

Werk

Titel: Klassische Reminiscenzen in Shakespeare's Dramen

Autor: Delius, Nicolaus

Ort: Weimar

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0018 | log8

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Klassische Reminiscenzen in Shakespeare's Dramen.

Von

Nicolaus Delius.

In meiner Shakespeare-Ausgabe habe ich in der Einleitung zu King Henry VI, Part III, den dort citirten Passus aus Robert Greene's nachgelassenem Pamphlet und dessen hämischen Ausfall gegen Shakespeare mit folgenden Worten commentirt:

„In dieser Warnung, welche der in Noth und Elend verkommene Greene an seine Genossen Marlowe (*thou famous gracer of Tragedians*), Thomas Nashe (*young Juvenall*) und George Peele (*thou no lesse deserving*) richtet, rät er diesen drei Dramatikern von einer weiteren Thätigkeit für die Bühne ab, aus dem Grunde, weil die Schauspieler sie eben so gut im Stich lassen würden wie ihn, und zwar, weil sie jetzt einen Dichter besäßen, der in seiner eigenen Meinung den Schauspielern alle übrigen ersetze. — — — Was weiter vorhergeht: *an upstart Crow beautified with our Feathers* kann im Munde des erbitterten Greene, der seine eigene Vernachlässigung dem überwiegenden Einflusse Shakespeare's auf die Bühne zuschrieb, nur den Sinn haben, daß Shakespeare in seinen ersten Arbeiten, ehe er seinen Stil und Vers selbständig entwickelte, sich an den von Marlowe, Nashe, Peele und Greene auf der englischen Bühne eingeführten Stil und Vers anlehnte und in gewissem Sinne die Manier seiner Vorgänger befolgte, vielleicht auch einzelne Phrasen und Wendungen von ihnen borgte.“

Zu den „fremden Federn“, mit denen sich Shakespeare geschmückt und seinen Blankvers ausstaffirt haben soll (*he is as well able to bombast out a Blankverse as the best of you*, sagt Greene) wird der Pamphletist gewiss auch die Reminiscenzen aus der griechischen Götterlehre und Sagengeschichte gerechnet haben, die durch das ganze altenglische Drama hindurch überall auftauchen, in Bildern und Gleichnissen wie in poetischer Rhetorik. Auf diesen gewissermaßen gelehrten Redeschmuck als ein Element ihres speziellen tragischen Stils mochte, so scheint es, Greene sich und seinen Freunden ein besonderes Anrecht vindiciren kraft der akademischen Bildung, die sie auf englischen Hochschulen sich angeeignet, die sie freilich in ihrem wüsten späteren Literatenleben schlecht genug verwerthet haben mochten. Daß aber Shakespeare, dem solche akademische Bildung abging, der sich zudem herausgenommen hatte, aus dem von ihnen verachteten Schauspielerstande sich zu dem ihnen ausschließlich gebührenden Range eines Schauspielers unter Verkümmern ihrer berechtigten Interessen emporzuschwingen — daß Shakespeare nun auch in seinen Dramen in dreister Nachahmung ihres Stiles dieselbe Gelehrsamkeit und Belesenheit in den Klassikern affichirte, auf die sie allein rechtmäßige Ansprüche zu haben glaubten, diese Anmaßung mußte natürlich übel vermerkt werden. Geflissentlich wurde bei dem Greene'schen Ausfall gegen die mit „unsern Federn geschmückte Krähe“ übersehen, in welchem Umfange eine gewisse Bekanntschaft mit der griechischen Mythologie und Heroensage damals in England zum Gemeingut geworden war, durch die englischen schönwissenschaftlichen Schriftsteller und durch Uebersetzungen aus den betreffenden griechischen und lateinischen Autoren. So durfte auch Shakespeare, ohne in Oxford oder Cambridge studirt zu haben, aus den allgemein zugänglichen Quellen jenen Fonds von klassischen Kenntnissen schöpfen, von welchem er für seine Dramatik zur Hebung und Ausschmückung seines Stils und Verses so gut Gebrauch machte, wie seine akademisch gebildeten Vorgänger auf demselben Gebiete. In wie fern er in dieser Beziehung ihren Spuren folgte, in wie fern er auch hier ihnen gegenüber seine Selbständigkeit zu bewahren oder zu erringen wußte, das wird sich am Besten herausstellen aus einer Vergleichung der Behandlung des mythologischen und sagenhaften Stoffes, wie wir sie einerseits bei Shakespeare's oben genannten Vorgängern, andererseits bei ihm selber constatiren können.

