Jüngling von 20—21 Jahren, der schönste aller jungen Männer Verona's. Er liebte damals seit zwei Jahren ein Mädchen, das alle seine Liebesbewerbungen kalt von sich wies. Um seinen Liebesgram zu vergessen, hatte er schon Verona auf 1—2 Jahre verlassen wollen. Aber die Liebe liess ihn seinen Plan nicht ausführen. Ein älterer Jugendfreund warnt ihn, seine Jugendzeit doch nicht so nutzlos hinschwinden zu lassen wie der Schnee vor der Sonne vergehe. Er solle alle Festlichkeiten der Stadt besuchen und auch anderen schönen Mädchen seine Blicke zuwenden. Indem Romeo dem Rathe desselben folgte, ging er auf den bereits erwähnten Maskenball. Alle und namentlich die Damen bewunderten Romeo's Kühnheit, auf dem Feste der Feinde zu erscheinen. Diese aber liessen ihn gewähren, da er noch jung war. Als er dem Tanz zuschaute, fiel ihm ein Mädchen auf, das ihm schöner schien als alle andern; ihr Name war ihm unbekannt. Giulietta (so hiess die Schöne), die Tochter des Festgebers, kennt den Romeo gleichfalls nicht. Sie folgen einander mit den Blicken und geben sich ihre Liebe zu erkennen. Endlich nimmt Romeo an der Seite des Mädchens Platz, zu dessen andrer Hand ein gewisser Marcuccio il guercio sass, der seiner Liebenswürdigkeit wegen überall gern gesehen war. Dieser hatte stets eiskalte Hände. Giulietta, die zu ihrer Linken den Romeo und zu ihrer Rechten den Marcuccio hatte, flüstert ersterem zu: Benedetta sia la venuta vostra à lato à me, und drückt ihm liebevoll die Hand. 'Wundre dich nicht, dass ich deine Anwesenheit segne. Marcuccio hat mit

seiner Hand mich schon fast zu Eis gefrieren lassen, während du mich mit deiner Hand erwärmst.' Romeo schätzt sich glücklich, ihr diesen Dienst zu erweisen und erwidert, mit ihren Augen habe sie ihn schon ganz in Brand gesteckt. Als am Ende des Fackeltanzes, während dessen sie zusammengewesen, Giulietta hinweggeht, folgt ihr Romeo mit den Blicken und erfährt von einem seiner Gefährten, wer sie ist. Neugierig erkundigt sich auch Giulietta bei einer vecchia, che nodrita l'havea, als die Gäste das Haus verlassen, nach dem Namen dieses und jenes und endlich auch nach dem Romeo's, der die Maske in der Hand eben die Strasse betritt. Als sie hört, dass er ein Montecchio sei, erschrickt sie, verheimlicht aber ihre Liebe und Besorgniss. In der Nacht kann sie vor bangen Bedenken nicht schlafen; sie hofft aber, dass durch ihre Vereinigung mit Romeo der alte Zwist der Familien beigelegt werden würde. Täglich sah nun Romeo seine neue Geliebte, an deren Haus er vorüberging; auch Nachts schlich er sich unter das Fenster ihres Zimmers. Da öffnete sie in einer Nacht das Fenster, bemerkte ihn im Mondenschein und rief seinen Namen: 'Romeo, was beginnst du hier zu dieser Stunde so allein? Wenn man dich hier entdeckte, so wäre es dein sichrer Tod.' Er bittet sie, ihm Zutritt zu ihrem Zimmer zu gewähren. Sie erwidert, hege er böse Absichten gegen sie, so würde er seinen Zweck nicht erreichen, doch wolle sie gern seine Gattin werden. Er möge sich an ihren Beichtvater Frate Lorenzo da Reggio wenden. Dieser Mönch war dell' ordine dei minori, bewandert in allen Wissenschaften und auch in den Zauberkünsten. Romeo selbst sowie sein Vater ehrten und liebten den frommen Mönch. Bei Tagesanbruch ging Romeo à san Francesco zu diesem und erzählte ihm von ihrem Vorhaben. Er giebt seine Zustimmung, indem auch er hofft, durch diese Heirath die beiden Häuser auszusöhnen und die Gunst des Fürsten zu gewinnen. Giulietta vertraut ihr Geheimniss der Alten an, die mit ihr in einem Zimmer schlief. Diese trägt dem Romeo einen Brief zu, in welchem Giulietta den Geliebten auffordert, in der fünften Stunde der Nacht unter ihr Fenster zu kommen und eine Strickleiter mitzubringen. Sein treuer Diener Pietro beschafft eine solche, und mit Hülfe derselben steigt Romeo in Giulietta's Gemach. Hier verabreden sie, dass sie am Freitag zur Beichte gehen wolle, dann solle Lorenzo sie trauen. Der Verabredung gemäss geht sie mit ihrer Mutter, Frau Gio-

vanna, à san Francesco, wo Romeo bereits, von Lorenzo verborgen, harrte. In der Zelle des Mönchs werden sie getraut. Am Abend treffen sie sich in Giulietta's Garten und feiern die Hochzeit. So kamen sie wiederholt zusammen. Da geriethen einst zur Osterzeit die Montecchi und Capelletti in der Nähe der porta dei borsari an einander. Der Anführer der letzteren war Tebaldo, primo cugino di Giulietta, ein stolzer Mann, der die Seinigen zum Kampfe anfeuerte. Romeo, der mit einigen Freunden des Weges kam, forderte seine Begleiter auf, die Kämpfenden zu trennen. Sobald Tebaldo ihn bemerkt, stürzt er wüthend auf ihn zu und wird von Romeo durchbohrt. Der Gerichtshof erscheint. Romeo flieht à san Francesco und verbirgt sich bei Lorenzo. Signor Bartolomeo, vor dem beide Parteien ihre Sache vortragen, verbannt Romeo, da durch Zeugen erwiesen wird, dass er unschuldig von Tebaldo herausgefordert ward. Giulietta ist tief betrübt, nicht sowohl über den Tod des Verwandten, als darüber, dass nun alle Hoffnung auf eine offene Vereinigung mit Romeo geschwunden ist. Sie bittet ihn brieflich, sie doch mit in die Verbannung zu nehmen, und als er sie Nachts im Garten trifft, um ihr Lebewohl zu sagen, wiederholt sie ihre Bitte; sie wolle ihm als Diener folgen. Er tröstet sie mit der Hoffnung, dass seine Verbannung bald werde aufgehoben werden, dann würden sich die zwei Familien aussöhnen. Beim Anbruch der Morgenröthe trennen sie sich. Romeo verlässt als Handelsmann verkleidet Verona und geht nach Mantua. Giulietta, untröstlich in ihren Klagen, schwindet vor Gram und Sehnsucht dahin; die Mutter glaubt, sie gräme sich, dass sie allein ledig, während alle ihre Freundinnen verheirathet seien, und theilt diese Vermuthung ihrem Gemahl mit. Giulietta sage, sie wisse den Grund ihrer Traurigkeit selbst nicht; sie aber hoffe, ihn ausfindig gemacht zu haben und bitte ihn, für sie einen Gemahl zu wählen, da sie bereits 18 Jahre alt werde. Damals lebte in Verona ein Graf Paris di Lodrone, ein sehr schöner und reicher Jüngling von 24—25 Jahren; den erwählt der Vater zu ihrem zukünftigen Gemahl. Als sich aber Giulietta weigert, ihn zu heirathen, ergrimmt er und schlägt sie fast. In 3—4 Tagen müsse sie mit ihm nach Villafranca gehen, wo Graf Paris sie erwarte. Giulietta benachrichtigt Romeo mittelst des Mönchs von Allem, und er verspricht ihr, sie binnen Kurzem nach Mantua holen zu wollen. Inzwischen sieht sie Graf Paris in Villafranca, und ver-

abredet mit ihrem Vater, dass Mitte September die Hochzeit sein solle. Lorenzo aber sagt sie, sie wolle den Lodrone nicht, der ihr ein ladrone ed assassino scheine. Sie will nach Mantua fliehen. Lorenzo widerräth ihr dies; ihr Vater würde Boten nachsenden und sie zurückholen lassen, noch ehe sie Mantua erreicht habe. Er giebt ihr ein Pulver, das, in Wasser aufgelöst und getrunken, sie auf 40 Stunden scheinodt machen würde. Sie werde dann begraben und von Romeo, den er benachrichtigen wolle, bei ihrem Erwachen aus dem Gewölbe abgeholt werden. Heiter kehrt sie zu ihren Eltern zurück. Der Tag der Hochzeit naht heran. Da nimmt sie in der Nacht zuvor das Pulver, nachdem schreckliche Träume von Leichen, dem erschlagenen Tebaldo, Schlangen und Würmern sie fast von ihrem Vorhaben abgeschreckt hätten. Als die Alte sie am Morgen wecken will, findet sie sie todt. Das ganze Haus füllt sich mit Wehklagen, die ganze Stadt trauert. Lorenzo theilt in einem Briefe Romeo Alles mit und fordert ihn auf, den folgenden Tag nach Verona zu kommen. Mit diesem Briefe eilt ein vertrauter Frate nach Mantua und steigt zunächst im Kloster des heiligen Francesco ab. Dort war zufällig ein Mönch an der Pest gestorben. Das Kloster wird geschlossen, und so kann der Mönch seinen Brief nicht abliefern. Inzwischen wird Giulietta feierlich im Familiengewölbe bei San Francesco beigesetzt, und Pietro eilt, seinem Herrn die traurige Kunde zu überbringen. Romeo ward, als er die Nachricht von dem Tode der Geliebten hörte, nur mit Mühe von seinem treuen Diener abgehalten, sich selbst zu erstechen. Er sendet Pietro nach Verona vorauf, um Brecheisen zum Oeffnen des Grabgewölbes zu beschaffen, schreibt einen Brief an seinen Vater, in welchem er ihm Alles auseinandersetzt, steckt ein Fläschchen Gift zu sich und eilt als Deutscher verkleidet nach Verona. Nachdem er das Grab geöffnet, umarmt er Giulietta, dann trinkt er das Gift, das ihm in Mantua jener Spoletiner gegeben, der Schlangen in seinem Laden gehabt habe, übergiebt Pietro einen Brief an seinen Vater, und indem er den Tod erwartet, küsst er Giulietta. Diese kehrt eben in das Leben zurück, und indem sie meint, Lorenzo küsse sie, tadelt sie ihn, dass er so die Treue breche. Sie öffnet die Augen und erkennt Romeo; als dieser sieht, dass sie nur scheinodt gewesen, ergreift ihn unendlicher Schmerz, da er nur noch eine halbe Stunde zu leben hat. Indem er Tebaldo's Leichnam sieht, ruft er ihm zu, nun wisse er ja, dass er

ihn nicht habe beleidigen wollen, und bittet ihn nochmals um Verzeihung. Wenn er Rache wünsche, so habe er sie jetzt in vollem Masse erhalten. Im Tode würden sie nun in Einem Grabe vereint liegen, die sich im Leben bekämpft hätten. Er bittet Giulietta, die mit ihm sterben will, am Leben zu bleiben. Da kommt Lorenzo, von einem getreuen Mönche begleitet, um Giulietta abzuholen, sieht Pietro und eilt, Unglück ahmend, zum Grabgewölbe. Giulietta empfängt ihn mit Vorwürfen, dass er den Brief nicht abgesandt habe, während er ihn doch durch Frate Anselmo abgeschickt hat. Romeo bittet ihn, sich Giulietta's anzunehmen und verscheidet. Aber obgleich Lorenzo sie auffordert, mit ihm zu gehen und in einem Kloster ihr Leben zu beschliessen, beharrt sie bei ihrem Entschluss, Romeo in den Tod nachzufolgen, da er sie gewiss im Jenseits erwarte, und ihr ohne den Geliebten das Leben freudlos sei. Sie legt Romeo's Leichnam auf ihren Schooss und stirbt. Während die zwei Mönche und Pietro sie ins Leben zurückzurufen versuchen, kommt die Wache, welche im Vorbeigehen das Licht im Gewölbe bemerkt hat, und ergreift sie. Man führt sie vor den Fürsten, der ihnen verzeiht. Die Liebenden werden unter allgemeiner Theilnahme in der Gruft bestattet, die zwei feindlichen Familien versöhnen sich, wenn gleich ihre Eintracht nicht von langer Dauer ist. Romeo's Vater befolgt genau den letzten Willen des Sohnes, wie er ihn aus dem ihm überbrachten Briefe kennen lernte. —

Es kann kein Zweifel obwalten, dass Bandello den Stoff von Luigi da Porto entlehnt hat, dessen Gedanken er zuweilen fast wörtlich herübernimmt; so die Worte Giulietta's: *benedetta sia la venuta vostra etc.*; dann die: *Romeo, che fate voi qui à quest' hora cosi solo?* Bei Beiden werden Romeo und Julia in dem tempo della quadragesima vermählt, ebenso bestimmen Beide das Alter Giulietta's wörtlich übereinstimmend: *à questa santa Eufemia compirà i dieciotto anni*; bei Beiden sagt Giulietta, sie wünsche keinen Gemahl, sie wolle nur sterben. Als Romeo die Giulietta küsst, ruft sie erwachend, bei Luigi: *a questa modo, frate, serbate la fede a Romeo?* bei Bandello: *Ahi padre frate Lorenzo, e questa la fede che Romeo haveva in voi?* und so öfters.

Aber während Bandello da Porto in allen Hauptpunkten der Erzählung aufs Engste folgt, ändert er vielerlei Nebensächliches zum Vortheil der Novelle; vieles Unwahrscheinliche dichtet er um

und rundet somit die Erzählung immer mehr ab. Den Faden der Geschichte selbst aber spinnt er weiter aus; die bei Luigi noch ziemlich nackte Novelle umkleidet er mit vielerlei Zierrath; namentlich liebt er es, pathetische Reden, zu denen der Stoff ja reichlich Veranlassung giebt, einzufügen und lange Monologe und philosophische Betrachtungen einzuschalten, während da Porto die kurzen Zwiegespräche vorzog.

Da die Nachfolger Bandello, nicht da Porto gefolgt sind, lohnt es der Mühe aufzuzählen, was die Romeo- und Julia-Sage ihm Neues dankt. Zunächst führt er das Verhältniss Romeo's zu seiner ersten Geliebten, das bei da Porto nur *ganz* kurz angedeutet ist, weiter aus. Bei ihm erscheint zuerst der ältere Freund, der Romeo in pomphafter Rede ermahnt, seine schöne Jugendzeit nicht an eine Undankbare zu verschwenden. Während da Porto ganz schlicht die Thatsachen erzählt, gestaltet Bandello Vieles künstlicher. So kennen sich bei Luigi die beiden Liebenden von vornherein, bei Bandello nehmen sie die Liebesgluth in sich auf, ohne sich zu kennen; Andere müssen ihnen erst die Namen des resp. der Geliebten sagen. Die Strickleiter, mit Hülfe deren Romeo in das Zimmer Giulietta's steigt, ist gleichfalls Bandello's Erfindung; ebenso findet sich bei Luigi kein Wort von der Trauer um den erschlagenen Tebaldo; bei ihm trennen sich die Geliebten beim Mönch, bei Bandello und den Nachfolgern im Haus der Giulietta. Bandello führt zuerst den Streit, in welchem Tebaldo getödtet wird, weiter aus. Er dichtet die Vermittlungsversuche Romeo's und das Zwiegespräch zwischen ihm und Tebaldo hinzu. Dem Bandello verdanken wir auch die Figur der Amme, von der sich bei da Porto nichts findet; er benennt zuerst das Landgut Villafranca; er bringt zuerst den Zug, dass der zürnende Vater die ungehorsame Tochter schlagen will. Bei Luigi sieht der Graf Giulietta gar nicht lebend, während bei Bandello sie sich in Villafranca treffen. Der Name Paris ist Bandello's Erfindung; er fügt auch bestimmte Angaben hinzu; so, dass Paris 24—25 Jahre alt, dass die Hochzeit im September sein solle u. dergl. Bandello hat zuerst jene Monologe Giulietta's, bevor sie das Gift einnimmt. Bei Luigi fragt Lorenzo nur: *ma dimmi, non temerai del corpo di Tebaldo tuo cugino che poco e, che ivi entro fue seppellito?* (bei Bandello: *dimmi figliuola, non haverai tu paura di tuo cugino Tebaldo che è cosi poco tempo che fu ucciso, e nell' arca,*

ove posta sarai, giace?) Bei Luigi will Lorenzo Giulietta allein aus dem Gewölbe abholen, bei Bandello soll Romeo sie mit entführen. Während bei ersterem Giulietta das Pulver vor dem vermutheten Hochzeitstag auf dem Landgut in Gegenwart einer Dienerin zu sich nimmt, trinkt sie es bei Bandello vor ihrem wirklichen Hochzeitstage in Verona, senza che la vecchia se n'avvedesse. Bei Luigi stirbt sie auf dem Landgut, bei Bandello in Verona. Dieser macht ferner den Pietro zu Romeo's Diener; er erfindet zuerst, dass der Mönch den Brief nicht abliefern kann, weil das Kloster der Pest halber geschlossen wird; jedenfalls kam ihm die einfache Angabe Luigi's, dass er den Romeo wiederholt nicht zu Hause getroffen habe, zu unglauwürdig vor. Auch hat Bandello nichts davon, dass Lorenzo gerade zu der Zeit, als Giulietta begraben ward, von Verona abwesend war: dergleichen erschien ihm zu unwahrscheinlich. Er deutet zuerst an, woher Romeo das Gift gehabt habe; bei ihm begleitet zuerst der Diener den Romeo zum Grabgewölbe; er dichtet die Anrede Romeo's an den Leichnam Tebaldo's hinzu. Luigi erwähnt nicht, dass man dem Mönch verziehen habe, was allerdings auch Bandello nur ganz kurz andeutet: fu perdonato à i frati ed à Pietro. Bandello erwähnt nichts von einem Denkmal, das den Liebenden errichtet worden. Er liebt es ein wenig Gelehrsamkeit anzubringen; während Luigi ganz kurz sagt, kein Arzt könne die scheinotdte Giulietta von einer wirklich Todten unterscheiden, sagt Bandello, selbst wenn Galeno, Hippocrate, Messue, Avicenna sie sähen, würden sie dieselbe für todt halten.

Indem so Bandello das Unwahrscheinliche der Erzählung, wie er sie bei Luigi vorfand, umändert und dem schlichten Bilde des Vorgängers viele neue charakteristische und gut erfundene Züge hinzufügt, giebt er der Sage im Grossen und Ganzen diejenige Gestalt, in der sie von den Nachahmern getreu copirt worden ist.

Gleich vielen anderen italienischen Novellen fand auch die unsrige bald ihren Weg in das benachbarte Frankreich. Die Novellen Bandello's wurden von zwei Franzosen Boaistuan und Belleforest bearbeitet und übersetzt, und unter der Zahl der so nach Frankreich herübergenommenen Geschichten befindet sich auch die von Romeo und Julia. Aber schon vorher ward sie in Frankreich in der Widmung zu einer französischen Uebersetzung von Boccaccio's Philopopo von Adrian Sevin erzählt. Da diese 1542 veröffentlicht ward (das Privilegium, das Buch zu verlegen, stammt bereits aus



dem Jahre 1541), die erste Ausgabe Bandello's aber erst von 1554 datirt, so muss ein älterer Autor die Quelle gewesen sein. Auch Sevin erzählt die Geschichte als eine wahre Begebenheit: *une moderne nouvelle advenue puisnaguieres en ma presence et au sceu de plusieurs.* Nach Daniel (*New Shakspeare Society, Series III, Part I*) lautet die Erzählung wie folgt: In einer Stadt Morea's, Courron, lebten zwei Edelleute, Karilio Humdrum und Malchipo. Ersterer hatte zwei Kinder, einen Sohn Bruhachin, und eine Tochter Burglipha; letzterer hatte nur einen Sohn Halquadrich. Die Väter starben plötzlich an der Pest und hinterliessen die Kinder ihren Frauen Kalzandra und Harriaquach. Da verlieben sich Halquadrich und Burglipha in einander. Der Bruder dieser ist aber gegen ihre Verbindung. Es entsteht ein Streit, in welchem Bruhachin von Halquadrich erschlagen wird. Dieser flieht. Seine Geliebte verzeiht ihm brieflich; sie geht zu einem alten Priester und erklärt, dass sie sich tödten würde, wenn er ihr nicht beistehe. Er giebt ihr ein Pulver, das sie 24 Stunden scheidt machen werde. Er wolle sie dann aus dem Grabe holen und dem Geliebten zuführen. Sie trinkt den Trank und wird für todt gehalten. Da eilt der Diener Halquadrich's, Bostruch, seinem Herrn die traurige Kunde zu überbringen. Dieser lässt sich von einem Apotheker Gift geben und isst es am Grabe der Geliebten. Sie erwacht und lässt sich von ihm die andere Hälfte des Giftes geben. So sterben sie zugleich und werden in einem Grabmal beigesetzt.

Dies ist offenbar die Sage von Romeo und Julia mit veränderter Scene. Ob der Franzose diese Veränderung selbst vorgenommen, oder ob er darin einer andern uns unbekanntem Quelle der Sage gefolgt ist, kann ich nicht bestimmen.

Dunlop giebt an, dass die Novellen Belleforest's zu Lyon 1564 veröffentlicht seien. Mir liegt eine ältere Ausgabe derselben aus Paris 1561 vor. In dieser sind die von Boaistuau übersetzten Novellen streng von denen Belleforest's gesondert. Der Titel des Werkes heisst: *Histoires Tragiques extraites des œuvres Italiennes de Bandel, et mises en nostre langue Française, par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretagne.* Paris 1561.

Das Privilege du roy für den Buchhändler Sertenas, libraire en l'université de Paris, dieses Buch drucken und verkaufen zu dürfen, datirt bereits vom 17. Januar 1558. Es sind im Ganzen sechs Erzählungen. Das Werk des François de Belleforest, das

den Titel hat: Continuation des histoires tragiques, extraites de l'Italien de Bandel, mises en langue Française par François de Belleforest Commingeois, stammt aus dem Jahre 1559 (Paris) und enthält zwölf Erzählungen. Ein gewisser Gabriel de Lyuene, der Belleforest in einer Ode besungen hat, ist als Franzose bescheiden genug, zu behaupten, dass Bandello nur durch Belleforest fortlebe:

Ainsi par toy Bandel vivra;  
und ein anderer, Berard de Girard, singt:  
Un Bandel Millanmois *d'un gros Lombard* langage  
A fait de tout cecy, un grand chaos d'ouvrage:  
De ce chaos confus Launay premierement  
En a tiré le sens, et le nom seulement,  
Et t'a fait cy devant voir, combien se descœuvre  
Son rare, et bon esprit en un si parfaict œuvre.  
Nostre Belle-Forest, tant heureusement nay,  
A suyvi en cecy, les pas de son Launay: etc.

In dem Advertissement au lecteur sagt Boaistuau, dass er die Arbeit mit Hülfe des Belleforest angefertigt; in Bezug auf seine Uebersetzung selbst sagt er in demselben Advertissement: 'Te priant au reste, ne trouver mauvais, si je ne me suis assubiecty au stile de Bandel: car sa phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tant mal liez, et ses sentences tant maigres, que j'ay eu plus cher la refondre tout de neuf et la remettre en nouvelle forme, que me rendre si superstitieux imitateur: n'ayant seulement prins de luy que le subject de l'histoire, comme tu pourras aisément descouvrir, si tu es curieux de conferer mon stile avec le sien.' Nach unserer Ansicht hat Boaistuau weder den Stil noch die Geschichte durch seine Umänderungen verbessert, sondern beides verschlechtert; dies haben die Franzosen selbst zugestanden. Daniel (c. l.) citirt das Urtheil eines Franzosen, das Brunet in seinem Manuel du Libraire anführt: 'Voici le jugement que porte de cette traduction l'abbé de Saint-Leger, dans une de ses notes sur Du Verdier: Belleforest a gaté le Bandel par les additions et les changements qu'il a fait à ses nouvelles italiennes; aussi la traduction française est-elle très ennuyeuse et très dégoûtante, tandis que l'original italien est fort agréable à lire.'

Die Geschichte von Romeo und Julia ist die dritte der Sammlung. In dem vorausgeschickten Sommaire erinnert er den Leser, der sich etwa darüber wundern könnte, dass Jemand vor Traurig-

keit stirbt, an ähnliche Erzählungen bei Plinius, Valerius, Plutarch u. A., und versichert ein für alle Mal, dass er keine 'histoire fabuleuse' erzähle. Die Ueberschrift lautet: Histoire troisieme, de deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse.

Um festzustellen, was Boaistuan Neues hinzugefügt, und wie er den Bandello benutzt hat, müssen wir Beide sorgfältig mit einander vergleichen.

Boaistuan fängt mit einer Lobpreisung Verona's an; dann versichert er nochmals, dass die Geschichte, die er erzählt, très-veritable sei; 'et en est encores pour le jour d'huy la memoire si recente à Véronne, qu'à peine en sont essayez les yeux de ceux, qui ont veu ce piteux spectacle.' Die Namen hat er alle verändert. Zur Zeit, als Seigneur Barthelemy de l'Escale Herr von Verona war, lebten in der Stadt zwei berühmte Geschlechter, die Montesche's und Cappellett's, in Zwist. Rhomeo Montesche, der 20—21 Jahr alt war, le plus beau et mieux accomply gentilhomme, qui fust en toute la jeunesse de Veronne (Bandello: il più bello e cortese di tutta la gioventù di Verona), war in ein Mädchen verliebt, das ihn kalt verachtet; er will Verona verlassen, um sie zu vergessen; aber seine Liebe zu ihr hält ihn zurück. Il se fondait peu à peu, comme la neige au soleil (B. come neve al sole). Ein älterer Freund rath ihm, von dieser Liebe, die seiner unwürdig sei, abzulassen. Er, der einzige Sohn seines Hauses, müsse sich auszeichnen. Da gab zur Weihnachtszeit Anthoine Capellet (später nennt er ihn auch Antonio) einen Maskenball, auf dem auch Rhomeo (mit und ohne *h*) mit einigen jungen Freunden erschien, um sich die anderen schönen Jungfrauen Verona's anzusehn. Er wird erkannt, allein trotzdem wird ihm seiner Jugend wegen gewillfahrt. Hier sehen sich Rhomeo und Juliette zum ersten Mal, ohne sich zu kennen, und verlieben sich in einander. Beim 'bal de la torche' weiss Rhomeo es so einzurichten, dass er neben ihr zu sitzen kommt, während auf der andern Seite Marcuccio Platz genommen, courtisan fort aimé de tous, lequel à cause de ses facecies et gentilleses estoit bien receu en toutes compagnies. (B. ch'era uomo di corte molto piacevole, e generalmente molto ben veduto per i suoi molti festevoli, e per le piacevolezza ch'egli sapeva fare). Dieser hatte stets kalte Hände. Julietta sagt zu Rhomeo, der ihre linke Hand ergriffen hat: benoiste soit l'heure de vostre venuë à mon costé (B. benedetta sia la venuta vostra à lato à

me), und sie gestehen einander ihre Liebe. Als sie am Ende des Festes sich erkundigen, wie die resp. der Geliebte heisst, und sie den Namen des Erbfeindes hören, sind sie untröstlich. Julietta hegt Zweifel, ob der Jüngling sie aufrichtig liebe, oder sie nur bethören wolle; aber bald ist sie von der Aufrichtigkeit seiner Liebe überzeugt und hofft, dass ihre Verbindung die zwei feindlichen Familien aussöhnen werde. Sie sehen sich im Garten und Rhomeo beschliesst zu Frere Laurens, de l'ordre des freres mineurs, à saint François, zu gehn, dass er sie traue. Juliette verräth ihr Geheimniss ihrer Amme, die mit ihr in einem Zimmer schläft; durch diese lässt Rhomeo Juliette sagen, sie solle nächsten Sonnabend zu Laurens zur Beichte kommen; dort sollten sie verbunden werden. Bis hierher schliesst sich Boaistuan, trotzdem er in der Einleitung das Gegentheil versichert, aufs Engste an Bandello an, den er oft genug wörtlich übersetzt; an einigen Stellen fügt er allerdings lange Monologe und phrasenhafte Reden ein. So spricht Giulietta, als Romeo ihr zuerst seine Liebe gesteht, sehr taktvoll nur die Worte: Oimè, che posso io dirvi, se non ch'io sono assai più vostra che mia? Boaistuan legt ihr eine längere Rede voll bombastischer Phrasen in den Mund.

Im Folgenden hat Boaistuan auch den Gang der Erzählung mehrfach umgeändert. Juliette kommt mit der Amme und einer Dienerin und wird, während diese die Messe hören, Rhomeo angetraut; so fällt bei Boaistuan die zweite Zusammenkunft in Giulietta's Zimmer vor der Hochzeit weg. Rhomeo's Diener Pierre besorgt eine Strickleiter, die 'au soir sur les cinq heures' (alle cinque hore della notte: B.) von der Amme abgeholt wird. Die Liebenden können die Zeit der Zusammenkunft nicht erwarten (chacune minute d'heure leur duroit mille ans: parendole un' hora mill' anni: B.); Rhomeo steigt in Juliette's Zimmer; lange umarmen sie sich und stehen sprachlos da, sans qu'elle eust pouvoir de luy dire un seul mot (che nulla dir poteva); und nachdem Rhomeo eine lange Rede voll Phrasen gehalten, ermahnt die Amme sie, die Zeit nicht unbenutzt vorübergehen zu lassen: voylà un camp, que je vous ay dressé, prenez vos armes et en jouëz désormais la vengeance (bei Bandello spielt diese Scene im Garten). So kamen sie ein bis zwei Monate lang ungestört zusammen. Da stiessen zur Osterzeit einige Capellets, an der Spitze Thibault, cousin germain de Juliette (primo cugino di Giulietta) mit Mon-

tesches apres la porte de Boursari zusammen, und Rhomeo, der von Thibault heftig angegriffen wird, tödtet denselben und flieht zu Laurens. Er wird verbannt. Als Juliette dies erfährt, bricht sie in die heftigsten Vorwürfe gegen Rhomeo aus, von denen bei Bandello gar nichts erwähnt wird. Dort sendet im Gegentheil Giulietta sofort die Amme mit einem Brief an Romeo und bittet ihn, sie mit in die Verbannung zu nehmen. Auch klagt sie gar nicht um Tebaldo. Bandello sagt vielmehr ausdrücklich: *piangendo non la morte del cugino, ma della perduta speranza del parentado*. Bald aber macht sie sich selbst Vorwürfe, dass sie Rhomeo habe tadeln können. Sie verfällt in einen todähnlichen Schlaf, aus dem sie von der Amme aufgeweckt wird. Um Juliette zu trösten, eilt diese zu Laurens und bringt von Rhomeo die Nachricht, dass er Abends zu ihr kommen werde. Beim Abschied bittet Juliette Rhomeo, ihm als Diener folgen zu dürfen. Er aber hofft, in 3—4 Monaten zurückgerufen zu werden. So scheiden sie mit langen pomp-haften Reden, während Bandello taktvoller ihnen nur wenig Worte in den Mund legt. Als Kaufmann verkleidet verlässt Rhomeo Verona und geht nach Mantua. Da Juliette's Kummer die Aufmerksamkeit der Mutter erregt, und diese sie ermahnt, aufzuhören, um den Erschlagenen zu weinen, antwortet sie: *Madame, il y a long temps, que les dernieres larmes de Thibault sont gettées et croy que la source en est si bien tarye qu'il n'en renaistra plus d'autres*. Dies ist frei von Boaistuan erfunden; bei Bandello sagt Giulietta nur: *che non sa che cosa s'habbia*. Obgleich sie noch nicht 18 Jahre alt sei, will Antonio ihr einen Gemahl aussuchen, und seine Wahl fällt auf Paris, comte de Lodronne. Juliette weigert sich zu heirathen und wird von dem erzürnten Vater, trotzdem sie vor ihm auf die Kniee fällt, fast geschlagen. Am Mittwoch müsse sie nach seinem Schlosse Villefranche, wo sie dem Grafen ihre Zustimmung geben solle. Die Hochzeit werde am 10. September stattfinden. Sie eilt zu Laurens, der ihr ein Fläschchen mit einem Pulver giebt, das sie auf 40 Stunden scheinotdt machen werde. Boaistuan erzählt hier nichts von dem Zusammentreffen des Paris mit Juliette in Villafranca; wohl aber weiss Juliette, die sich nun mit Allem einverstanden stellt, das Herz des Paris zu gewinnen. Am Abend vor der Hochzeit bittet sie die Amme, sie in ihrem Zimmer allein schlafen zu lassen, da sie zu beten habe. Bei Bandello hatte die Amme das Zimmer nicht verlassen; es heisst

dort nur, sie trank das Gift, senza che la vecchia se n'avvedesse, und ausdrücklich wird erwähnt la vecchia che seco dormiva. Da regen sich Zweifel in Juliette: Wie, wenn das Pulver nicht wirkte? wenn sie zu früh erwachte und allein unter den Gebeinen der Todten daliegen müsste? In ihrer erhitzten Phantasie sieht sie den Leichnam Thibault's neben sich liegen. Schnell trinkt sie das Gift und liegt bald besinnungslos da. Die Amme findet sie am andern Morgen scheinbar todt (la pauvre femme chantoit aux sourds, la buona vecchia cantava à sordi: B.). Die ganze Stadt trauert. Laurens entsendet einen Bruder seines Klosters, Namens Anselme, mit einem Brief an Rhomeo, um diesen von dem Plan zu benachrichtigen. Der Bote darf wie bei Bandello das Kloster nicht wieder verlassen. Juliette wird 'au cymetiere de saint François' in der Familiengruft der Capelllets beigesetzt und Pierre eilt, Rhomeo hiervon zu benachrichtigen. In seiner Verzweiflung geht derselbe zu einem armen Apotheker und bewegt ihn durch 50 Ducaten, ihm Gift zu verkaufen. Am Grabmal trifft er sich mit seinem Diener, der vorausgeeilt war, um ein Brecheisen zu besorgen. Er sendet ihn hinweg und trinkt, nachdem er Juliette noch einmal gesehen, das Gift. Auch hier hat Boaistuan Einiges geändert: Rhomeo versucht nicht beim Empfang der Todesnachricht sich zu tödten; er trifft sich mit seinem Diener auf dem Kirchhof selbst, während bei Bandello er ihn erst von dessen Haus abholt. Ferner verheimlicht Rhomeo seinem Diener, dass er Gift bei sich führt und schickt ihn, ehe er es trinkt, hinweg; vor Allem aber dichtet Boaistuan die Figur des Apothekers hinzu, während bei Bandello Romeo angiebt, er habe das Gift von einem Spoletiner (ci diede in Mantova quello Spoletino che haveva quegli aspidi vivi ed altri serpenti). Da Rhomeo den Leichnam Thibault's sieht, redet er ihn an: welche grössere Genugthuung konntest du haben als die, dass ich nun neben dir liegen werde? So stirbt er. Da naht Laurens, der, weil er von Rhomeo keine Nachricht erhalten, Böses ahnt, und erfährt von Pierre, dass derselbe im Gewölbe sei. Er tritt hinzu und findet ihn todt neben Juliette liegen. Zu gleicher Zeit erwacht diese. Laurens beschwört sie mit ihm zu kommen; er wolle sie in ein Kloster bringen. Sie aber folgt ihm nicht, und da man Schritte nahen hört, fliehen Laurens und Pierre. Juliette nimmt Rhomeo's Dolch und ersticht sich. Die Wache, welche Necromanciers im Grabe vermuthet, eilt herzu und findet die zwei

Leichen und Laurens und Pierre, die sich auf dem Kirchhof versteckt hatten. Die ersteren werden feierlichst ausgestellt, die zwei Gefangenen aber öffentlich verhört. Wiederum benutzt Boaistuan die sich ihm darbietende Gelegenheit und lässt Laurens eine lange, feierliche Rede halten, in der er Alles aufklärt. Pierre, sowie ein Brief Rhomeo's an seinen Vater, bestätigen die Angaben des Mönchs völlig. Die Amme wird verbannt, weil sie die Ehe geheim gehalten; der Apotheker wird gehängt, Pierre und Laurens aber bleiben unbestraft. Dieser zieht sich in eine Einsiedelei zwei Meilen von Verona zurück, wo er noch fünf bis sechs Jahre lebte. Die zwei feindlichen Familien versöhnen sich; den beiden Liebenden aber wird ein Denkmal errichtet, welches heutigen Tages noch zu sehen ist.

Neben vielen unbedeutenden Veränderungen finden sich bei Boaistuan zwei von grösserem Belang; erstens hat er die Episode mit dem armen Apotheker hinzugefügt, die Shakespeare zu einer eigenen Scene erweiterte, und dann hat er den Schluss vollständig verändert: Juliette stirbt nicht mehr vor Schmerz, — das schien dem kritischen Franzosen doch zu unglaublich und abenteuerlich — sie ersticht sich; wie wir sahen, hatte vor ihm bereits Luigi Groto zu diesem Mittel seine Zuflucht genommen. Diesen Schluss haben die englischen Nachahmer sämtlich herübergenommen. Trotz der Umänderung hat Boaistuan die Ueberschrift wörtlich nach *Bandello* übersetzt: *dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*, und trotzdem sagt er in dem *Sommaire*, dass man ebenso gut plötzlich vor Schmerz wie vor Freude sterben könne.

Bald darauf ward unsere Sage aus Frankreich nach England verpflanzt und zwar in derselben Form, welche sie bei Boaistuan angenommen hatte. Zwei englische Bearbeitungen sind es, welche uns aus der Zeit vor dem Drama Shakespeare's vorliegen. Beide sind fast zu gleicher Zeit entstanden und beide haben sie, wie wir sehen werden, aus derselben Quelle geschöpft. Wir thun deshalb gut, sie nicht nur mit Boaistuan, — dieser war ihre Quelle — sondern auch unter einander zu vergleichen, um festzustellen, in welcher Weise sie die französische Novelle benutzt haben.

Die erste dieser beiden vorshakespeare'schen Bearbeitungen ist die von Arthur Brooke, oder Broke, von deren frühester Ausgabe nur noch zwei Exemplare vorhanden sind, eins in Oxford und eins in Cambridge (cf. Collier, *Shakespeare's Library*, II). Da letz-

teres die Prosaeinleitung *To the Reader* nicht enthält, so giebt es nur Ein vollständiges Exemplar, das der *Bodleian Library* gehört, und nach diesem hat Collier seinen Abdruck besorgt. Ganz neuerdings hat Daniel das Gedicht wieder veröffentlicht (*New Shakspeare Society, Series III, Pt. I, 1875 London*). Das Gedicht ward von Richard Tottell 1562 gedruckt: *Imprinted at London in Flete strete within Temble barre, at the signe of the hand and starre, by Richard Tottill the XIX day of November, An. Do. 1562*. Eine zweite Ausgabe, von Tottell im Jahre 1582 besorgt, existirt nicht mehr; wieder abgedruckt ward das Gedicht von R. Robinson 1587. Wie alt Brooke 1562 war, wissen wir nicht. 1563 starb er, indem er auf der Fahrt nach Newhaven Schiffbruch erlitt. Unter den *'Epitaphes and Epigrammes'* des George Turberville von 1567 befindet sich eins *'On the death of Maister Arthur Brooke, drownde in passing to Newhaven'*; in demselben erwähnt Turberville *Romeus and Juliet* zum Beweis dafür, dass der Ertrunkene *for metre did excel*. Nur hieraus erfahren wir, dass das Gedicht von Arthur Brooke verfasst war; auf dem Titelblatt des Gedichts steht nur: *'and nowe in Englishe by Ar. Br.'* —

Der vollständige Titel heisst: *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. Br. In ædibus Richardi Tottelli. Cum Privilegio*. Dann kommt eine Ansprache *To the Reader* in Prosa, in der sich der Verfasser entschuldigt, dass er eine so gottlose Geschichte erzähle, die Geschichte zweier Liebender, die den Rath ihrer Freunde und Eltern verachten, sich mit abergläubischen Mönchen abgeben und Alles wagen, um ihren sinnlichen Gelüsten zu fröhnen. Ihr böses Ende soll den Leser vor ähnlicher Gottlosigkeit warnen.