Für die Auswahl unserer mythologischen und sagengeschichtlichen Blumenlese aus Shakespeare's Vorgängern beginnen wir mit dem jedenfalls bedeutendsten dieser Dramatiker, mit Marlowe, und zwar mit dessen *Tamburlaine the Great*. Da bietet sich gleich beim Eingange dieses Dramas eine Probe von der Art, wie diese Dichter ihren Redeschmuck anzubringen lieben, ohne viel zu fragen, ob passend oder nicht. Der Perserkönig sendet seinen Feldherrn zur Bekämpfung des Scythen Tamerlan aus mit den Worten:

*Go frowning forth; but come thou smiling home,
As did Sir Paris with the Grecian dame.*

(Ed. Dyce, Vol. 1 pag. 14.)

Der vermeintlich als Sieger heimkehrende Feldherr wird also verglichen mit dem Trojanerprinzen Paris, der die schöne Helena als gute Beute heimführt. — In der folgenden Scene (pag. 21) erklärt Tamerlan, er wolle sein Reich nach Osten und Westen hin ausdehnen, wie Phoebus seinen Lauf. Wobei zugleich als eine für alle diese Dichter gültige Redewendung bemerkt werden mag, daß Phoebus, Titan oder Hyperion eben so unterschiedlos für die Sonne, wie Diana, Cynthia oder Phoebe für den Mond gebraucht wird.— Einen Austausch mythologischer Anspielungen finden wir weiterhin in derselben Scene (pag. 26), wo Theridamas dem Tamerlan das Compliment macht: „Nicht Hermes, der Wortführer der Götter, könnte seine Ueberredung pathetischer gebrauchen, als du“, und Tamerlan erwidert: „Apollo's Orakelsprüche sind nicht wahrer, als du meine Ruhmredigkeiten bewährt finden wirst.“ — Bald darauf schwört Tamerlan „bei der Liebe des Pylades und Orestes, deren Statuen wir in Scythien anbeten“ (pag. 29). — Der Perserkönig Cosroes vergleicht die Frechheit des Tamerlan, ihm zu trotzen, mit dem Kampfe der Titanen gegen den zornigen Jupiter und droht, ihn ins Höllenfeuer zu senden, „wie der Götterkönig die Riesen Feuer aus den Bergen speien läßt“ (pag. 43). — Weiterhin rechtfertigt Tamerlan seine eigne Herrschbegierde mit der des Jupiter, der seinen altersschwachen Vater vom Thron gestoßen und sich darauf gesetzt. Im Anschluß an dieses Präcedens nehmen dann Tamerlan's Bundesgenossen ihren Antheil an dessen Herrschaft in Anspruch, wie ja auch Neptun und Pluto jeder eine Krone erhielten, als Jupiter den alten Saturn beseitigt (pag. 50). — Im dritten Akt stattet Zenocrate ihre Liebeserklärung an Tamerlan mit verschiedenen mythologischen Reminiscenzen aus: er ist der aus dem Nil aufsteigende Sonnengott und sie die Aurora, die ihn im Arme hält.

Seine Rede tönt lieblicher als der Gesang der Musen im Wettkampfe mit den Pieriden, oder der musikalische Wettstreit der Minerva mit Neptun. Sich selbst würde sie höher schätzen, als Juno, sagt Zenocrate, wenn sie mit Tamerlan vermählt würde (pag. 57). — Bajazeth erklärt seine drei Knaben für kräftiger als Herkules, der schon in der Wiege giftige Schlangen erwürgte (pag. 65), und seine Heeresmacht vergleicht er mit den Häuptern der Hydra, die stets frisch anwachsen, wenn sie abgeschlagen sind. — Der Soldan von Aegypten vergleicht den finster blickenden Tamerlan mit dem grauenhaften Höllenfürsten Gorgon (pag. 73). — Dem Mythos von Phaëthon, der bei allen Dramatikern der Zeit in seinen verschiedenen Details citirt wird, begegnen wir zuerst hier, wo Tamerlan's Schwerter, Lanzen und Geschosse die Luft mit feurigen Meteoren erfüllen sollen, wie „der verrückte Sohn der Clymene“ beinahe die Achse des Himmels verbrannte (pag. 77). — Der Soldan vergleicht seinen Heereszug gegen den verderblichen Tamerlan mit dem Jagdzuge des Meleager gegen den Calydonischen Eber und dem des Kephalus gegen den von der erzürnten Themis auf die thebanischen Gefilde gesandten Wolf (pag. 81). — Tamerlan verspricht seinen Genossen eine so reiche Siegesbeute von Damascus, wie für Jason das goldene Vließ in Colchis gewesen (pag. 85). — Der besiegte Bajazeth beschwört zu dem Gastmahl Tamerlan's die Furien, die aus dem Avernus höllisches Gift heraufholen und in den Becher des Siegers träufeln sollen. Ebenso sollen die Lernäischen Schlangen ihr Gift in die Schüssel dieses Wütherichs schütten. — Bajazeth's mitgefangene Gemahlin wünscht dem Gastmahle Tamerlan's dasselbe Schicksal, wie Prokne dem ehebrecherischen Thracischen Könige den eignen Sohn als Speise vorsetzte (pag. 85). — Die den Tod für sich und ihren Gatten Bajazeth ersahnende Sabina malt sich die wüsten Ufer des Erebus aus, wo zitternde Geister mit unaufhörlichem Gestöhn den häßlichen Fährmann umschweben, um eine Ueberfahrt nach Elysium zu gewinnen (pag. 102).