Eine zweite gereimte Ansprache *To the Reader* sagt, dass dies das Erstlingswerk des Verfassers:

*the eldest of them loe,  
I offer to the stake; my youthfull woorke,  
Which one reprochefull mouth might ouerthrowe.*

Hierauf folgt ein gereimtes Argument, und endlich das Gedicht selbst: *Romeus and Juliet*. Es ist in Reimpaaren von 6- und 7füßigen Jamben verfasst (Zeilen von 12 und 14 Silben, z. B.:

*There is beyonde the Alps, a towne of auncient fame,  
Whose bright renoune yet shineth cleare, Verona men it name),*  
und hat etwa 3000 Verse. Eine Inhaltsangabe desselben findet



sich bei A. Schmidt im 4. Bande der Uebersetzung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Wir werden nur angeben, worin Brooke von Boaistuan abweicht. Zunächst bildet er die italienischen resp. französischen Namen in englische um. Sie heissen bei ihm: *Prince Escalus, Capulet (Capilet) and Montague* (oder *Montague*), *Romeus, Juliet, Mercutio, Fryer Lawrence, Tibalt (Tybalt), Count Paris, Freetowne, Frier John* und *Peter*.

Indem Brooke den Inhalt des Sommaire übergeht, beginnt er die Erzählung mit dem Lobe Verona's. Durchweg giebt er seinem Gedicht einen gelehrten Anstrich. So beginnt er die eigentliche Geschichte p. 7 (ich citire nach Collier) mit einer Anrufung der Pallas und der Musen, und versichert hierauf, wie auch Paynter, nach Boaistuan (Sommaire):

*No legend lye I tell, scarce yet theyr eyes be drye,  
That did behold the grisly sight, with wet and weping eye.*

Oft finden sich bei Paynter und Brooke in der Uebersetzung dieselben Worte; so: *retrancher ses affections amoureuſes*; Br.: *cutte of thaffections of his love*; P.: *to cut of his amorous affections*. Romeo schmilzt vor Liebe dahin, *comme la neige au soleil*; Br.: *as snow against the sonne*; P.: *as the snow agaynst the sunne*. — *Commença à le reprendre aigrement* übersetzt Br.: *gan sharply him rebuke*; P.: *began sharply to rebuke him*; und so öfters. Brooke verziert die Erzählung mit vielen mythologischen Vergleichen; als Romeo Juliet zuerst sieht, findet er sie so schön, *which Theseus or Paris would have chosen to their rape*: p. 12; Romeo scheint der Juliet so viel schöner als die Andern *as Phœbus shining beames do passe the brightnes of a starre*: p. 13. Den verliebten Romeo vergleicht Brooke mit Tantalus: *the lot of Tantalus is Romeus like to thine*: p. 16. Als Juliet Bedenken hegt, ob Romeo's Liebe ernst gemeint sei, sagt sie:

*What, was not Dido so, a crowned queene, defamd?  
And eke, for such an heynous cryme, have men not Theseus blamd?  
A thousand stories more, to teache me to beware,  
In Boccacce and in Ovids bookes too playnely written are.*

P. 18 sagt Juliet, sie wolle Romeo lieben, *till Attropos shall cut my fatall thread of lyfe*.

Ferner liebt es Brooke, allgemeine Sentenzen einzufügen, so: *the proverbe saith, unminded oft are they that are unscene*: p. 12;

*The weaker eye unto the strong of force must yield, at length:* p. 13;  
und unzählige andere Sinnsprüche.

Wichtiger als über dergleichen Zierrath, den Brooke seinem Gedicht hinzugefügt hat, zu berichten ist es, genau die kleinen Züge anzugeben, welche Brooke selbstständig hinzugedichtet hat. Wir werden sehen, dass Shakespeare dieselben fast alle in seinem Drama benutzt und weiter ausgeführt hat. Zunächst fügt Brooke bei der Schilderung des Maskenballes hinzu, dass der alte Capulet die Namen der Einzuladenden selbst aufgeschrieben habe:

*But Capilet himselfe hath byd unto his feast,  
Or by his name in paper sent, appoynted as a guest.*

Dies hat vor ihm Keiner; Shakespeare benutzt es aber in der Scene I, 2. P. 20 heisst es bei dem Zusammentreffen der Juliet mit Romeo, als dieser ihr seine Liebe erklärt hat:

*And thereupon he sware an othe;*

davon haben Paynter und Boaistuau nichts, wohl aber Shakespeare. P. 23 fügt Brooke hinzu, dass Juliet die Amme durch Geld für sich zu gewinnen wusste:

*Not easely she made the froward nurce to bowe,  
But wonne at length with promest hyre etc.*

So bildet Brooke den Charakter der Amme, die vor ihm völlig als Nebenfigur in dem Hintergrund stand, durch einzelne kleine Züge weiter aus, und auch hierin ist ihm Shakespeare bis in die kleinsten Details hinein gefolgt. Als (p. 24) die Amme zu Romeo kommt, erzählt sie ihm in ausführlicher Geschwätzigkeit von der Jugend der Juliet. Romeo giebt ihr dafür *6 crownes of gold*. Bei ihrer Rückkehr zögert sie, der ungeduldig fragenden Juliet Bescheid zu sagen (p. 25); beides findet sich ebenso bei Shakespeare. P. 31 führt Brooke die Worte des Boaistuau: *Rhomeo se sentant pressé par l'importunité du jour, print congé d'elle* (Paynter: *Rhomeo perceyuing the morning make to hasty approach, tooke his leave*), weiter aus:

*The hastiness of Phoebus steeds in great despyte they blame;*  
und weiterhin:

*The nigh approche of dayes retoorne these seely folcs diseasd.*

*And for they might no while in pleasure passe theyr time,*

*Ne leysure had they much to blame the hasty mornings crime.*

Shakespeare erweitert dies noch an der bekannten Stelle III, 5.

P. 32: das *gate of Boursarie* bei Paynter heisst bei Brooke: *Pursers gate*.

P. 41—47 dichtet Brooke in ausführlicher Schilderung hinzu, wie Romeo bei der Nachricht von seiner Verbannung hinfällt und sich das Haar rauft, und wie Lorenzo ihn tröstet; auch dies hat Shakespeare verwerthet III, 3. Brooke benutzt die Stelle zugleich dazu, eine Unmenge weiser Lehren auszukramen.

P. 57 sagt Brooke von Juliet: *scarce saw she yet full XVI yeres*; bei Paynter und Boaistuau ist sie noch nicht 18, bei Shakespeare noch nicht 14 Jahre alt.

P. 57 nennt Brooke den Grafen nur *County Paris*, während er bei Paynter und Boaistuau *Paris of (de) Lodronne* heisst.

P. 60 sagt der Vater Juliet's, am Mittwoch solle sie sich bereit erklären, den Grafen Paris zu heirathen; bei Paynter und Boaistuau ist es der Dienstag.

P. 60 geht der Vater, als er die strengen Worte zu Juliet gesprochen, hinaus, ohne eine Antwort abzuwarten:

*And after him his wife doth follow out of doore,*

*And there they leave theyr chidden childe kneeling upon the floore.* Paynter, Boaistuau und Bandello erwähnen hiervon nichts, wohl aber Shakespeare III, 5.

P. 66 heisst es bei Brooke von Juliet, die vom *Fryer* zurückkehrt:

*As soone as she was unto her approched sumwhat nere,*

*Before the mother spake, thus did she fyrst begin.*

Anders bei Paynter; sie kehrt zurück, *where she found hir mother at the gate attending for hir: And in good devotion demaunded if shee continued still in hir former follies? But Julietta with more gladsome cheere than she wont to use, not suffering hir mother to aske agayn, sayd unto hir: etc.* Bei Boaistuau heisst es: *qui l'atendoit, en bonne devotion de luy demander, si elle vouloit encores continuer en ses premieres erreurs: mais Juliette avec une contenance plus gaye que de coustume, sans avoir patience que sa mere l'interrogast, luy dist; hier folgt Brooke dem Boaistuau genauer als Paynter. Shakespeare entlehnt an der entsprechenden Stelle sogar wörtlich von Brooke: IV, 2 sagt der alte Capulet: *I'll have this knot knit up to-morrow morning*; ebenso bei Brooke p. 68: *The wedlocke knot to knit soone up*, und p. 77: *the wedlocke knot was knyt*.*

P. 68 erzählt Brooke selbstständig, dass die Amme Romeo auf Kosten des Paris der scheinbar nachgiebigen Juliet gegenüber verkleinert habe:

*And eke she prayseth much to her the second mariage;  
And Countie Paris now she praiseth ten times more,  
By wrong, then she her selfe by right had Romeus prayse before, etc.*  
Auch diesen Zug hat Shakespeare III, 5 (am Ende) bei seiner Charakterzeichnung der Amme verwerthet; auch bei ihm verstellt sich Juliet und stimmt der Amme zu.

P. 73 heisst bei Brooke der *Frier*, der den Brief überbringen soll, John, bei Paynter und Boaiſtuau: Anselme.

P. 76 sagt Brooke, der Apotheker habe das Gift aus Armuth verkauft; er sass *unbusied at his doore*; bei Boaiſtuau und Paynter verkauft er zu gleicher Zeit an andere Kunden: *fayning to gyve hym some other medycine before the people's face*. Auch hier folgt Shakespeare Brooke, V, 1; übrigens verkauft bei jenem der Apotheker das Gift für *forty ducats*, bei Brooke für *fiftie crownes of gold*, bei Paynter, wie auch bei Boaiſtuau, für *fifty ducates*. —

Brooke schliesst sich in der Aneinanderfügung der Thatsachen und oft sogar im Wortlaut auf das Engste an Boaiſtuau an, so eng wie nur irgend ein Dichter ein Prosawerk benutzen kann. Zuweilen folgt er ihm treuer als selbst Paynter. Er verziert aber die Geschichte wie mit Arabesken mit schönen Gleichnissen, mythologischem Beiwerk und Sentenzen, und fügt einige Züge selbstständig hinzu, wie bei ihm namentlich der Charakter der Amme, der vörher ganz unbestimmt gelassen war, im Gegensatz zu den idealen Gestalten der Juliet und des Romeo nach englischer Weise derb realistisch gezeichnet ist. Gleichwohl behauptet Klein (Geschichte des Dramas X, p. 340 und V, 433 fg.), Brooke sei nächst Bandello dem italienischen Poem der Clitia gefolgt, und verspricht dies bei Erörterung des Shakespeare'schen Stückes näher nachzuweisen. Wir können auf diesen Nachweis nur gespannt sein. Ich habe auch nicht das geringste Anzeichen finden können, das auf jenes erwähnte italienische Gedicht hingewiesen hätte. Sowohl in den Thatsachen als auch in der Ausführung ist dasselbe von Brooke's Gedicht grundverschieden. So wird, um nur dies eine anzuführen, die Amme bei der Clitia gar nicht erwähnt, während doch Brooke gerade diese Figur von Boaiſtuau abweichend ausgeführt hat. Ein ebenso entschiedener Irrthum Klein's ist es, wenn

er Bandello als die Quelle Brooke's angiebt. Obwohl auf dem Titel steht: *first in Italian by Bandell, and nowe in Englishe by Ar. Br.*, weist doch nichts auf Bandello hin, der bekanntlich das Ende ganz anders als Boaistuau und nach diesem Paynter hat. Dies erkannte auch bereits Collier c. I. p. II.

Uebrigens ist Brooke's Gedicht ein vorzügliches Werk, das vielerlei Schönheiten der Sprache bietet.

Die andere vorshakespeare'sche Bearbeitung der Sage in England stammt von William Paynter, der im 2. Bande seines *Palace of Pleasure* (einer Sammlung von Geschichten) *the goodly hystory of the true and constant love betweene Rhomeo and Julietta* veröffentlichte. Dieser 2. Band datirt vom 4. November 1567 und erschien ungefähr zwei Jahre nach dem 1. Bande. Auch diese Prosabearbeitung findet sich bei Collier c. I. Während dieser die erste Ausgabe benutzte, druckte Daniel (*New Shakspeare Society, Series III, Pt. I. 1875*) die zweite Ausgabe ab, welche mehrfache Veränderungen enthält. Die folgenden Citate verweisen auf die Ausgabe des Boaistuau von 1561. —

Paynter fängt mit einer wörtlichen Uebersetzung des Sommaire de la troiesime histoire an, vergisst auch das Lob Verona's nicht (sogar die Namen werden fast buchstäblich herübergenommen: Adisse = *Adissa*; Alemaigne = *Almayne*), und erwähnt ferner, dass die Augenzeugen der Geschichte erst vor Kurzem in Verona gestorben seien. In der Uebersetzung des Sommaire (p. 31) lässt er folgende Worte unübersetzt: *si est-ce que je puis acertener une fois pour toutes, que je n'insereray aucune histoire fabuleuse en tout cest œuvre, de laquelle je ne face foy par annales et chroniques, ou par commune approbation de ceux qui l'ont veu, ou par autoritez de quelque fameux historiographe, Italien ou Latin.*

P. 36 steht bei Boaistuau: *cendre*; P. übersetzt *dust*, Brooke genauer *ashes*.

P. 38 hat B.: *Romeo ging seul avec ses armes en ceste petite ruelle*: P. lässt *avec ses armes* unübersetzt; Br. hat es: *well armed he walketh foorth alone*.

P. 38 steht bei B.: *Jeder liebte den frere Laurens, depuis les petits jusques aux grands*; P. hat diese Worte nicht; Br.: *the olde, the young, the great and small*.

P. 41 hat Juliette 3 mortiers de cire vierge anzünden lassen,

bei P. nur: *the tapers of virgin wax*; es ist aber wohl nur ein *r* ausgefallen: *thre*.

P. 42 bleiben die Worte der Amme: *prenez vos armes, et en jouëz desormais la vengeance* bei Paynter unübersetzt; bei Br.: *where you may, if you list, in armes revenge your selfe by fight*.

P. 44: B. hat nur die Worte: *Romeo attiroit si bien les cœurs d'un chacun*; hier fügt P. hinzu: *like as the stony adamante doth the cancred iron*; Br. hat diesen Vergleich nicht, ebensowenig Bandello.

P. 53: Hier fügt P. (p. 117) hinzu: *tyme, the mother of truth*; B. hat nichts dem Entsprechendes.

P. 56 steht bei B. in wörtlicher Uebersetzung aus Bandello: *la pauvre femme chantoit aux sourds*; Br. hat:

*But well away, in vayne unto the deafe she calles,*

*She thinkes to speake to Juliet, but speaketh to the walles.*

P. hat: *the poore old woman spoke unto the wall, and sang a song unto the deafe*. Die Worte *spoke unto the wall* hat P. vielleicht von Br. entlehnt.

P. 58 steht bei B.: Die Hälfte des Gifts genügt, um in einer Stunde den stärksten Mann zu tödten; P. lässt diese Zeitbestimmung weg, offenbar absichtlich, da Romeo ein Gift gefordert hatte, das in einer Viertelstunde tödtete. Br. setzt beide Mal: *in lesse then halfe an howre*.

P. 62 steht bei B.: *C'est l'heure suspecte, et les ferrements*; P. hat nur: *is the suspected hour*, Br. wiederum genauer:

*You say these present yrons are, and the suspected tyme.*

P. 64 fügt B. hinter *Barthelemy de l'Escale* in Klammern hinzu: *qui commandoit de ce temps là à Veronne*; P. hat diese Bemerkung weggelassen, weil sie ungenau ist (*de ce temps là*), und weil Aehnliches bereits am Anfange der Geschichte bemerkt war.

P. 64: P. fügt an der entsprechenden Stelle hinzu: *and kept close hys lawfull secrets, according to the well conditioned nature of a trusty seruaunt*; der Grund ist offenbar. Die Amme, die dem Befehle ihrer Herrin folgt, wird bestraft; Peter, der seinem Herrn folgt, wird öffentlich belobt. Zur näheren Erklärung dieser scheinbaren Ungerechtigkeit fügt P. obige Worte hinzu. Br. schliesst sich wiederum ganz eng an B. an.

So folgt P. von Anfang bis zu Ende, mit Ausnahme der angeführten Stellen, in ganz sklavisch-getreuer Uebersetzung, oft mit Herübernahme französischer Ausdrücke, seiner Quelle. Die Namen haben bei ihm meist französische Form: *Senior Escala*, *Montesches* und *Capellets*; *Bartholmew Escala*; *Rhomeo*, *Anthoine* (oder *Antonio*), *Mercutio*, *fryer Laurence*, *Julietta*, *Pietro (Petre)*, *Thibault*, *Paris count of Lodronne*, *Villafranco (!)*, *frier Anselme*.

A. Schmidt (in Shakespeare's dramatische Werke, herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. IV) hat in der Einleitung zu Romeo und Juliet p. 171 behauptet, Paynter's Novelle sei im Wesentlichen eine Uebersetzung nach Boaistuau 'mit Entlehnung einiger Züge aus Brooke.' Mit Ausnahme des oben citirten Vergleichs *to speak to the walls* habe ich auch nicht die geringste Spur einer Entlehnung aus Brooke von Seiten Paynter's entdecken können; und diese Worte sind wohl hinzugefügt worden, um die etwas unverständliche Redensart: *to sing unto the deafe* durch eine mehr englische Redewendung zu erläutern. Findet sich zuweilen Uebereinstimmung in den Worten bei Brooke und Paynter, wie wir oben an mehreren Beispielen nachgewiesen haben, so erklärt sich dies daraus, dass beide dieselbe Quelle möglichst wortgetreu benutzt haben. — Daniel (c. l.) glaubt noch an der folgenden Stelle einen Einfluss Brooke's auf Paynter wahrzunehmen; die Worte Boaistuau's: *je demeure la fable du peuple* übersetzt Brooke: *The people's tale and laughing stock shall I remayne for aye*, und Paynter in der ersten Ausgabe: *I shall remayne a Fable and iesting stocke to the People*; in der zweiten Ausgabe sind die Worte '*and iesting stocke*' weggelassen. —

Ausser diesen zwei Bearbeitungen der Sage sind von englischen Gelehrten noch einige Nachbildungen und Anspielungen auf dieselbe aus der Zeit vor Shakespeare nachgewiesen worden, welche beweisen, wie volksthümlich die Sage in England war:

1) Bernard Garter: *The tragicall and true historie which happened betwene two English louers. 1563. written by Ber. Gar. 1565. In oedibus Richardi Tottelli. Cum Privilegio.* Daniel (c. l.) giebt von dem äusserst seltenen Werk einen Auszug. Es ist im Stil eine entschiedene Nachahmung Brooke's, hat aber mit der Geschichte von Romeo und Julia nichts zu thun. Die Scene wird nach England verlegt; sonst werden in der Erzählung keine Namen genannt. Die Personen heissen nur *the Lovers*, *the Father* and

*Mother, the Nurse, an old Doctor.* Zwei junge Leute verlieben sich in einander und heirathen sich. Da bricht ein Krieg aus und der junge Ehemann zieht mit den Truppen fort; er zeichnet sich sehr aus, wird aber von einem Soldaten unschuldig des Verraths angeklagt. Um die Sache auszutragen, kommt es zu einem Duell. Der Ankläger fällt, aber auch unser Held stirbt an den erlittenen Wunden. Als seine junge Frau diese traurige Nachricht erhält, stirbt sie plötzlich vor Gram.

2) Aus Brooke's *Address to the Reader* erfahren wir, dass vor 1562 derselbe Stoff auf die englische Bühne gebracht war, und zwar lobt Brooke das Stück als ein vorzügliches: *though I saw the same argument lately set forth on stage with more commendation then I can looke for, being there much better set forth than I have, or can dooe.*

3) 1565 wird die Sage von T. Peend, oder Delapeend, in seinem *Pleasant fable of Hermaphroditus and Salmacis: With a morall in English verse*, erwähnt; hier heisst es:

*And Juliet, Romeus yonge,  
For bewty did imbrace,  
Yet dyd hys manhode well agree,  
Unto hys worthy grace;*

dazu in einer Anmerkung: *Juliet, a noble mayden of the cytye Verona, in Italye, whyche loved Romeus, eldest sonne of the Lorde Montesche, and beinge pryvely maryed togyther: he at last poysoned hymselfe for love of her. She, for sorowe of his deathe, slewe herselfe in the same tombe with hys dagger.*

4) 1570 erschien Henry Bynneman: *The Pitifull Hystory of 2 lovyng Italians.*

5) In *A right excellent and pleasant Dialogue betwene Mercury and a Souldier 1574* sagt der Verfasser, Barnabe Rich, dass *the pittifull history of Romeus and Julietta* auf Tapeten dargestellt war.

6) wird die Sage erwähnt in *The Gorgeous Gallery of Gallant Inventions: 1578.* *Sir Romeus' annoy but trifle seems to mine.*

7) 1579 in *A poor knight his Palace of private Pleasure.*

8) 1582 erwähnt Stanyhurst in seinem Epitaph zu der Uebersetzung der vier ersten Bücher von Virgil's Äneide Juliet neben Dido und Cleopatra.

9) 1583 in Melbancke's *Philotimus: the Warre betwixt Nature*



*and Fortune*; darin die Worte: *nor Romeo thou hast cause to weepe for Juliets losse.*

10) 1596 wird *a new ballad of Romeo and Juliett* erwähnt, die nicht erhalten ist. —

Bevor wir uns zu Shakespeare selbst wenden, müssen wir noch einen Abstecher nach Spanien machen. Auch dort taucht plötzlich die Sage von Romeo und Julia in zwiefacher Gestalt auf, in einem Drama des Lope de Vega und in einem andern des Francesco de Rojas. Auf dieselben hat bereits Dunlop in seiner *History of Fiction* II, p. 401 aufmerksam gemacht, scheint aber wenigstens das Stück des Rojas nicht gekannt zu haben; sonst würde er nicht behauptet haben: *the former* (das Stück des Rojas) *coincides precisely with Romeo and Juliet*. Das Drama Lope's wird er aus einer englischen Uebersetzung, die 1770 in London erschien, gekannt haben. Der Titel heisst: *Romeo and Juliet, a comedy written by that celebrated dramatic poet, Lopez de Vega, contemporary with Shakespeare, and built upon the same story on which that greatest dramatic poet of the English nation has founded his well known tragedy. London, printed for William Griffin, at Garrick's Head in Catharine Street, Strand. 1770. 8°.* Eine Inhaltsangabe des Lope'schen Stückes findet sich bei von Schack (c. I. II, p. 331—337) und bei Klein (c. I. X, p. 340 fgg.). Neuerdings ist eine zweite englische Uebersetzung erschienen: *Castelvines y Montesos. Tragi-Comedia, by Frey Lope Felix de Vega Carpio. Translated by F. W. Cosens. London 1869.* Da die erste englische Uebersetzung sehr ungenau war und nur die Stellen vollständig wiedergab, die eine gewisse Aehnlichkeit mit den entsprechenden bei Shakespeare zeigten, so ist die wortgetreue, vollständige Uebersetzung von Cosens ein sehr verdienstliches, willkommenes Werk.

Wir geben zunächst eine kurze Inhaltsangabe des Stückes, das meist in Verona spielt.

*I. Akt.* Roselo (der Romeo der Sage) und sein Freund Anselmo hören aus dem Hause Antonio's, des Hauptes der Castelvines, festliche Musik herausschallen und wollen den Diener Marin hineinsenden, um zu erfahren, was gefeiert werde. Dieser, ein Feigling, wagt sich nicht in das Haus hinein; denn alte Feindschaft bestand zwischen seinem Herrn und den Castelvines. So wollen sie selbst maskirt sich hineinwagen, um sich die schönen Mädchen des Festes anzusehen. Wahrlich, sagt Roselo, da die

Männer der Monteses ebenso kühn und tapfer sind, wie die Frauen der Castelvines schön, so sollte die Fehde zwischen beiden durch die Hochzeitsfackel beendet werden. Abenteuerlust treibt sie trotz der warnenden Stimme des feigen Dieners in das Haus des Feindes hinein:

*I must even have* (sagt Roselo)

*Mine own free fancy unmolested go,  
Despising that which men call easy gain,  
I'd climb a much more cragged path.*

Die zweite Scene führt uns auf das Fest selbst. Otavio, der Vetter Julia's, folgt dieser in den Garten, wo sie sich vom Tanz abkühlen wollen. Teobaldo und Antonio, die Väter der Beiden, blicken ihnen nach und wünschen, dass sie ein Paar würden. Da tritt Roselo mit seinen Begleitern ein und sobald er Julia sieht, entbrennt er in Liebe zu ihr und bedauert, dass man ihn von Jugend auf gelehrt habe, sie als eine Castelvine zu hassen. Die Liebe macht ihn so kühn, seine Maske abzunehmen; er wird von Antonio erkannt, und nur mit Mühe hält Teobaldo denselben zurück, Roselo mit dem Schwert in der Hand die Thür zu weisen. Inzwischen ist auch Julia von ihrer Cousine Dorotea auf den schönen Jüngling aufmerksam gemacht worden und sofort schenkt sie dem Fremdling ihr Herz, ohne ihn zu kennen. Während Anselmo sich mit Dorotea unterhält, setzt sich Roselo zu Julia, auf deren anderer Seite Otavio mit den stets eiskalten Händen sitzt, und nun erfolgt eine Unterhaltung, die zu den Glanzpunkten des Stückes gehört. Listig weiss Julia ihre Worte so zu stellen, dass, obwohl sie zu Otavio gewandt spricht, dieselben für Roselo bestimmt sind. Sie giebt ihm ihren Ring, und sie verabreden, sich am andern Abend im Garten zu treffen. Als die Gäste scheiden, fragt Julia ihre Dienerin Celia nach dem Namen des Geliebten, und als sie erfährt: es ist Roselo, Arnaldo's Sohn, da bricht sie in Klagen aus; nun aber sei es zu spät, die Liebe habe ihr Herz bereits völlig ergriffen.

Die dritte Scene führt uns in das Haus Arnaldo's; derselbe kehrt soeben von einer Reise zurück und fragt seinen Diener nach Roselo's Befinden. Er hört wenig Gutes über die Führung seines Sohnes; dieser lebe leichtsinnig, spiele viel und suche erst früh am Morgen sein Bett auf; zu alledem verführe ihn sein Diener Marin, jener gottlose Bursche. Und gleich darauf, als Arnaldo

die Bühne verlassen, kommt Freund Marin selbst und freundschaftlich schütteln sich die beiden Diener die Hand. Roselo wirft dem Schicksal vor, warum er sich gerade in die Tochter des Feindes habe verlieben müssen, beschliesst aber, mit Anselmo und Marin zu dem gefährvollen Rendez-vous zu gehn.

Die vierte Scene spielt in Julia's Garten, wo diese mit ihrer Dienerin Celia den Geliebten erwartet. Den gerade zur unrechten Stunde sie störenden Otavio weiss sie geschickt zu ihrem Vater zu entsenden. Endlich kommt Roselo und sie verabreden, sich in der Kirche bei einem befreundeten Mönch zu treffen, der sie trauen würde. Als er ihr Liebe zuschwört, sagt sie: 'Schwöre nicht, denn ich habe gelesen, dass die, welche so leichtfertig schwören, bei Gott und der Welt nur wenig Vertrauen besitzen.' Die Fusstritte Jemandes, der in den Garten kommt, scheuchen das Liebespaar aus einander. —

*II. Akt.* Der alte Streit der Castelvines und Montes ist von Neuem ausgebrochen: in der Kirche haben mehrere der einen Partei die Kirchenstühle der andern bei Seite gerückt, und laut ruft der alte Teobaldo seinem Sohne Otavio zu, diese Schmach zu rächen. Anselmo und Roselo nähern sich dem Platze in eifrigem Zwiegespräch. Letzterer vertraut seinem Freunde an, dass er nunmehr mit Julia vermählt sei. Der Mönch Aurelio sei zwar Anfangs gegen die Verbindung gewesen; da er aber gehofft habe, durch dieselbe die zwei feindlichen Häuser zu versöhnen, so habe er nachgegeben. Da stürzen Antonio und Otavio auf der einen, und Arnaldo und Marin auf der andern Seite mit gezogenen Schwertern aus der Kirche. Roselo versucht die Kämpfenden zu trennen; als er aber dem Otavio vorschlägt, er wolle die Julia heirathen, und er solle die Andrea Montes zur Frau nehmen, dringt Otavio wüthend auf ihn ein — und Roselo erschlägt ihn. Der Herzog von Verona mit seinem Gefolge kommt hinzu und fragt nach dem Urheber des Streits und wer den Otavio erschlagen habe. Alle bezeugen, dass Roselo nur, nachdem er von Otavio wüthend angegriffen, das Schwert gezogen habe, auch Julia und Celia, die eben aus der Kirche zu dem Verhör hinzukommen. Roselo, der sich mit Marin in einen benachbarten Thurm geflüchtet hat, wird vom Herzog herabgerufen, der ihn, um ferneren Aufruhr in Verona zu vermeiden, verbannt.

In der zweiten Scene nimmt Roselo von Julia im Garten Ab-

schied und verspricht die Geliebte bald nachzuholen. Und während die beiden Liebenden allen Schmerz der Trennung empfinden, sagt Marin in burlesk-parodirender Weise seiner Celia Lebewohl. Da erscheint Antonio; Roselo und sein Diener fliehen eiligst; zornig fragt der Vater, was Julia in so später Stunde noch allein im Garten zu thun habe und warum sie weine. Sie sagt, ihre Thränen gälten ihrem erschlagenen Geliebten. Um ihren Schmerz zu lindern, will Antonio einen andern Geliebten für sie wählen, und seine Wahl trifft den Grafen Paris, der früher um ihre Hand bei ihm angehalten habe und bald mit dem Herzog von einer Reise zurückkehren werde.

In der dritten Scene trifft Paris mit Roselo, der eben mit Marin auf dem Wege nach Ferrara begriffen ist, auf der Landstrasse zusammen und verspricht, ihn seinen Feinden gegenüber vertheidigen zu wollen. Ein Diener Antonio's überbringt einen Brief, in welchem der Vater Julia's Paris auffordert, eiligst nach Verona zu kommen, wo seine Tochter ihn als Bräutigam erwarte. Nur mit Mühe unterdrückt Roselo seine Aufregung über diese Nachricht. Als sie sich getrennt haben, bricht er in heftige Klagen über die Treulosigkeit der Geliebten aus, und Marin weiss keinen andern Trost als den, dass es in Ferrara mehr schöne Frauen gebe. —

*III. Akt.* Nachdem sich Julia erst geweigert, Paris zu heirathen, giebt sie dem Drängen ihres Vaters scheinbar nach; während aber Antonio, hocheifrig über diese Sinnesänderung der Tochter, weggeht, die Vorbereitungen zur Hochzeit zu treffen, überbringt Celia ihr vom Mönch Aurelio, an den Julia in ihrer Bedrängniss sich gewandt hatte, Gift. Julia trinkt es und fällt in einen todähnlichen Schlaf, nachdem sie ihrem Roselo nochmals Treue zugeschworen.

Dieser bringt inzwischen (zweite Scene), um sich an der treulosen Geliebten zu rächen, der schönen Sylvia ein Ständchen, als sein Freund Anselmo aus Verona, von Aurelio entsandt, ihm die Nachricht von Julia's Tod bringt. Man habe sie scheinodt begraben; er solle nun kommen und sie, die nach zwei Tagen wieder in das Leben zurückkehren werde, abholen, um mit ihr zu entfliehen.

In der dritten Scene kommt Antonio zum Herzog, der Paris über den Verlust der Braut tröstet, und holt sich von ihm die

Erlaubniss zur Heirath mit seiner nahen Verwandten Dorotea. Da nun Otavio und Julia todt seien, würde sein Haus aussterben, wenn er nicht wieder heirathe. Der Herzog giebt seine Einwilligung. Die vierte Scene führt uns in das Grabgewölbe unter der Kirche zu Verona. Julia, die aus ihrem Schlaf erwacht, weiss nicht, wo sie ist und wie sie dahin gekommen. Da naht sich Licht; es sind Roselo und Marin, der in seiner Herzensangst das Licht hinfallen lässt. Als Julia sie anredet und fragt: 'Seid Ihr lebend oder nicht?' antwortet Marin: 'Ich bin wahrlich todt.' So contrastiren seine Witze seltsam mit dem schaurigen Ort der Handlung. Roselo erkennt Julia an ihrer Stimme; er erzählt ihr, wie er hierhergekommen, und sie verlassen die Gruft, um zunächst als Bauern verkleidet auf einem Gute von Julia's Vater zu wohnen.

Hier finden wir sie nebst Anselmo in Bauertracht (in der letzten Scene des Dramas) bei den Bauern des Gutes, die ihren Herrn Antonio zur Feier seiner Hochzeit mit Dorotea erwarten. Als Antonio selbst erscheint, um sich zu überzeugen, ob Alles zum Feste vorbereitet sei, spricht Julia als Engel aus dem obern Stockwerk des Hauses zu ihm und verkündet ihm ihre Verbindung mit Roselo. Da sie wieder verschwindet, erklärt sich Antonio bereit, Otavio als seinen Sohn anzuerkennen. Zugleich bringt Teobaldo Roselo, Anselmo und Marin als Gefangene an. Man hat sie erkannt und will sie tödten. Antonio aber, seinem Versprechen getreu, tritt dazwischen und begrüsst Roselo als Sohn, ja er will ihm sogar seine eigene Braut Dorotea zur Gattin geben. Da tritt Julia dazwischen und nimmt Roselo für sich in Anspruch und nachdem sich Alles aufgeklärt, begrüsst Antonio sie als seine Kinder. Anselmo heirathet Dorotea und Marin seine Celia. So endet das Stück mit einer dreifachen Hochzeit:

*Good senators, here, I pray 'tis understood,  
The Castelvines ends in happiest mood.*

Welch' ein Gegensatz zu allen bisherigen Bearbeitungen der Sage! Die ernste Novelle ist unter Spaniens heiterem Himmel in eine Comödie verwandelt worden, die oft ans Possenhafte anstreift. Die Sage, die in den Novellen der Italiener in dramatisch-belebten Zwiegesprächen, die in Frankreich in pathetischen Reden, in England in gedankenreichen Versen nacherzählt worden war, aber immer mit demselben ernstern Antlitz, tritt hier plötzlich mit heiterer Maske, mit lustigen, scherzhaften Gesprächen vor uns hin.

Der tiefe Strom der Sage ist plötzlich verflacht und in die seichten Schablonen der spanischen comedia geleitet worden. Hier finden wir alle die stehenden Figuren des spanischen Dramas wieder: Roselo den primero galan, Julia die dama, Antonio den barba, Dorotea die eifersüchtige Freundin, und vor Allem fehlt der Possenreisser nicht, der gracioso, der als feiger und stets witziger Diener die tragischen Worte seines Herrn, des Helden, parodirt. Scherzhafte Partien sind reichlich in die ernste Handlung eingeflochten. Während von Schack, der eifrige Bewunderer der spanischen dramatischen Muse, an dem Stück den witzigen Dialog und die wunderbar poetische Sprache rühmt, giesst Klein die ganze Schale seines Zorns über dem Drama aus: 'Die grossen spanischen dramatischen Virtuosen wissen von jener Liebe nichts, die der Apostel verherrlicht; sie kennen nur das geräuschvolle Liebespathos.' 'Jeder Zoll ein spanischer Comödienschablonenheld,' sagt er an einer andern Stelle von Roselo. Und fürwahr, denken wir an Shakespeare's wundervolles Drama, so müssen wir Klein Recht geben. — Wir wissen nicht genau, wann das Stück verfasst ist; nur soviel steht fest, dass es vor 1603 geschrieben ist, da es sich in einer Liste der bis zu diesem Jahre von Lope gedichteten Stücke mit erwähnt findet.

Fragen wir, woher Lope den Stoff entnommen habe, so kann man zweifelhaft sein, ob die Sage ihren Weg über Frankreich nach Spanien genommen habe, oder ob sie direct aus Italien eingewandert sei. Wir wissen, dass zur Zeit Lope's (1562—1635) die spanische Literatur am stärksten von der bereits zu herrlicher Blüte entfalteteten italienischen Literatur beeinflusst ward. Nicht nur Dante, Petrarca, Ariost und Tasso waren in Spanien bekannt, sondern auch die Novellen eines Boccaccio, Bandello, Cinthio und Anderer existirten in spanischen Uebersetzungen, die vielfach von den Dramatikern benutzt wurden. Auch Lope hat aus dieser reichhaltigen Fundgrube wiederholt geschöpft (cf. v. Schack, c. l. II, p. 330 und Klein, X, p. 493) und mehrfach aus unserem Bandello. So entlehnte er den Plan zu seinem *el mayordomo de la Duguesa de Amalfi* aus Bandello I, 26; ebendaher stammt seine *La Quinta de Florencia*. So wird er auch den Stoff zu unserem Drama direct dem Bandello verdanken. Freilich können ihm auch die *Histoires tragiques des Belleforest* bekannt gewesen sein. Nicht nur unsere Erzählung, sondern auch die der *Quinta de Florencia* zu

Grunde liegende finden sich aus *Bandello* entnommen auch bei *Belleforest* (I, 12). Einige der Namen, wie *Antonio* (diese Form findet sich allerdings neben *Anthoine* auch bei *Boaistuau*), *Anselmo*, *Mercutio* und *Teobaldo* sprechen aber für die Annahme einer directen Benutzung *Bandello's*. —

Die zweite spanische Dramatisirung der Sage stammt von *Francesco de Rojas y Zorrilla* und führt den Titel: *Los Bandos de Verona. Montescos y Capeletes*. Auch hiervon existirt eine englische Uebersetzung von *F. W. Cosens*, London 1874, welche aber nur die Stellen wiedergiebt, die einige Aehnlichkeit mit dem *Shakespeare'schen* Stück haben. Danach ist der Inhalt folgender (auch *Klein*, Bd. XI, p. 253 fg. giebt einen kurzen Auszug):

*I. Akt.* Das Stück beginnt mit einer Unterredung zwischen *Julia Capelete* und *Elena*, *Romeo's* Schwester, der unglücklichen Gattin des Grafen *Paris*, der sie vernachlässigt. Sie kommen im Laufe der Unterhaltung auf den Ursprung der Feindschaft zwischen den *Montescos* und *Capeletes* zu sprechen: *Otavio Romeo*, das Haupt der *Montescos* und der Vater der *Elena*, erschlug aus Zufall bei einem Turnier den *Luis Capelete*, den Bruder der *Julia*, und wird aus Rache getödtet. Seit drei Jahren wüthet nun der Kampf in *Verona*. *Romeo* dringt, um seines Vaters Tod zu rächen, in das Haus der *Capeletes* ein; dabei sieht er *Julia* und verliebt sich in sie; seitdem kommen sie öfters verstohlen zusammen. Heute aber soll sie auf Wunsch ihres Vaters ihren Vetter *Andrés* heirathen. Da treten plötzlich unerwartet *Romeo* selbst und sein Vetter *Carlos* ein, welche von der Abwesenheit des Vaters *Julia's* wissen und übereingekommen sind, die Zustimmung desselben zu ihrer Hochzeit zu gewinnen. Die Unterredung der Liebenden wird durch das Erscheinen des alten *Capelete* und des *Andrés* gestört, vor denen sich *Romeo* und *Carlos* nebst den Damen verbergen. *Andrés* hält von Neuem um die Hand der *Julia* an. Graf *Paris* kommt hinzu und fordert den alten *Capelete* auf, ihm bei einem Anschlag gegen die *Montescos* behülflich zu sein; er wolle sich von seiner Frau scheiden lassen und *Julia* zur Frau haben. Dieser Anschlag wird natürlich von den Andern belauscht. *Romeo* tritt aus seinem Versteck hervor und es kommt zu einem Kampf zwischen beiden Parteien. Da gesteht *Julia* offen ihre Liebe zu *Romeo* ein und tritt zwischen die Kämpfenden. So endet der erste Akt.