Auch der *Second Part of Tamburlaine the Great* gewährt eine zwar nicht ganz so reiche, aber doch charakteristische Ausbeute der vom Dichter in geschmacklosen Hyperbeln verwertheten mythologischen Phraseologie. So verspricht der gefangene Sohn Bajazeth's seinem Kerkermeister für seine Befreiung u. a. viele griechische Jungfrauen, so schön wie Pygmalion's elfenbeinernes Mädchen oder die liebliche Io, ehe sie verwandelt wurde (pag. 130). — — Auf eine andere Verwandlung, die der Steine in Menschen nach Deu-

calion's Fluth, spielt Tamerlan an, wo er von der zahllosen Vermehrung seiner stets neu erstehenden Feinde redet (pag. 139). — Von der Schönheit der sterbenden Zenocrate sagt ihr Gatte Tamerlan: „Hätte sie vor der Belagerung Trojas gelebt, so würde Helena, deren Schönheit die Griechen zu den Waffen rief und tausend Schiffe nach Tenedos brachte, in Homer's Ilias nie genannt worden sein.“ — Die Liebschaften der Götter spielen wie bei den anderen Dichtern der Zeit auch bei Marlowe ihre Rolle. So hat Theridamas, da er seine geliebte Olympia vergebens gesucht, schon gefürchtet, Jupiter habe seinen Sohn, den geflügelten Hermes, beauftragt, sie zu entführen (pag. 190). Und als er sie, die er leichtgläubig für unverwundbar hielt, um die Probe zu machen, erstochen hat, malt er sich so ihren festlichen Empfang in der Hölle aus: „Die verdammten Seelen werden nicht mehr gepeinigt, weil die Furien nur die Olympia anschauen und Pluto ihr den Hof macht“ (pag. 193). — Tamerlan vergleicht die gefangenen Könige, die er vor seinen Wagen gespannt hat, mit den Thracischen Pferden, die der König Aegeus mit Menschenfleisch gefüttert und Hercules dann gezähmt (pag. 195). — Einer dieser vorgespannten Könige beschwört den Pluto aus der Unterwelt herauf, den Tamerlan so in die Hölle zu entführen im Hasse, wie er aus Liebe einst in Sicilien die Proserpina dahin entführte (pag. 196). — Tamerlan renommirt, wenn er die rostigen Thore der Hölle nur anrührte, so würde der dreiköpfige Cerberus heulen und den schwarzen Jupiter (d. h. den Pluto) aufwecken, damit er vor Tamerlan kniee (pag. 206). — Endlich wird auf das Schicksal des Hippolytos angespielt, den auf Poseidon's Antrieb seine wildgewordenen Rosse zu Tode schleiften. So, meint Tamerlan, würden es seine Rosse, d. h. die vor seinen Wagen gespannten Könige, mit ihm machen.

Diese aus den beiden Tamerlan-Dramen entlehnten Citate werden genügen, um zu zeigen, in welchem ausgedehnten Maße Marlowe aus der griechischen Götterlehre und Heroensage geschöpft hat, um durch solchen rhetorischen Schmuck den ohnehin bombastisch aufgebauchten Stil seiner Dramatik noch pomphafter zu steigern. Daß es ihm in der That nur darauf ankam, ergiebt sich uns deutlich, wenn wir bei weiterer Prüfung des Contextes sehen, wie unpassend und disparat die mythologischen Floskeln den betreffenden Personen in den Mund gelegt werden, und wie wenig in den meisten Fällen das zur Vergleichung herbeigezogene Bild dem verglichenen Gegenstande entspricht. So erklärt es sich auch, daß