*II. Akt.* Romeo's Diener, die lustige Person des Stückes, dringt als Dachdecker verkleidet in Capelete's Haus ein, um der Julia ein Billet Romeo's zu überbringen, worin er sie auffordert, mit ihm zu fliehen. Als der alte Capelete wieder in Julia dringt, den Paris oder Andrés zum Gemahl zu wählen, erklärt sie, sie liebe einzig und allein Romeo. Auf's Aeusserste erzürnt legt ihr Vater einen Dolch und eine Flasche Gift hin und fordert sie auf, zwischen beiden zu wählen. Sie trinkt das Gift, während nun der Vater vergeblich versucht, es ihr zu entreissen. Sie fällt scheinbar todt nieder und wird heimlich in der Familiengruft in der San Carloskirche beigesetzt. Romeo's Diener, der im Hause Capelete's Alles mit angesehen hat, benachrichtigt seinen Herrn von dem traurigen Ereigniss und dieser eilt nach dem Grabe. — Otavio, der Diener des Andrés, erzählt seinem Herrn, wie er dem alten Capelete Gift habe besorgen sollen. Da er aber geglaubt habe, es sei für seine Geliebte Esperanza, Julia's Kammermädchen, bestimmt, die Romeo öfters zu ihrer Herrin geführt, habe er statt des Giftes einen Schlaftrunk gekauft. So eilen sie nach dem Gewölbe, um Julia bei ihrem Erwachen zu entführen, und verbergen sich dort. Ebendasselbst erscheinen auch Romeo und sein Diener und führen Julia, die eben erwacht, aus der Kirche. Da erlischt ihr Licht und in der Dunkelheit verliert Julia Romeo's Arm und nimmt den des Andrés, den sie für Romeo hält und mit dem sie entflieht. Romeo enteilt dagegen mit seiner Schwester Elena, die er fälschlich für Julia hält. Diese war in Folge des Billets Romeo's zur Kirche gekommen.

*III. Akt.* Da entdeckt Romeo seinen Irrthum, zugleich hört er Julia seinen Namen rufen; denn diese hatte gemerkt, dass sie an Andrés Seite gehe. Sie entflieht diesem, verfolgt von ihm und ihrem Vater nebst Graf Paris. Der benachbarte Wald wird von diesen nach ihr, Romeo und Elena durchsucht. Als der alte Capelete und Paris Julia finden, von deren Erwachen sie noch nichts wissen, halten sie dieselbe erst für ihren Geist. Sie aber erzählt, wie Romeo sie erlöst habe; ihm wolle sie treu bleiben. Da will der Vater sie erstechen und wird nur mit Mühe durch Paris von der blutigen That zurückgehalten. Sie soll wenigstens in ein Gefängniß geworfen werden. So wird sie in ein benachbartes Schloss abgeführt. Inzwischen durchsuchen die Montescos den ganzen Wald und greifen endlich das Schloss an, in welchem sie Julia



wissen. Sie beschiessen dasselbe, bis der alte Capelete mit Julia, die er vorher getödtet zu haben vorgab, auf den Zinnen erscheint; Romeo und Julia heirathen sich; Graf Paris und Elena versöhnen sich natürlich auch, und das Stück schliesst mit den Worten:

*Now joyous hours on every side increase,  
And let this feud of both our houses cease;  
Good Don Francisco Rojas asks the hands of all,  
And to his share let your kind plaudits fall.*

Der Verfasser des Stückes war um den Beginn des 17. Jahrhunderts (Klein giebt das Jahr 1607 an) zu Toledo geboren; wann das Drama geschrieben ist, wissen wir nicht. Es findet sich in dem 2. Bde. der gesammelten Werke des Rojas, Madrid 1680. Rojas war 30 Jahre alt, als Lope starb, auf dessen Tod er ein Sonett verfasst hat. Er hat offenbar das Stück Lope's, das denselben Stoff behandelt, gekannt. So verdankt er diesem den wunderbaren Zug, dass Julia von ihrem Vater für einen Geist gehalten wird, und den glücklichen Ausgang des Dramas. Er muss aber, wie die Namen beweisen (Romeo, Montesco, Capelete), die wieder gleich den italienischen sind, auch die italienische Novelle *Bandello's* oder eine Uebersetzung derselben gekannt haben. Und es ist höchst interessant zu sehen, wie zwei so verschiedene Stücke wie das *Shakespeare's* und das des Rojas derselben Quelle ihren Ursprung verdanken können. Das Drama des Rojas wird von allen Kritikern für völlig verfehlt gehalten; selbst von Schack urtheilt über dasselbe (c. l. III, p. 318): 'In *Los Vandos de Verona* erkennt man den geistvollen Verfasser der bisher erwähnten Tragödien nicht wieder.' Ausser den stehenden Personen des spanischen Dramas, dem *Gracioso* mit seinen derben Scherzen, dem Geliebten mit seinem hohlen Pathos und dem zürnenden Alten, bietet es nichts als ein wirres Durcheinander plumper Verwechselungen und bunter Abenteuer. Es steht tief unter dem Niveau aller Dramen und Novellen, in denen die Sage von Romeo und Julia behandelt worden ist. —

Wir kommen nun zu der herrlichsten, köstlichsten Frucht, welche unsere Sage hervorgebracht hat, zu dem Stück *Shakespeare's*, und wenden uns zu der wichtigen Frage, welche der bereits vorhandenen Bearbeitungen der Sage er zu seinem Drama benutzt hat. Während man früher darüber einig zu sein schien, dass er allein dem Gedicht *Ar. Brooke's* gefolgt sei, eine Ansicht,

die bereits von Schlegel und Malone vertreten ward, hat es neuerdings nicht an vielfachen Versuchen gefehlt, diese oder jene der von uns besprochenen Bearbeitungen als Quelle Shakespeare's nachzuweisen. So vermuthet Drake (*Shakespeare and his Times*, London 1817, II, p. 359) und nach ihm Collier (in *The History of English Dramatic Poetry and the Stage* II, 416), Shakespeare habe ein Stück gleiches Namens, auf welches die oben citirte Stelle bei Brooke uns zu schliessen gestattet, benutzt. Dies ist aber nur eine völlig müssige und leere Vermuthung, zu der wir keine Berechtigung haben. Wir wissen von dem Stück ausser durch Brooke gar nichts. Ja, es hat sogar nicht an Gelehrten gefehlt, die das Vorhandensein eines solchen Stückes gänzlich bestritten und meinten, die Worte '*lately set forth on stage*' bezeichneten nicht die wirkliche Bühne, sondern bedeuteten nur 'zur Schau stellen, veröffentlichen,' so dass mit den Worten Brooke's ebensogut eine Novelle gemeint sein könnte (Delius, Einleitung zu Romeo und Julia in seiner Ausgabe Shakespeare's). Klein (c. l. V, p. 423) schüttelt aus dem unerschöpflichen Füllhorn seiner Phantasie gleich zwei Vermuthungen heraus, die sich an die Worte Brooke's knüpfen. Er meint, jenes verschwundene Stück könne eine Nachahmung von Grotto's Hadriana gewesen sein, die der Verfasser durch eine italienische Schauspielergesellschaft, welche damals in London viel Zuspruch hatte, als Manuscript kennen gelernt haben mochte. Gleich darauf vermuthet er, das von Brooke gelobte Stück sei die Hadriana selbst gewesen, die er von italienischen Schauspielern in London habe darstellen sehen. Ein derartiges Spiel mit Conjecturen, deren eine auf die andere ohne alle Grundlage kühn in die Luft hineingebaut wird, richtet sich von selbst. —

Ferner haben Walker (*Historical Memoir on Italian Tragedy*, London 1799, p. 49 fgg.: '*perhaps it will yet appear, that the English bard read, with profit, the drama under consideration*') und nach ihm Dunlop, von Schack (III, p. 318) und Klein (V, p. 436 fg.) behauptet, Shakespeare habe das bereits besprochene Drama Hadriana gekannt und benutzt. Und dies ist an und für sich nicht gerade unwahrscheinlich. Wenn auch keine englische Uebersetzung des Stückes aus der Zeit Shakespeare's bekannt ist, so könnte er es doch sehr wohl im Original gelesen haben. Denn dass er Italienisch, die Modesprache der damaligen Zeit, verstand, wird nicht wohl bestritten werden können. Und Grotto's Gedichte waren zu

Shakespeare's Zeit in England bekannt; Florio erwähnt in seinem Italienisch-Englischen Lexicon (1611) *La Adriana Tragedia* in der Liste der *Authors and Books that have been read of purpose for the collection of this Dictionarie*. Ferner wird Grotto in einer Stelle bei B. Jonson, auf welche zuerst Elze (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VII, 33) hingewiesen hat, erwähnt. Im *Volpone* III, 2 (der allerdings erst 1605 aufgeführt ward) bringt die gelehrte Lady Politick Would-be die Unterhaltung auf die italienischen Dichter und zählt folgende auf:

*Petrarch, or Tasso, or Dante?*

*Guarini? Ariosto? Aretine?*

*Cieco di Hadria? I have read them all.*

Ja, man könnte noch weiter gehen und behaupten, da an derselben Stelle auf Shakespeare's Benutzung des Montaigne gestichelt wird, sei die Erwähnung des Grote ein weiterer verdeckter Seitenhieb B. Jonson's auf Shakespeare. Doch sind dies Alles eitle Conjecturen, sobald nicht in den Stücken selbst augenscheinliche Nachahmung zu Tage tritt. Es ist nicht unwichtig, noch darauf hinzuweisen, dass in der älteren Ausgabe des Florio'schen Lexicons von 1598 die *Adriana* nicht mit erwähnt wird. Somit scheint das Drama erst nach der Abfassung der Shakespeare'schen Tragödie in England bekannt geworden zu sein. Trotzdem hat man auf folgende Aehnlichkeiten hingewiesen. Latino spricht beim Abschied von der *Hadriana* zur Geliebten:

*E (s'io non erro) è presso il far del giorno.*

*Udite il Rossignuol che con noi destò,*

*Con noi geme fra i spini etc.*

Hierher stammt nach Walker und Klein Shakespeare III, 5:

*Wilt thou be gone? It is not yet near day;*

*It is the nightingale and not the lark etc.*

Der Umstand, dass hier die Nachtigall bei Beiden erwähnt wird, während sich in den Novellen nichts von ihr findet, wird für einen unumstösslichen Beweis für die Nachahmung Shakespeare's gehalten. 'Daraus folgt,' sagt Klein (V, 441), 'dass Shakespeare Grotto's *Hadriana* im Original gelesen.' So muss denn also Shakespeare, um die Nachtigall erwähnen zu können, erst die Bücher der Italiener durchstöbern. Ein Stubengelehrter freilich wäre auf einen solchen poetischen Gedanken nicht von allein verfallen. Für einen Dichter aber, der so feines Naturgefühl hat wie Shakespeare,

liegt die Erwähnung der Nachtigall in dieser zauberhaften Balkonscene nahe genug. Hat doch gerade dieser Vogel sich stets der hohen Gunst der Dichter aller Nationen zu erfreuen gehabt. Ausserdem sind die Stellen bei beiden Dichtern wesentlich von einander verschieden. Bei Shakespeare singt die Lerche und Juliet glaubt nur, es sei die Nachtigall; bei Grotto ist es wirklich die Nachtigall, welche singt. Ebensogut könnte man die Worte Hadriana's gleich darauf:

O da invidia accelerata aurora,  
Che a gli altri luce, a me tenebre  
Apporti,

mit den Worten bei Shakespeare:

*Jul.* — *more light and light it grows.*

*Rom.* *More light and light: more dark and dark our woes!*  
vergleichen. Dergleichen ist eben Gemeingut der Dichter aller Zeiten und Völker. Mit Recht hat vielmehr Malone bereits in seiner Ausgabe zu der Stelle bemerkt, dass folgende Stelle bei Brooke Shakespeare die herrlichen Worte eingegeben habe:

*The golden sun was gone to lodge him in the west,  
The full moon eke in yonder south had sent most men to rest;  
When restless Romeus and restless Juliet etc.  
But now, (somewhat too soon) in farthest east arose  
Fayre Lucifer, the golden starre that lady Venus chose;  
Whose course appoynted is with spedy race to ronne,  
A messenger of dawning day, and of the rysing sonne.*

Ferner macht Walker darauf aufmerksam, dass bei Grotto nach dem Tode der Hadriana der Consigliere des Königs diesen über den Verlust der Tochter tröstet, ähnlich wie bei Shakespeare der Friar den alten Capulet. Hiervon steht in den Novellen nichts. Aber solche Umänderungen sind dem dramatischen Dichter, der von den Klagen des Vaters nicht nur berichten, sondern sie uns auf der Bühne hören lassen soll, geradezu geboten; und überdies hätte, wenn von wirklicher Uebereinstimmung die Rede sein sollte, bei Grotto nicht der Consigliere, sondern der Mago die Trostesworte sprechen müssen. Denn dem Mago entspricht der Friar.

Schack empfiehlt auch die Scene zur Vergleichung, wo der Priester Hadrianen den Schlaftrunk reicht, ferner die, wo die letztere die Phiole leert, und die ihres Erwachens in der Gruft. In der ersten dieser Scenen schliesst sich Grotto eng an sein Vorbild

Luigi da Porto an, sie hat mit der Shakespeare'schen Ausführung weder in Worten noch Gedanken etwas gemein. Wir werden sehen, wie Shakespeare gerade an dieser Stelle sogar die Worte Brooke's herübernimmt. — Noch weniger stimmt bei beiden die Scene überein, wo Juliet-Hadriana den Schlaftrunk trinkt. Bei Shakespeare trinkt sie ihn allein, nachdem sie die Amme entfernt hat, ist fieberhaft aufgereggt und glaubt den Leichnam Tybalt's zu sehen, alles in engem Anschluss an Brooke. Bei Grotto reicht die Amme Hadrianen das Wasser, genau wie bei da Porto, und findet sich kein Wort von jenen Fieberphantasien. Noch weniger eignet sich die Scene des Erwachens in der Gruft zu einem Vergleich. Bei Shakespeare erwacht Juliet, als Romeo bereits todt ist. Bei Grotto wechseln sie noch ergreifende Worte mit einander. Hätte Shakespeare diese höchst wirkungsvolle Fassung der Scene gekannt, so würde er sie sich nicht haben entgehen lassen. Klein ist freilich anderer Meinung. Mit unfehlbarer Sicherheit behauptet er, „dass Shakespeare nur diesen und keinen andern Ausgang habe wählen dürfen; und dass er ihn nach kunstnothwendigen Gesetzen hätte erfinden müssen, wenn er ihn nicht schon in einigen seiner Fabelquellen vorfand.“ (V, 434.) In dieser Ansicht steht er aber doch allein. Anders hilft sich Walker (p. 55) über diesen Punkt, der nach unserer Ansicht unzweifelhaft beweist, dass Shakespeare die Hadriana nicht kannte, hinweg. Er sagt: *'This affecting circumstance is omitted in Brooke's translation of da Porto's novel. And as Shakspeare has not availed himself of it, it has been presumed he could not read the story in the original Italian; — which, perhaps, he never saw. But this, as Dr. Johnson observes, proves nothing against his knowledge of the original. He was to copy, not what he knew himself, but what was known to his audience.'* Mit dieser sophistischen Auseinandersetzung und der Annahme, dass Shakespeare sich als ein Slave des Publikums gefühlt habe, schlüpfen Walker und Johnson über diesen Einwand hinweg. Wenn aber Schack gerade diese so verschiedenen Scenen zur Vergleichung empfiehlt, so liegt die Vermuthung nahe genug, dass er die Hadriana gar nicht gekannt hat. Mit ebenso wenig Glück nehmen Walker und Dunlop an, Shakespeare habe den Character seiner Nurse aus jenem Drama entlehnt. Hier findet sich allerdings eine Nutrice als eine der Hauptpersonen des Stückes. Aber es kann kein schärferer Gegen-

satz gedacht werden, als der, welcher zwischen der Amme bei Shakespeare und bei Grotto besteht: jene geschwätzig, gewinn-süchtig, eine komische Figur; diese ernst, eine treue Dienerin ihrer Herrin. Nein, woher Shakespeare die Amme entlehnt hat, wissen wir; er dankt sie den Andeutungen Brooke's. — Klein hat ausserdem noch auf Folgendes hingewiesen: Der Stil sei bei beiden Dichtern gleich, der Concetti-Stil in pointirt geistreichen Antithesen; hierauf hat bereits vor ihm Walker aufmerksam gemacht; er sagt: *It may be said of Grotto, that he could never forgive any conceit that came in his way, but swept, like a drag-net, great and small.* Beide vergessen dabei gänzlich, dass dieser künstliche Stil zu Shakespeare's Zeit in England in Folge der Nachahmung italienischer Poesie allgemein gebräuchlich war. — Dann verweist Klein auf folgenden Zug: Hadriana erklärt ihrer Mutter, als diese ihr verkündet, dass sie den Sohn des Königs der Sabiner heirathen soll (III, 1):

maritarmi,

Madre, e signora mia, con pace vostra

— non voglio; —

ebenso Juliet bei Shakespeare:

*I pray you, tell my lord and father, madam,*

*I will not marry yet.*

„Diese Worte finden sich weder bei Brooke noch in den italienischen Novellen“, sagt Klein. Derselbe Gedanke findet sich aber überall; bei Brooke sagt Juliet:

*Doo what you list, but yet of this assure you still,*

*If you do as you say you will, I yelde not there untill etc.,*

ebenso bei Paynter und Boaistuan. Bei Bandello antwortet Julia, allerdings dem Vater und nicht der Mutter: *rispose, ch'ella non voleva maritarsi*; hier haben wir sogar dieselben Worte wie bei Grotto; bei da Porto sagt Giulietta: *Padre mio, no, che io non saro contento, und gleich darauf: questo non fie mai.* — Wenn aber in den Novellen einfach erzählt wird, dass Julia eine derartige Unterredung mit Mutter und Vater gehabt, während bei Grotto und Shakespeare die Mutter der Tochter ausdrücklich sagt: Dort kommt dein Vater, sag' du selbst ihm das

(*El ecco a punto, ch'egli esce col mago —*

*A lui ti volgi, e lui medesimo ascolta;*

*Here comes your father; tell him so yourself),*

so ist dies ein ganz natürlicher Kunstgriff des Dramatikers, der den Stoff nicht erzählen, sondern in Dialoge bringen soll. Endlich vergleicht Klein folgende Stelle: Latino klagt am Grabe Hadriana's:

O marmi, che'l bel viso mi celate  
E col ciel vi partiste ogni mio bene,  
Deh, per pietade, apritevi, ond'io miri  
Quell' oggetto, per cui cari ho sol gli occhi.

Dies soll Shakespeare nachgeahmt haben mit den Worten:

*Thou detestable maw, thou womb of death,  
Gorged with the dearest morsel of the earth,  
Thus I enforce thy rotten jaws to open etc.*

Man traut seinen Augen nicht! Auch nicht der leiseste Anklang erinnert an Groto; und hiernach hält es Klein für ganz unzweifelhaft, dass Shakespeare Groto's Hadriana gekannt habe. Wahrlich mehr Phantasie als Kritik! — Daniel (c. 1.) vergleicht endlich noch folgende Stellen: Latino redet das Grabmal der Hadriana an (V, 4):

Benche chiamar sepolcro non ti debbo,  
Ma erario, ove s'asconde il mio thesoro.

Bei Shakespeare ruft Romeo, als er Paris in das Gewölbe legt:

*A grave? O, no; a lanthorne, slaughtered youth;  
For here lies Juliet, and her bewtie makes  
This vault a feasting presence full of light.*

Aber ein Erario ist doch kein Lanthorne!

Hadriana redet die Amme an (I, 1):

Tu che si spesso alhor, ch'io pargoletta  
Stava per trabocca, man mi porgesti.  
Porgimi hora consiglio, ond'io non cada.

Daniel bemerkt hierzu: *It is possible, that this may have suggested any part of the Nurse's famous speech in Romeo and Juliet, Akt 1, Sc. 3: 'She could have run and waddled all about: for even the day before, she broke her brow' etc.* Man sieht, die ganze Aehnlichkeit besteht darin, dass erwähnt wird, Hadriana-Juliet sei als Kind öfter hingefallen und von der Amme wieder aufgehoben worden. Das konnte Shakespeare natürlich nicht allein wissen, sondern musste es erst von dem Italiener lernen.

Dann sagt bei Groto die Mutter zu Hadriana, nach ihrer

Meinung müsse sie sich selbst einen Gemahl wählen dürfen, und sollte ihre Wahl selbst auf Latino fallen (III, 1):

*Benche so che nol vuoi, che l'odii a morte.*

Hieran sollen die Worte Juliets erinnern (III, 5):

*I will not marry yet and, when I do, I swear,  
It shall be Romeo, whom you know I hate,  
Rather than Paris.*

Aber bei Grotto spricht diese Worte die Mutter, bei Shakespeare spricht sie Julia; dies ist ein grosser Unterschied!

Endlich verweist Daniel noch darauf, dass der Bote bei beiden den Brief des Priesters als unbestellbar zurückbringt, was ein ganz nebensächlicher Umstand ist. Wie wenig Gewicht er selbst auf diese Gründe legt, geht aus dem Endurtheil hervor, das er schliesslich fällt: *Notwithstanding these resemblances, I find it difficult to believe that Shakespeare could have made use of Grotto's play.* Derselben Ansicht ist Grant White (*Note in Furness's Variorum Shakespeare* p. 403): *Walker has very slender grounds for supposing that Shakespeare was acquainted with Grotto's tragedy.* Auch W. W. Lloyd (in seiner Abhandlung über Romeo und Juliet in Singer's Ausgabe Shakespeare's) kann sich nicht überzeugen, dass Shakespeare das italienische Original Grotto's gekannt habe. Und wie hilft er sich? Er nimmt an, dass Shakespeare Grotto aus einer englischen Uebersetzung kennen gelernt. So wird, um die Conjectur zu stützen, gleich eine neue erfunden; denn von einer englischen Uebersetzung der Hadriana ist uns gar nichts bekannt. —

Begründeter ist es in Erwägung zu ziehen, in welchem Verhältniss die Stücke Lope's und Shakespeare's zu einander stehen. Da beide Dichter gleichzeitig lebten und blühten (Lope geb. 1562, Shakespeare 1564; die Blütezeit beider fängt c. 1590 an), und wir die genaue Abfassungszeit der betreffenden Stücke nicht kennen, so lagen zwei Möglichkeiten vor: man konnte vermuthen, Shakespeare habe Lope bei diesem Stücke beeinflusst, und umgekehrt. Und wirklich sind beide Vermuthungen ausgesprochen worden.

Elze hat im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. V, 1870, p. 350, die Frage angeregt, ob Lope nicht neben andern englischen Schriftstellern der Zeit auch Shakespeare gekannt und speciell in dem erwähnten Drama vor Augen gehabt



habe. Es sei auffallend, dass Lope sich viel mit englischen Stoffen beschäftigt und Anklänge an die gleichzeitige englische Literatur, wie an Fitzgeffrey, Rob. Greene und Sidney, habe. So erinnere Lope's *la Dragontea* an das Gedicht von Charles Fitzgeffrey: *The Life and Death of Sir Francis Drake* (1596); in der *Corona trágica* behandle er das Schicksal der Maria Stuart; seine *Donzella Teodor* biete Vergleichungspunkte mit Rob. Greene's *Friar Bacon* (1594) und sein Schäferroman *Arcadia* klinge an Sidney's gleichnamiges Werk an. Hiergegen ist einzuwenden: Wenn Lope unter seinen 1000 Werken wirklich mehrmals englische Stoffe bearbeitet hat, so darf dies bei dem damaligen lebhaften politischen Verkehr Spaniens mit England nicht Wunder nehmen. Wir wissen, wie Lope selbst an dem grossen Kampfe zwischen den zwei Nationen persönlich Theil nahm. Er befand sich auf der Armada, welche Philipp II. 1588 gegen England entsandte, und verlor auf derselben Expedition einen Bruder. Kein Wunder, dass er eine *Dragontea* (1597) schrieb, ein Gedicht auf Drake, das aber mit dem Gedicht Fitzgeffrey's nur den Helden gemein hat. Lope's Gedicht ist eine leidenschaftliche Schmähchrift gegen Drake und die Königin Elisabeth. Ebenso behandelte er in seiner *Corona trágica* das Schicksal der Maria Stuart in einer von den englischen Anschauungen grundverschiedenen Weise. In diesem Gedichte, das gleichfalls Schmähungen gegen Elisabeth enthält, wird Maria als die reine Märtyrerin der katholischen Religion geschildert. „Wer den Nationalhass der Spanier gegen die Engländer in seiner ganzen Energie kennen lernen will, sagt Schack c. I., lese Lope's *Dragontea* und *Corona trágica*, und die *Ode al armamento de Felipe II. contra Inglaterra* von Góngora“. Auch wissen wir, dass Lope in seiner *Arcadia* nicht Sidney, sondern Cervantes nachgeahmt hat. Dass ersterer nicht die Quelle Lope's sein konnte, ergibt sich schon aus der Abfassungszeit der beiden Gedichte: Lope's *Arcadia* ward 1585 verfasst (cf. Klein, IX, 535), Sidney's aber erst 1598; ausserdem lagen derartige Schäferromane im Geschmack der damaligen Zeit. Von Robert Greene aber wissen wir, dass er in Spanien gereist war (cf. R. Greene's Works, by A. Dyce. London 1831. Vol. I. Preface); somit könnte man eher auf einen Einfluss, den Lope auf Greene geübt, schliessen, als umgekehrt.

Für Shakespeare selbst führt Elze an, dass Lope im *Animal*

de Ungria ein spanisches Schiff in Ungarn landen lasse, was an die bekannte böhmische Küste im Wintermärchen erinnere. Dies würde aber doch weiter nichts beweisen, als dass beide Dichter es mit der Geographie gleich leicht genommen haben. — Wenn Elze ferner erwähnt, dass Graf Gondomar, der 1613—1622 spanischer Gesandter in London war, englische Bücher und Manuscripte nach Spanien geschafft habe, so kann dies wenigstens auf unser Stück keinen Einfluss ausgeübt haben, da die *Castelvines y Monteses*, wie wir wissen, sicher vor 1603 verfasst sind. Wenn endlich Elze fragt: „Kann nicht Lope de Vega ebensowohl einige Kenntniss der englischen Sprache und Poesie besessen haben?“, so müssen wir wohl nach Schack mit einem entschiedenen Nein antworten. Die Geistesproducte fremder Völker mit Ausnahme der Italiener und Portugiesen wurden aus religiösen Beweggründen streng von dem erkatholischen Spanien ferngehalten. Namentlich aber verabscheute man alles, was aus England, dem Lande der Erzketzer, kam. Wir haben bereits erwähnt, dass Lope hierin keineswegs seinen Landsleuten überlegen war, dass er vielmehr ihren Anschauungen wiederholt Ausdruck gab. So drang die englische Sprache nur spät erst in Spanien ein. Noch im Jahre 1754 soll es kein einziges englisches Buch in spanischer Uebersetzung gegeben haben. Jedenfalls dürfen wir für das Ende des 16. Jahrhunderts einen Einfluss englischer Poesie auf die spanische nicht annehmen.

Der Vertreter der andern Ansicht, dass Shakespeare Lope's Drama gekannt und benutzt habe, ist Klein. Und es lässt sich nicht leugnen, dass man für seine Ansicht mehrerlei geltend machen kann.

Spanische Romanzen waren am Ende der Regierung der Elisabeth in England vielfach verbreitet (cf. Drake, c. l. I, p. 570), ebenso spanische Novellen, die mehrfach Stoff zu Dramen hergeben mussten. Schack citirt eine ganze Reihe von Dramen von Beaumont und Fletcher, deren Plan aus spanischen Werken geschöpft ist (II, p. 53). Dasselbe wissen wir von spanischen Comödien: cf. Collier, *History of English Dramatic Poetry* II, 419: *I may boldly say it — that comedies in Latin, French, Italian, and Spanish, have been thoroughly ransacked to furnish the playhouses in London.* Auch wurden zu Shakespeare's Zeit bereits spanische Stücke zu London in englischer Bearbeitung aufgeführt. Dagegen

muss selbst Schack zugeben (c. l. p. 54), dass sich unter den Dramen von Shakespeare's Zeitgenossen von keinem mit Bestimmtheit behaupten lasse, es sei einem spanischen nachgeahmt. „Unzweifelhafte Entlehnungen dieser Art kommen erst in der Zeit Karl's II. vor.“ Es lässt sich nicht leugnen, dass vielfach Beispiele von Uebereinstimmung vorkommen; so, um nur einige der bekanntesten anzuführen, zwischen Beaumont und Fletcher's *Maid of the Mill* und Lope's *Quinta de Florencia*; zwischen Webster's *Duchess of Malfy* und dem Mayor domo de la Duquesa de Amalfi des Lope. Aber v. Schack weist darauf hin, dass sich diese ebenso gut durch die gemeinsame Entlehnung aus derselben Novelle erklären lassen; beide erwähnten Stücke des Lope sind nach italienischen Novellen gedichtet. Trotzdem hält er es für höchst wahrscheinlich, dass die Werke der spanischen Dramatiker in England zur Zeit der Elisabeth bekannt gewesen seien und möchte dies namentlich für Lope annehmen.

So hat man denn auch bei Shakespeare eine ganze Reihe von Anklängen an spanische Stücke constatiren zu müssen geglaubt. Shakespeare's *Twelfth Night* soll an die anonyme Comödie *La Española en Florencia* (die aus *Bandello* entlehnt ist), sein *Winter's Tale* an *El marmol de Felisardo*, *As you like it* an *Las flores de Don Juan* (Klein, X, 106), *All's well that ends well* an *La Hermosura aborrecida* (Klein, X, 155), *Taming of the Shrew* an *El caballero de Olmedo* (Klein, X, 435), und schliesslich *The two Gentlemen of Verona* an mehrere spanische Stücke erinnern. Von dem letztgenannten Stück behauptet Carriere (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft VI, p. 367), dass es „wie eine Verwebung mannigfacher spanischer Motive erscheine“. Zwar weiss er kein bestimmtes Drama als Vorbild Shakespeare's anzuführen, meint aber, gewisse Züge müsse er aus spanischen Dramen entlehnt haben. Carriere nimmt somit ohne weiteres an, dass Shakespeare eine ziemlich ausgebreitete Kenntniss der gleichzeitigen spanischen Literatur gehabt haben müsse. Er glaubt, der Umstand, dass Julia ihrem Proteus in Männertracht folgt, sei ein spanisches Motiv. Als ob derartige nicht auch in italienischen Novellen vorkäme. Ich erinnere nur daran, dass gleich bei da Porto und *Bandello* Julia ihrem Romeo in Männerkleidern folgen will. Und fast von allen andern oben erwähnten Stücken wissen wir, dass Shakespeare sie nach italienischen Novellen, resp. eng-

lischen Nachbildungen solcher gedichtet hat. *Twelfth Night* stammt aus Bandello, *Winter's Tale* floss zunächst aus Robert Greene's *Pleasant History of Dorastes and Fawnia*, dem wohl eine uns unbekannte Novelle, aus der auch Lope geschöpft hat, zu Grunde lag (dies nimmt wenigstens Schack II, 338 an). *As you like it* stammt zwar zunächst aus Thomas Lodge's *Rosalynd, Euphues Golden Legacy*, 1598, oder aus *The Coke's Tale of Gamelyn*. Auch hier nimmt Klein (X, p. 106) an, dass diese wiederum aus einem französischen Conte geflossen sind, dem auch Lope folgte. *All's well that ends well* stammt aus Boccaccio, vermitteltst Paynter's *Palace of Pleasure*. *Taming of the Shrew* ist nach den Menächmen des Plautus gedichtet, die Shakespeare aus einer englischen Uebersetzung kennen lernte.

So finden wir eine ganze Reihe von Beispielen für die höchst interessante Erscheinung, dass italienische Novellen ihren Weg, zuweilen über Frankreich, zugleich nach England und Spanien nahmen und in beiden Ländern fast gleichzeitig zu Dramen verarbeitet wurden. Es ist leicht, noch mehr Beispiele zu obigen hinzuzufügen. So findet sich der Stoff zu *La Quinta de Florencia* und dem *Maid of the Mill* bei Bandello und Belleforest, und dann in spanischen und englischen Dramen. Ein anderes Beispiel entnehme ich den neuerdings erschienenen *Fünfzehn Essays* von H. Grimm, Neue Folge, Berlin 1875. In einer Abhandlung über Shakespeare's Sturm in der Bearbeitung von Dryden und Davenant, weist Grimm Aehnlichkeiten zwischen Shakespeare's Sturm und einigen Szenen im *Cymbeline* und einem Stück des Calderon nach. Er nimmt aber nicht an, dass Calderon sein Stück aus den beiden genannten Dramen Shakespeare's zusammengeschiedet hat, findet es vielmehr zweifelhaft, ob Shakespeare überhaupt zu Calderon's Zeit in Spanien bekannt gewesen sei. Indem er „märchenhafte Grundelemente“ in beiden Stücken nachweist, glaubt er, dass beide aus derselben Quelle schöpften, dass beide auf die gleiche novellistische Grundlage zurückgeführt werden müssten. Nun weiss er zwar keine bestimmte Novelle als Quelle zu nennen, erinnert aber daran, dass die Idee von der himmlischen Unwissenheit der Jugend uralt sei und sich bereits in indischen Sagen, dann in griechischen Mythen, ferner in Baarlam und Josaphat, und endlich auch in den Cento Novelle finde. Wie das Märchen dann aus Italien nach Spanien und gar nach England gekommen

sei, lasse sich freilich nicht nachweisen, doch müsse gewiss mündliche Ueberlieferung angenommen werden. — Man sollte deshalb mit der Annahme, englische Stücke seien aus spanischen entlehnt, recht vorsichtig umgehen; wie leichtsinnig man aber bei derartigen Vergleichen gewesen, möge ein Beispiel zeigen. Es ist vermuthet worden, dass die Stelle im Hamlet:

*The undiscovered country, from whose bourn  
No traveller returns*

aus der spanischen Romanze Palmerin d'Oliva entlehnt sei, wo sich ein ähnlicher Gedanke findet: *Before he took his journey wherein no creature returneth againe*; man hat dann auch höchst gelehrt nachgewiesen, dass von dieser spanischen Ballade bereits 1588 eine englische Uebersetzung existirt habe (Drake, c. l. I, 570), aber ganz übersehen, dass obiger Gedanke Gemeingut unzähliger Dichter seit den ältesten Zeiten gewesen; so findet er sich bereits bei Catull c. III: *illuc unde negant redire quemquam*. Elze (Shakespeare's Hamlet, Leipzig 1857, p. 186) bemerkt mit richtigem kritischen Tact zu der Stelle: „Es giebt viele Gedanken, welche allen Dichtern fast in denselben Ausdrücken in die Feder fließen, ohne dass sie darum einer vom andern entlehnt hat.“ Demnach beweisen obige Anklänge Shakespeare's an spanische Stücke keinen spanischen Einfluss, sie beweisen nur, dass eine gemeinsame Quelle vorhanden war. Nicht aus entlegenen Ländern pflegte Shakespeare seine Stoffe herzunehmen. In den Stücken, die italienischen Novellen entstammen, folgt er doch nicht diesen, sondern englischen Uebersetzungen oder Bearbeitungen: so in *Cymbeline*, *Merchant of Venice*, *Measure for Measure*, *Much Ado about Nothing* (die letzteren zwei vermittelt Belleforest, wie bei *Romeo and Juliet*). Er griff vielmehr nach dem Nächstliegenden, zu Stoffen, die zu seiner Zeit recht volksthümlich waren, und schuf aus oft unscheinbaren Erzählungen seine grossen Meisterwerke.

Dazu kommt noch, dass die spanische Sprache zu jener Zeit in England fast noch unbekannt war. Erst 1590 erschien eine englische Uebersetzung einer spanischen Grammatik nebst Lexicon von John Thorins, und 1591 die erste spanische Grammatik mit Lexicon, verfasst von Richard Percival (cf. Warton, History of English Poetry IV, p. 335). Wir müssten somit annehmen, dass Shakespeare einer der ersten gewesen, die in England die spanische

Sprache erlernt haben. Dies ist nicht wahrscheinlich, wenn man erwägt, dass Shakespeare wenn auch keinen Nationalhass, so doch wahrlich nichts weniger als Vorliebe für Spanien gezeigt hat. Sein Don Armado in *Love's Labour Lost* ist ein Bild des spanischen Renommisten; und mit Recht vermuthet Elze (Jahrbuch der Deutschen Shakespeare - Gesellschaft X, p. 122), dass der Name ein absichtlicher Anklang an die Armada ist. Ein weiterer Seitenhieb auf die Spanier ist *the Great pirate Valdes* (Pericles IV, 1); dies ist nämlich der Name eines von Drake gefangenen genommenen Admirals: Don Pedro Valdes.

Gleichwohl hat Klein (X, 340 fgg.) versucht nachzuweisen, dass Shakespeare's *Romeo and Juliet* directe Entlehnungen aus spanischen Stücken enthalte, wenn er auch bescheiden sagt, er wolle mit einer solchen Behauptung noch hinter dem Berge halten, „um nicht die Holzköpfe von der Shakespeare-Gelehrsamkeit vor den Kopf zu stossen“. So soll (VIII, 859) die alte spanische Comedia Celestina den Stoff zu dem Wechselgespräch zwischen Romeo und Benvolio I, 1, wo dieser dem betrübten Verliebten gute Rathschläge giebt, geliefert haben. Dabei vergisst Klein ganz, dass jene Worte Benvolio's:

*Be ruled by me, forget to think of her, and  
Examine other beauties etc.*

fast wörtlich aus Brooke entlehnt sind. Noch ärger ist es, wenn er annimmt, die Worte II, 1:

*I conjure thee by Rosaline's bright eyes,  
By her high forehead and her scarlet lip,  
By her fine foot, straight leg etc.*

erinnerten an Calisto's Schilderung der Reize Melibea's, und die betreffende Stelle der Celestina wörtlich übersetzt abdruckt. Als ob dergleichen nicht jeder Liebhaber an seiner Geliebten zu rühmen wisse.

Vor allem aber glaubt Klein, dass Shakespeare folgende Züge zu *Romeo and Juliet* dem entsprechenden Stücke Lope's entlehnt habe:

1) Klein sagt, Shakespeare und Lope lassen beide die über Romeo's Erscheinen auf dem Ball ergrimten Feinde dadurch besänftigt werden, dass man ihnen bedeutet, der Jüngling sei von edlen Sitten und ohne Arg eingetreten; bei Shakespeare I, 5 sagt der alte Capulet zu Tybalt:

*Content thee, gentle coz, let him alone;  
He bears him like a portly gentleman;  
And, to say truth, Verona brags of him  
To be a virtuous and well govern'd youth:  
I would not for the wealth of all the town  
Here in my house do him disparagement.*

Bei Lope I, 2 beruhigt Teobaldo den Antonio mit diesen Worten:

*This youth a noble nature doth unfold,  
Though but of thoughtless age he is;  
He knows no venom of that cursed hate  
So madly cherish'd by our rival kin,  
And seeing that we joyous revels hold,  
He boldly comes to share them. — —  
He comes in boyish confidence and truth.*

Einmal wird bei Shakespeare die jugendliche Unbedachtsamkeit Romeo's gar nicht mit erwähnt, und hält bei Lope Teobaldo den Antonio zurück, während bei Shakespeare viel tactvoller der Hauswirth selbst den ungestümen Tybalt zügelt. Dann findet sich derselbe Gedanke bereits in den Novellen, von Bandello an. Bandello: *tuttavia, perche Romeo oltra ch'era bellissimo era anco giovanetto molto costumato e gentile, era generalmente da tutti amato; i suoi nemici poi non gli ponevano cosi la mente, come forse haverebbono fatto s'egli fosse stato di maggior' etate: p. 4.*

Boaistuau: *les Capellets dissimulans leur hayne ou bien pour la reverence de la compagnie, ou pour le respect de son aage, p. 35.* Brooke (p. 12.):

*The Capilets disdain the presence of theyr foe,  
Yet they suppress theyr styrred yre, the cause I doe not knowe:  
Perhaps toffend theyr gestes the courteous knights are loth,  
Perhaps they stay from sharpe reuenge, dreading the Princes wroth.  
Perhaps for that they shamd to exercise theyr rage:  
Within their house, gainst one alone, and him of tender age.*

'*The Capilets disdain the presence of their foe*' übersetzt Klein (p. 341): „Die Capulets achten nicht auf ihres Parteifeindes Gegenwart“: sie achten wohl auf sie, unterdrücken aber ihren Grimm darüber. —

Paynter: *The Capellets, dissembling their mallice, either for the honor of the company, or else for respect of his age, did not misuse him eyther in worde or deede. p. 92.*

2) soll Shakespeare folgenden Zug dem Lope danken; bei diesem ruft Roselo, als er erfährt, wer Julia sei, I, 2:

*Great Heaven, why a Montes I?*

*Why not Castelvin born as yon sweet maid?*

Ebenso ruft Julia, als Celia ihr sagt, der Jüngling, den sie liebe, sei Roselo, Arnaldo's Sohn, *Lord of the house Montesi*:

*Oh Celia, say not so! oh, grief! oh, tears!*

*Oh, misery and woe!*

Aehnlich bei Shakespeare I, 5, wo Romeo sagt:

*Is she a Capulet?*

*O dear account! my life is my foe's debt.*

Und Julia ruft II, 2:

*O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?*

*Deny thy father and refuse thy name;*

*Or, if thou wilt not, be but sworn my love,*

*And I'll no longer be a Capulet.*

Auch dies findet sich vorher bereits bei Bandello, p. 6; so heisst es von Romeo, als er die Herkunft Julia's erfährt: di questo si trovò forte di mala voglia, stimando cosa perigliosa e molto difficile à poter conseguir desiderato fine di questo suo amore; und ebenso gleich darauf Julia: al cognome del Montecchio rimase meza stordita la giovane, disperando di poter' ottener per sposo il suo Romeo, per la nemichevol gara, chera tra le due famiglie. —

Boaistuaau: lequel (Romeo), indigné outre mesure de quoy la fortune l'avait adressé en lieu si perilleux, iugeoit en soymesme qu'il estoit presque impossible de mettre fin à son entreprinse: p. 37; und von Julia: la pucelle au seul nom de Montesche demeura toute confuse, desesperant du tout de pouvoir avoir pour expoux son affectionné Rhomeo, pour les anciennes inimitiez d'entre les deux familles. — Ferner Brooke (p. 15) von Romeo:

*Thus hath his foe in choyse to geue him lyfe or death,*

*That scarsely can his wofull brest keepe in the lively breath.*

*Wherfore with piteous plaint feerce fortune doth he blame,*

*That in his ruth and wretched plight doth seek her laughing game.*

und von Julia:

*The woord of Montegew, her ioyes did ouerthrow,*

*And straight in steade of happy hope, despayre began to growe.*

*What hap haue I quoith she, to loue my fathers foe?*



Paynter sagt von Romeo: *who wroth beyonde measure that fortune had sent him to so dangerous a place, thought it impossible to bring to end his enterprize begon*; und von Julia: *But the mayden at the onely name of Montesche was altogether amazed, despayrynge for ever to attayne to husband hir great affectyoned fryend Rhomeo, for the annoyent hatreds between those two families*: p. 95 fg. —

3) Bei Lope und Shakespeare finden sich in der Garten- resp. Balconszene die Worte der Julia: Schwöre nicht.

Lope I, 4: Jul. *Look that thou no promise dost forget.*

Roselo. *Nay, this I swear, forgetting such  
May heaven desert me at my need.*

Jul. *Swear not, for I have read  
That ready swearers have  
Scant credit with the world or God.*

Shakesp. II, 2: Rom. *Lady, by yonder blessed moon I swear  
That tips with silver all these fruit-tree tops.*

Jul. *O, swear not by the moon etc.*

Rom. *What shall I swear by?*

Jul. *Do not swear at all, — —  
Well, do not swear.*

Bei Bandello findet sich nichts entsprechendes, wohl aber bei Brooke p. 20:

*But that in it, you might I loue, you honor, serue and please,  
Tyll dedly pangz the sprite out of the corps shall send:*

*And thereupon he sware an othe, and so his tale had ende.*

Julia wehrt ab: *Ah my deere Romeus, keepe in those woords (quod she) etc.*; er soll ihr seine Liebe gestehen in *few vnfained woords*. Aehnlich Paynter; Romeo verspricht: *to love, serve, and honor you, so long as breath shal remaine in me*; und Julia antwortet: *Syr Rhomeo, I pray you not to renue that grief agayne*; sie ersucht ihn *to declare unto her in fewe wordes what his determynation is to attaine*.

Ebenso sagt bei Boaistuau (p. 39), als Rhomeo ihr seine Liebe zusichert, Julia, er solle ihr „*exposer en peu de paroles quelle est sa deliberation pour l'avenir*“. — So stehen in den Novellen die eidlichen Versicherungen Romeo's den *fewe woords* gegenüber, die Julia von ihm verlangt; sie weist jene zurück. —

4) Am Ende des Ballfestes ruft der alte Capulet bei Lope und Shakespeare: Fackeln her, wovon in den Novellen nichts stehe.

Lope: Teobaldo. *Already dance and revel cease.*

Antonio. *Torches, ho! torches, here.*

Teobaldo. *Farewell etc. I, 2.*

Shakesp. I, 5: Cap. *I thank you, honest gentlemen, good night.*

*More torches here! Come on then, let's to bed.*

Bei Bandello wird p. 5 il ballo del torchio erwähnt; und p. 6 eilt Giulietta, als die Gäste nach Hause gehen, mit ihrer Amme in ein Zimmer, das nach der Strasse hinausführt, um sich nach Romeo zu erkundigen; e fattasi alla finestra che per la strada da molti accesi torchi era fatta chiara: p. 6. Ebenso findet sich bei Boaistuan ein bal de la torche und werden beim Scheiden den Gästen Fackeln vorgetragen: Qui sont ces deux iouvenceaux, qui sortent les premiers avec deux torches devant? fragt Juliette p. 37.

Bei Brooke wird der „torches daunce“ erwähnt, p. 15; dann fragt Juliet die Amme:

*What twayne are those (quoth she) which prease vnto the doore,  
Whose pages in theyr hand doe beare, two toorches light before?* p. 16.

Bei Paynter wird gleichfalls der *daunce of the torche* erwähnt; ferner fragt Julietta die Amme: *Mother, what two yong gentlemen be they which first goe forth with the two torches before them?*

Ueberall werden also beim Scheiden der Gäste aus dem Hause Fackeln erwähnt; es ist demnach durchaus nicht auffällig, dass Lope und Shakespeare übereinstimmend den alten Capulet als den Hauswirth nach Fackeln zum Hinausleuchten der Gäste rufen lassen. —

5) Lope's 1. Akt schliesst mit einem Rufe hinter der Scene, gesprochen von Marin:

Marin (*without*). *Come, master, or I'm off, alone.*

Es ist am Ende der Gartenscene; Marin fordert Roselo auf zu fliehen, da Leute kommen. Bei Shakespeare ruft bei dem Zusammenreffen von Romeo und Juliet in Capulet's Garten II, 2 die Amme (*within*): *Madam!* Auch dies hält Klein für eine Nachahmung. In den Novellen findet sich etwas entsprechendes freilich nicht; aber bei Dramatisirung derselben gab ein solches Unterbrechen der Unterredung zwischen den beiden Liebenden eine gute Gelegenheit die Scene abzuschliessen. Dies bot sich einem gewandten dramatischen Dichter von selbst dar, und braucht Shakespeare derartiges wahrlich nicht erst von Lope gelernt zu haben. —

6) verweist Klein auf die Gleichheit im Strassenkampf (Lope

II, 1; Shakespeare III, 1); so auf Romeo's Apostrophe an Julia; bei Shakespeare:

— *O sweet Juliet,  
Thy beauty hath made me effeminate  
And in my temper soften'd valour's steel!*

Aehnlich gedenkt Roselo bei Lope in dieser Kampfszene Julia's:

Roselo (*apart to Anselmo*). *Anselmo, go my father tell,  
And say I hold for Julia's sake alone,  
Although my blood denies her kin and house.*

Anselmo (*apart to Roselo*). *No need of words, I see  
That love doth blind thee.*

Als Roselo vorschlägt, Otavio solle die Andrea Montes und er die Julia Castelvín heirathen, entbrennt der Kampf erst recht heftig; da zieht Roselo endlich das Schwert, indem er beiseite spricht:

*Oh Julia mine own love, forgive, forgive.  
Out, villain! Know, that no coward's arm I own,  
One holds me back, who love my soul hath taught.*

Bei Bandello steht hiervon nichts, wohl aber bereits bei Luigi da Porto: alla sua donna rispetto havendo di percuotere alcuno della sua casa si guardava. Dann bei Boaistuau, wo p. 44 Rhomeo zu Thibault spricht: je te prie de croire, qu'il y a quelque autre particulier respect, qui m'a si bien commandé jusques icy, qui je me suis contenu, comme tu vois. Ebenso Paynter, p. 104: *And if thou thinkest that for default of courage I have fayled myne endeavor, thou dost greate wronge to my reputacion. And impute thys my suffrance to some other perticuler respecte, rather than to wante of stomacke.* Ebenso Brooke (p. 34), wo Romeus zu Tybalt spricht:

*Thou doest me wrong (quoth he) for I but part the fraye;  
Not dread, but other waightly cause my hasty hand doth stay.*

In derselben Scene ist Folgendes zu beachten: In den Novellen gerathen Romeo und Teobaldo unmittelbar aneinander. Lope schiebt den Otavio, Roselo's Nebenbuhler, an Tybalt's Stelle; nicht Teobaldo, der Onkel Julia's, wird erschlagen, sondern Otavio, den er selbstständig als den Rivalen Roselo's erfunden. Bei Shakespeare, der in dieser Scene sich an keinen der Vorgänger eng angeschlossen hat, beginnen Mercutio und Benvolio den Kampf; Mercutio wird von Tybalt erschlagen. Um Romeo noch mehr zu entschuldigen, lässt er erst dessen Freund erschlagen werden, ehe

er selbst wüthend zieht und den Tybalt tödtet. Während der Tebaldo Lope's der Onkel der Julia war, ist Shakespeare's Tybalt wie in den Novellen ihr Vetter (Paynter: *cosin germaine to Julietta*; Brooke: *our Juliets uncles sonne, that cliped was Tibalt; cugino di Giulietta* bei Bandello). Der Rival Romeo's wird bei Lope so wie bei Shakespeare erschlagen. Aber während dies bei ersterem Otavio ist, den er selbstständig erfunden (er ist der Vetter der Julia: I, 2 sagt Teobaldo: *'twould be a happy day for us,*

*That sees fair Julia wed Otavio.*

Antonio: *They're cousins, true*), ist es bei Shakespeare wie in den Novellen Tybalt. So folgt er den Novellen und nicht Lope. — Uebrigens wird in den Novellen erwähnt, dass, als Romeo in den Kampf eingreift, bereits mehrere gefallen waren. Bandello p. 12: *già erano per terra due ò tre per banda caduti*; Boaistuau p. 43: *il y en avoit plusieurs blessez des deux costez*. Brooke p. 33:

*They pittie much to see the slaughter made so greate,*

*That wetshod they might stand in blood on eyther side the streate.*

Paynter, p. 103: *After he had well advised and beholden many wounded and hurt on both sides.* —

7) Bei Shakespeare sagt Julia in dem Schlummertranksmonolog IV, 3, 30 fg.:

*How if, when I am laid into the tomb,*

*I wake before the time that Romeo*

*Come to redeem me? —*

*Where, for these many hundred years, the bones*

*Of all my buried ancestors are pack'd:*

*Where bloody Tybalt, yet but green in earth,*

*Lies etc.*

Auch diese Züge soll Shakespeare dem Lope entlehnt haben, der Akt III, 2 den Roselo, als er durch Anselmo von dem Begräbniss und zu erwartenden Wiedererwachen Julia's hört, sagen lässt:

*I tremble at thy words, Anselmo. Should*

*She awake amid the silent trappings of the dead,*

*While we can scarcely, winging way through air,*

*Be at the church ere she awakes,*

*Will she not die of fear?*

Aber dies dankt Shakespeare offenbar den Novellen; so bereits bei Bandello p. 20: *Se le cominciò à rappresentar nell' imaginatione Tebaldo, del modo che veduto l'haveva ferito nela gola*

tutto sanguinolente: e pensando che à lato à quello, ò forse addosso sarebbe sepellita, e che in quel monimento erano tanti corpi di morti etc. Oimè, che voglio io fare? ove voglio lasciarmi porre? Se io mi destassi prima che il frate e Romeo vengano, che sarà di me? potro io sofferire quel gran puzzo che deve render' il corpo di Tebaldo etc. Auch die serpe und mille vermi werden wie bei Shakespeare erwähnt; ebenso bei Boaiſtnau serpens et autres bestes venimeuses; und er sagt von Juliette: il luy sembloit avis, qu'elle voyoit quelque spectre ou fantome de son cousin Thibault, en la mesme sorte qu'elle l'avoit veu blessé, et sanglant: p. 55.

Brooke p. 70: *And what know I (quoth she) if serpentes odious,  
And other beastes and wormes that are of nature venomous etc.  
Or how shall I —  
Endure the loathsome stinke of such an heaped store  
Of carcases, not yet consumde, and bones that long before  
Intombed were, where I my sleping place shall haue,  
Where all my auncestors doe rest, my kindreds common graue?  
Shall not the fryer and my Romeus, when they come,  
Fynd me (if I awake before), ystified in the tombe?*

Dann denkt sie an Tybalt. —

Paynter p. 120: *What know I moreover, if the serpents and other  
venemous and crawling wormes etc. But how shall I endure the  
stynche of so many carions and bones of myne auncestors whych rest  
in the grave, yf by fortune I do awake before Rhomeo and fryer  
Laurence doe come to help me? — She thought that she saw a cer-  
tayn vision or fansie of her cousin Thibault etc.*

So weit Klein; es liesse sich aber noch mehr für eine Entlehnung Shakespeare's aus Lope geltend machen:

8) Lope und Shakespeare lassen Julia als Grund ihrer Thränen Trauer um den erschlagenen Verwandten angeben. So Shakespeare III, 5; Lope II, 2. Anders bei Paynter p. 111. Als die Mutter zu ihr sagt: *Think no more upon the death of your cosin Thibault*, antwortet sie: *Madame, long time it is sithens the last teares for Thibault were poured forth*; worauf die Mutter glaubt, sie sei deshalb betrübt, dass ihre Freundinnen alle verheirathet seien, sie aber noch nicht. Aehnlich bei Brooke p. 55: *Madame, the last of Tybalts teares a great while since I shed.*

Bei Bandello p. 14 antwortet Giulietta der Mutter non saper che cosa s'havesse; auch diese glaubt die Ursache ihrer Thränen darin gefunden zu haben, dass ihre Freundinnen früher als sie verheirathet seien.

Bei Lope dagegen sagt Julia:

*Have I not cause to be abroad, and with despair  
To weep Otavio's cruel death  
In red-eyed silence with the stars?*

Merkwürdigerweise hat der erste dramatische Bearbeiter der Romeo- und Julia-Sage, Grotto, denselben Zug. Bei ihm rät die Amme der Hadriana, die Trauer um den erschlagenen Bruder als Vorwand zu benutzen, um den eigentlichen Grund ihrer Thränen, die Liebe zu Latino, zu verdecken. Und doch kann schwerlich von einem Einflusse Grotto's auf Shakespeare die Rede sein.

9) Bei Lope hat Paris bereits vor der Ermordung Otavio's um Julia's Hand angehalten: Akt II, 2:

*Count Paris did entreat me for her hand,  
Ere he did journey with the Duke.*

Ebenso bei Shakespeare bereits I, 2:

*But now, my lord, what say you to my suit?*

In den Novellen hingegen wirbt Paris erst um Julia's Hand, als deren Vater einen Gemahl für sie sucht, um ihren Kummer zu stillen. Bandello p. 15: In questo tempo (als die Eltern daran denken für Julia einen Mann zu suchen) fu messo per le mani à messer' Antonio il conte Paris —; e praticandosi questo partito con non poca speranza di buon fine, messer' Antonio lo disse alla moglie, parendole cosa buona e molto honorata, lo disse alla figliuola; ebenso bei Boaistuau p. 50, Brooke p. 57 und Paynter p. 112. Auch diese Abweichung von den Novellen bot sich freilich dem Dramatiker, der den Stoff enger verbinden und ineinander verflechten soll, von selbst dar. —

Nach dem Auseinandergesetzten können wir Klein nicht Recht geben, wenn er meint, Shakespeare sei von Lope beeinflusst worden. Ebensovienig dürfen wir mit Klein auf eine Wechselwirkung zwischen Shakespeare und Rojas schliessen, weil bei diesem Romeo, bei jenem Julia die Nacht anruft, ihren Gang zu beschleunigen. Vielmehr scheint uns Klein von jener Sucht nach Parallelstellen ergriffen zu sein, die in der classischen Philologie so viel Unheil angerichtet hat. Freilich fand sich manches in den Novellen in

anderer Form als in den Dramen; dies ist aber durch die verschiedene Natur der beiden bedingt. Was dort schlicht erzählt wird, muss hier handelnden Personen in den Mund gelegt werden. Der Dramatiker gebraucht, um die Handlung zu beleben, mehr Personen als der Novellenschreiber; der Stoff muss anders angeordnet werden. Hier liegt die Möglichkeit sehr nahe, dass zwei Dramatiker, welche derselben Novelle folgen, dieselben dramatischen Kunstmittel in Anwendung bringen, ohne von einander zu wissen.

So haben Calderon und Schiller die bekannte Geschichte von Rudolf von Habsburg behandelt, und Viehoff (Schiller's Gedichte II, 300) weist eine Aehnlichkeit zwischen beiden Bearbeitungen der Erzählung nach. Er hütet sich aber wohl daraus zu folgern, dass Schiller Calderon nachgeahmt habe, sondern fügt wise hinzu: „Und hierin traf er, gewiss ohne es zu wissen, mit Calderon zusammen“.

Sollte aber wirklich von einem Einfluss Lope's auf Shakespeare die Rede sein, so hätte er sich doch wohl in wichtigeren als in jenen unbedeutenden Nebendingen gezeigt. Aber welche unendliche Verschiedenheit herrscht hier zwischen den beiden Dramatikern! Wie viel feine Züge, welche die Sage bot, hat sich Lope entgehen lassen, während Shakespeare sie zu den herrlichsten Scenen benutzt hat. So fehlt bei Lope jenes feine psychologische Motiv, dass Romeo, ehe er Julia kennen lernt, bereits in ein andres Mädchen verliebt ist, gänzlich. Bei Shakespeare geht Romeo auf den Maskenball von der Liebe zu Rosalinde verleitet; bei Lope aus reiner Abenteuerlust. Bei diesem kennt Roselo die Julia schon, als er sie sieht; bei Shakespeare verliebt er sich in dieselbe, ohne zu wissen wer sie ist. Lope lässt den alten Antonio selbst auf Roselo losstürmen; bei Shakespeare ist es der Heisssporn Tybalt, der von dem Hausherrn taktvoll zurückgehalten wird, einen Gast zu beleidigen. Dieser lässt Romeo und Juliet bei ihrem ersten Zusammentreffen nur wenig Worte wechseln; bei Lope verabreden sie nach langem Zwiegespräch sofort ein Rendezvous. Lope's Roselo ist ein leichtsinniger Jüngling, der spielt und die Nächte umherschwärmt; Shakespeare's Romeo ist ein schwärmerischer Liebhaber. Roselo plaudert seine Liebe sofort allen Bekannten aus; Romeo verbirgt sie keusch vor aller Welt in seinem Herzen. Lope lässt nur erzählen, dass Roselo Nachts

sich mit Julia treffe; Shakespeare giebt uns nach Andeutungen der Novellen dafür die wundervolle Balconscene. Lope wusste die Gestalt des Mönchs nicht zu verwerthen; bei Shakespeare ist seine ehrwürdige Erscheinung eine Hauptzierde des Dramas. Sollte Shakespeare Lope's Drama wirklich gekannt haben, so müssen wir ihn auch noch deshalb bewundern, dass er aus demselben nichts entlehnt, sich vielmehr an die hochpoetische Novelle Brooke's angeschlossen hat. — Daniel erwähnt in seiner soeben erschienenen Abhandlung über die Quellen zu Shakespeare's Romeo and Juliet der spanischen Stücke mit keiner Silbe; und er thut wohl daran.

Noch eins bleibt zu erwägen übrig: man hat neben Brooke auch Paynter als Quelle Shakespeare's bezeichnet. So sagt Delius in der Einleitung zu dem Stück: „Shakespeare hat sich näher dem Gedicht A. Brooke's angeschlossen, als der Novelle Paynter's, obwohl kein Zweifel sein kann, dass auch diese ihm vorlag.“ Ich wüsste nichts anzugeben, was für eine Benutzung Paynter's spräche, als den Namen Romeo, der ja bei Brooke *Romeus* heisst, und die Erwähnung der *40 ducates*, welche Romeo dem Apotheker giebt. Bei Paynter sind es wie bei Boaistuan *50 ducates*; bei Brooke dagegen, der selbst die Geldsorten englisch angiebt: *50 crownes of gold*. Wie wenig übrigens Shakespeare auf dergleichen Nebendinge giebt, ersehen wir daraus, dass er in der ersten Recension von 1597 nur *twentie ducates* angiebt, dass er Saint Frauncis in *St. Peter's Church* umwandelt, und Juliet 14 Jahr alt sein lässt, während sie bei Brooke 16, bei Paynter 18 Jahr alt ist. Endlich könnte noch die Zeitbestimmung für die Wirkung des Pulvers:

*Thou shalt continue two and fortie houres,*

auf eine Benutzung Paynter's hinweisen; denn Brooke p. 64 sagt, ohne bestimmte Zeitangabe, nur:

*Longer or shorter is the time before the sleeper waketh.*

Paynter dagegen: *and you abide in sutch extasie the space of forty houres at the least* (p. 117), wörtlich nach Boaistuan: *tu demeureras en telle extase l'espace de quarante heures pour le moins*. Bandello hat: *circa quaranta hore almeno*; Luigi da Porto: *per quarant' otto hore, over poco piu o meno*. Bei der Clitia sind es 2 Tage; bei Groto 16 Stunden. Masuccio hat: *l'avrebbe non solo per tre di fatta dormire*. Da die Angabe der *two and fortie houres*



sich bei Shakespeare in der Quarto von 1597 nicht findet, sondern erst in den spätern Ausgaben auftritt, so könnte man vermuthen, dass Shakespeare ursprünglich allein Brooke gefolgt sei und erst später aus Paynter einige Züge nachgetragen habe. Ich würde aber dergleichen Nebenumstände gar nicht erwähnt haben, wenn es nicht an und für sich wahrscheinlich wäre, dass Shakespeare Paynter's Novelle gelesen habe. Bekanntlich dankt er dem *Palace of Pleasure* den Stoff zu mehreren anderen Stücken. —

So bleibt uns denn, vielleicht neben Paynter, als Hauptquelle Shakespeare's Brooke übrig. Es ist Malone's Verdienst dies zuerst erkannt zu haben (in seiner Ausgabe 1821). Folgende gewichtige Gründe stützen seine Behauptung:

1) Bei Brooke und Shakespeare heisst der *prince* von Verona *Escalus*, bei Paynter *Signor Escala*, zuweilen *Lord Bartholomew of Escala*. Den Namen *Escalus*, der wohl aus della Scala entstanden ist, hat Shakespeare auch in seinem *Measure for Measure*.

2) Bei Brooke und Shakespeare heisst der Name *Montagues*, bei Paynter *Montesches*.

3) Der Bote des Lawrence, der den Brief an Romeo bringen soll, heisst bei Brooke und Shakespeare *Friar John*, bei Paynter *Anselme*.

4) Bei Brooke und Shakespeare schreibt Capulet die Namen der Gäste auf, bei Paynter wird hiervon nichts erwähnt.

5) Bei Brooke und Shakespeare heisst der Sitz der Capulets *Freetown*, bei Paynter *Villafranco*.

6) Mehrere kleine Züge weisen auf Brooke hin; ja zuweilen erinnert der Wortlaut an jenen. Nachweise hierfür finden sich in den Anmerkungen zu Shakespeare's Ausgabe von *Romeo and Juliet* (Malone's Shakespeare, by Boswell VI, 3).

Für Brooke lässt sich ausserdem noch Folgendes geltend machen:

7) Brooke und Shakespeare nennen den Vornamen des alten Capulet nicht, Paynter nennt ihn nach seinen Vorgängern Antonio oder Anthonie (Antonio heisst er auch bei Lope).

8) Bei Brooke und Shakespeare heisst der Graf nur Paris, und zwar in der Regel in der Form *County Paris*; Paynter nennt ihn Ein Mal wenigstens *count of Lodronne*.

9) Shakespeare gebraucht ein Mal die Form *Capel* für *Capulet*:  
*her body sleepes in Capels monument*: V, 1.

Auch Brooke hat diese Form ein Mal, während er sonst *Capilet* oder *Capolet*, Shakespeare *Capulet* schreibt. Paynter hat die Form *Capel* nicht. —

Um zu zeigen, wie eng sich Shakespeare an Brooke anschliesst, hat Daniel (c. l.) bei jeder einzelnen Scene des Dramas auf die entsprechenden Verse Brooke's hingewiesen; dies hatte vor ihm bereits Malone gethan. Wir lassen im Folgenden ein paar Stellen zur Vergleichung folgen, welche uns am meisten Beweiskraft zu haben scheinen.

Oben ist bereits erwähnt worden, wie Shakespeare mehrere Züge zu dem Character der Amme von Brooke entlehnt hat; damit man gar nicht im Zweifel bleiben könne, finden sich nicht nur dieselben Züge, sondern sogar dieselben Worte wie bei Brooke: so III, 5, wo die Amme den Count Paris lobt und Romeo tadelt:

*He dares ne'er come back to challenge you.  
I think it best you married with the county. — —  
I think you are happy in this second match.*

Brooke: *And eke she praiseth much to her the second marriage;  
And county Paris now she praiseth ten times more  
By wrong; than she herself by right had Romeus prais'd before.  
Paris shall dwell there still; Romeus shall not return.*

IV, 3 schickt Juliet die Amme mit den Worten weg:

*But, gentle nurse,  
I pray thee, leave me to myself to-night;  
For I have need of many orisons  
To move the heavens to smile upon my state.*

Brooke: — *wherefore, this night, my purpose is to pray  
Unto the heavenly minds that dwell above the skies — —  
That they so smile upon the doings of to-morrow.*

III, 3 erhält Romeo die Nachricht, dass er verbannt sei; als er darüber in masslosen Schmerz versinkt, redet der Friar ihn an:

*Art thou a man? thy form cries out thou art:  
Thy tears are womanish; thy wild acts denote  
The unreasonable fury of a beast.*

Brooke: *Art thou quoth he a man? thy shape saith, so thou art;  
Thy crying, and thy weeping eyes, denote a womans hart.  
For manly reason is quite from of thy mynd outchased,  
And in her stead affections lewd, and fansies highly placed:*

*So that I stode in doute this howre (at the least)  
If thou a man, or woman wert, or els a brutish beast.*

Ebenso wörtlich entlehnt ist die Beschreibung der Wirkung des Pulvers, IV, 1:

*Take thou this vial, being then in bed,  
And this distilled liquor drink thou off;  
When presently through all thy veins shall run  
A cold and drowsy humour, — for no pulse  
Shall keep his native progress — —  
Then, as the manner of our country is,  
In thy best robes uncover'd on the bier  
Thou shalt be borne to that same ancient vault etc.*

Brooke: *Receiue this vyoll small, and keepe it as thine eye, — —  
Then drink it off, and thou shalt feel throughout each vein and limb  
A pleasant slumber slide —  
No pulse shall goe etc.*

*Borne to their church with open face upon the bier he lies  
In wonted weed attired, not wrapt in winding-sheet. —*

Schmidt (c. l.) macht noch auf folgenden Zug aufmerksam, der sich bei Shakespeare und Brooke gemeinsam findet. Als der alte Capulet seine Tochter trotz ihres Widerstrebens zu einer Heirath mit Paris zwingen will, verlässt er nach harten Worten das Zimmer, ohne eine Antwort Julia's abzuwarten:

*And after him his wife doth follow out of doore,*

*And there they leave theyr chidden childe kneeling upon the floore.*  
Ebenso bei Shakespeare III, 5; die Mutter sagt, als Juliet sich an sie wenden will:

*Not to me, for I'll not speak a word.*

*Do as thou wilt, for I have done with thee.*

Bei Paynter wird an dieser Stelle die Mutter gar nicht erwähnt; Juliette kniet (*fel down at his fete*); am Ende der zürnenden Worte des Vaters heisst es: *and without staying for other answer of his daughter, the olde man departed the chamber, and lefte hir upon hir knees. Juliëtta — retired for the day into hir chamber.* Bei Boaistuau wird die Mutter ebenso wenig erwähnt: *Et sans attendre autre response le vieillard part de sa chambre, et là laissa sa fille à genoux, sans vouloir attendre aucune response d'elle.* Bandello hat nur die Worte des Vaters, nichts von Julia's Niederknien, noch von der Gegenwart der Mutter bei der

Scene. Wohl aber wird die Mutter bei Da Porto erwähnt: Et non potendo da lei altro che lacrime ritrare, oltra mado scontento con madonna Giovanna la lascio.

Ogleich somit alles auf Brooke als die einzige Quelle Shakespeare's hinweist, hat ganz neuerdings Simrock (1870, in der 2. Auflage seiner Quellen) behauptet, Shakespeare habe nicht nur Brooke und Paynter, sondern auch Bandello und sogar Luigi da Porto gekannt. Wenn auch Shakespeare die meisten der spätern Abweichungen von Bandello's Erzählung mit Brooke gemein habe, so dürfe man doch daraus nicht den Schluss ziehen, dass Shakespeare den Bandello nicht gekannt habe, da er ja diesen Veränderungen aus künstlerischen Gründen den Vorzug geben konnte. Aber einmal ist es unkritisch, Schriftsteller als Quellen für Shakespeare anzunehmen, auf welche weder der Wortlaut einzelner Stellen, noch irgend ein bestimmter Zug der Sage hinweist. Was aber den „Vorzug aus künstlerischen Gründen“ betrifft, so wird er durch folgende Erwägung widerlegt. Aeltere Kritiker haben Shakespeare einen Vorwurf daraus gemacht, dass er nicht mit Luigi da Porto und Bandello Julia in der Gruft habe erwachen lassen, als Romeo noch am Leben war. So habe er sich eine hochpoetische, echt dramatische Scene, in welcher die Liebenden Abschied von einander nehmen, entgehen lassen. Dieser Vorwurf wäre gewiss begründet (wie auch Klein darüber denken mag), wenn Shakespeare da Porto, Grotto oder Bandello gekannt hätte. Aber bereits früher hat man Shakespeare von ihm freigesprochen, da er die italienischen Quellen der Sage nicht kannte. Oder glaubt Simrock wirklich, dass er aus „künstlerischen Gründen“ dieser modernen Auffassung der Sage vor jener ältern, weit dramatisch-wirksamern den Vorzug gegeben hätte? —

So sehen wir, wie unsere Sage in Italien aus uns unbekanntem Quellen ihren Ursprung nahm, wie sie sich bald über ganz Italien verbreitete, wie dann der mächtig angeschwollene Strom sich theilte, von dem ein Arm nach Spanien floss, um dort nach lustigen Cascaden bald zu versiechen; wie der andre Arm aber über Frankreich nach England strömte und, seitdem Shakespeare die Richtung desselben bestimmt hat, noch heutzutage weiter strömt nicht nur durch England, sondern durch die ganze civilisirte Welt. —

Aber wie verschieden gestaltet sich die Sage in den verschiedenen Ländern! Wir haben an den betreffenden Stellen bereits

die Novellen unter einander verglichen. Die beiden italienischen Novellen in Prosa waren schlichte Erzählungen, die mit fast dramatischer Lebendigkeit den Stoff wiedergaben, wie er aus dem Volksmunde den Erzählern bekannt geworden war. Doch fanden wir hier bereits den Unterschied, dass Da Porto viel naiver erzählt, als sein Nachahmer. Aber bei weitem grösser ist der Unterschied zwischen Bandello und seinem französischen Nachfolger. Wir fühlen sofort, dass die Sage in ein anderes Land übergetreten ist. Mit stolzer Verachtung blickt Boaistuau auf seinen Vorgänger herab. Die naive Wiedergabe einer Volkssage konnte ihm, dem reflectirenden Franzosen, nicht mehr genügen. So wird alles wahrscheinlicher und begreiflicher gemacht, dabei aber der feine Staub von den Flügeln der Sage abgestreift. Die kunstlose Darstellung wird durch eine kunstvollere ersetzt. Pathetische Reden treten an Stelle der einfachen, natürlichen Worte; gelehrter Schmuck verziert die Erzählung, selbst religiöse Betrachtungen fliessen mit unter. Aber in den Händen dieses nüchternen Franzosen mit dem kalt secirenden Verstande verliert die Erzählung viel von ihrem ursprünglichen Zauber. Paynter kann hier nicht in Betracht kommen, da seine Novelle nichts als eine schülerhafte Uebersetzung des Boaistuau ist.

Wie verschieden auch die beiden uns bekannten Novellen in Versen! Clitia schildert mit südlicher Lebhaftigkeit mehr die Aeusserlichkeiten; sie giebt z. B. eine vollständige Beschreibung des Fackeltanzes; in wohltönenden Ottave Rime fliesst die Erzählung glatt dahin, frei von tiefer Leidenschaft. Ganz anders bei Brooke. Für die Veränderung der Sage können wir ihn nicht verantwortlich machen; er nahm sie aus seinem französischen Original herüber, wie er sie dort fand. Die Form aber ist ihm eigen, und er hat ein kleines Meisterwerk damit geschaffen. Tiefe Sinnsprüche schmücken die Erzählung; pathetische Reden vermeidet er, er ist nicht ein italienischer Verskünstler, sondern ein nordischer Denker, den sein Stoff zu ernstern Betrachtungen auffordert.

Bei weitem am interessantesten aber ist es, die vier Dramen, in denen die Sage bei drei verschiedenen Völkern auftritt, unter einander zu vergleichen. Der Zeit nach liegen sie gar nicht so weit auseinander: 20 Jahre Unterschied sind zwischen dem frühesten und spätesten der Dramen, wenn wir von Rojas' Spätgeburt absehen. Aber es scheint uns, als ob Jahrhunderte dazwischen lägen. Die Hadriana ist mehr eine Reihe schwungvoller Reden als ein

Drama. Den romantischen Stoff versucht Grotto in ein antikes Gewand zu kleiden; seine Personen handeln nicht auf der Bühne, sie declamiren nur. Dazwischen erscheint nach alter Sitte der Chor, um weise Lehren an den Faden der Geschichte anzuknüpfen. Er macht zwar den Versuch, durch das Hinzudichten der Amme den Stoff lebensvoller zu gestalten, aber dies gelingt ihm nicht. Seine Personen sind Wesen ohne Fleisch und Blut, die bald einen Monolog von Hunderten von Versen, bald langathmige, unnatürliche Dialoge hersagen. Ganz anders in Spanien! Hier pulsirt ein lustiges, fröhliches Leben im Drama. Wir finden wohl die alten Gestalten der Sage wieder, aber sie sind lebenslustiger geworden und haben die ernste Maske der Tragödie mit dem heitern Gesicht der Comödie vertauscht. Fast nur die Namen sind von ihnen geblieben, ihr Wesen ist völlig verändert. Der schwermüthige Romeo hat aufgehört um die Geliebte zu seufzen; leichtsinnig klingen seine Worte, leichtblütig ist sein Handeln. Als er vermuthet, dass die Geliebte ihm untreu geworden, weiss er sich schnell zu trösten: die neue Stadt bietet ihm leicht ein neues Liebchen. Hier ist nichts mehr von dem ernstesten, tragischen Ton; munter hüpfen die Spässe des Gracioso, selbst die hochtragische Grabesscene wird derartig umgewandelt, dass die Lachmuskeln der Zuschauer in Bewegung gesetzt werden. Witzige Dialoge, spässige Einfälle, heitere Scherze, so spielt sich die Handlung von der ersten bis zur letzten Scene ab: ewiger Sonnenschein, der nur selten von einer schnell vorüberhuschenden Wolke verdeckt wird. Bei Lope wird die Tragödie zur Comödie, in unserer Bedeutung des Wortes, bei Rojas wird sie gar zur jämmerlichen Posse.

Auch bei Shakespeare pulsirt durch das ganze Stück hindurch ein kräftiges Handeln und Leben. Auch er weiss nach seiner Art des Lebens Ernst mit Scherz zu verbinden. Aber sein Schönheitssinn bewahrt ihn vor dem argen Fehlgriff, einen von Natur hochtragischen Stoff in eine Posse umzuwandeln. Auch seine Personen sind von Leidenschaft durchglüht. Aber deshalb declamiren sie nicht phrasenhafte Reden mit hohlem Pathos. Es ist kein Strohfeder, das in ihnen aufflackert, sondern wahre Liebesgluth. Während in der Hadriana fast nur Reden declamirt werden, giebt es kaum ein lebensvolleres Stück, ein Drama, das mehr diesen Namen verdiente, das so viel Handlung hätte, als Shakespeare's Romeo und Juliet. So verschieden von Grotto wusste er denselben Stoff zu

verwerthen. Gleich die erste Scene, die er völlig selbständig hinzugedichtet hat, und in der er uns ein Bild von dem Parteihader in Verona entrollt, ist ein Meisterstück der Exposition. Seine Figuren sind nicht nach der Schablone gezeichnet, wie bei Lope; es sind naturgetreue Gestalten, voll originellen Lebens. So musste es dem nordisch-germanischen Dichter vorbehalten bleiben, die südländische Sage romanischen Ursprungs so zu gestalten, dass sie für alle Zeiten lebensfähig geblieben ist. Die Werke, in denen die Sage ursprünglich auftaucht, sind verschollen und vergessen, und nur der Fachgelehrte sucht sie noch auf; das Meisterwerk des grossen Dichters hat sie verdunkelt. — Und warum hat sich in Frankreich kein Dichter gefunden, den Stoff zu behandeln? Die Sage war doch auch dort bekannt genug. Ich glaube deshalb, weil den Franzosen der Stoff zu genial war. Sie konnten es nicht fassen, dass die Leidenschaft der Liebe so mächtig wirken könnte. Ihrer verstandesgemässen Poesie lag ein derartiger Stoff mit seinen gewaltigen Leidenschaften, die kühn die Schranken des Herkommens und der Sitte überspringen, fern, und sie waren zu nüchtern und verständig eine Posse daraus zu machen. — Shakespeare aber hat aus der höchst traurigen Geschichte zweier Liebenden die wundervolle Tragödie der Liebe geschaffen.

Berlin, im October 1875.