Marlowe in anderen Dramen, wo es ihm weniger daran gelegen war, „*to threat the world with high astounding terms*,“ wie er im Prolog zum Tamerlan sagt, einen viel spärlicheren oder auch gar keinen Gebrauch von jenem klassischen Apparat gemacht hat, z. B. im Faustus, im Jew of Malta und im Massacre of Paris. Nur in seinem wahrscheinlich letzten Schauspiel Edward II finden wir die griechische Mythologie wieder stärker vertreten, obgleich hier sein Styl sich decenter, nicht so bombastisch und ungeheuerlich geberdet, wie im Tamerlan. Vielleicht hat das Streben, mit Shakespeare's damals aufgeführten historischen Jugenddramen nach allen Seiten hin zu rivalisiren, den Dichter veranlaßt, seine alte mythologische Manier wieder aufzunehmen; ob mit besserm Glücke, das mögen ein paar beliebig aufgegriffene Beispiele darthun. Der aus seiner Verbannung zurückberufene königliche Günstling Gaveston sagt, der Brief des Königs hätte ihn zwingen können, von Frankreich durch's Meer herzuschwimmen und wie Leander am Strande des Hellespont nach Luft zu schnappen (ed. Dyce, Vol. II, pag. 165). — — Derselbe Gaveston wird wegen seines angemaßten Einflusses auf den König von den Großen beschuldigt, wie Phaëthon nach der Führung des Sonnenwagens zu trachten.

Eine viel geringere mythologische Ausbeute als Marlowe's Dramen gewähren die eines andern Vorgängers Shakespeare's, George Peele. Wo nicht, wie in seinem für den Hof der Elisabeth geschriebenen Schäferspiele Arraignment of Paris, der Stoff selbst das Auftreten mythologischer Figuren bedingt, werden solche nur da bei ihm als ein rhetorischer Schmuck angewandt, wo im Widerspruch mit seiner eignen natürlicheren Redeweise eine Steigerung der Leidenschaft bezeichnet werden soll. So betheuert in Edward I der Walliser Fluellen, die von Mulciber einst geschmiedeten Ketten, um des Prometheus Glieder an den Kaukasus zu fesseln, sollten ihn nicht lange von seiner Geliebten, der Königin Eleonore, fern halten (ed. Dyce, Vol. I, pag. 110). — An einer andern Stelle vergleicht sich König Edward zu Pferde, das Schwert in der Hand, dem Perseus auf seinem Flügelrosse, der die diamantene Klinge schwingt, welche der alte Saturn dem Sohne der Maja gegeben, als er mit Gorgo kämpfte (pag. 113). Wir sehen, wenn Peele einmal sich auf's mythologische Gebiet wagt, rafft er sich sogleich einen ganzen Blütenstrauß zusammen. Aber daß er sich auf diesem Terrain nicht so heimisch fühlt, wie Marlowe, zeigt sein dem Marlowe'schen Tamburlaine entsprechendes Schlachtendrama

Battle of Alcazar, wo die griechischen Reminiscenzen nur sehr dünn gesäet sind, die dann in seinen beiden andern Dramen, *David and Bethsabe* und *Mother Bombie's Tale*, gänzlich fehlen, vielleicht weil Peele Geschmack genug besaß, einzusehen, wie übel angebracht da dieser fremde Zierrath sich ausnehmen würde. Wir schließen unsere Musterung der Vorgänger Shakespeare's in der Anwendung mythologischer Gleichnisse mit dem Dramatiker, der zuerst gegen unseren Dichter den Vorwurf erhob, daß er sich mit fremden, d. h. ihren Federn schmücke. Wenn, wie wir vermutheten, darunter die gelehrten Reminiscenzen aus ihren klassischen Kenntnissen verstanden waren, so gab es allerdings bei Robert Greene viel Mythologisches und Sagengeschichtliches zu entlehnen, wenigstens aus einigen seiner Dramen, während er, wie wir das auch bei Marlowe und Peele sahen, in andern Dramen einen viel nüchterneren Ton anschlägt. Am auffälligsten bis zur Extravaganz machen sich die rhetorischen Stilverzierungen in Greene's *Orlando Furioso* breit, wo er den Marlowe in dem bunten Reichthum, wie in dem geschmacklosen Gebrauche solcher Zuthaten noch zu überbieten weiß. Es genügt, in dieser Beziehung nur auf die erste Scene des Dramas zu verweisen, wo die verschiedenen königlichen und prinzlichen Freier um die schöne Angelica, ihrer Werbung durch die Auskramung ihrer mythologischen und geographischen Kenntnisse das gehörige Relief zu geben suchen. — In seinem *Alphonsus, King of Arragon*, begnügt Greene sich nicht, die Götter und Heroen in den stelzenhaften Reden seiner Personen figuriren zu lassen, sondern er läßt im Prolog auch Venus und alle neun Musen auftreten, daß sie das folgende Stück gemeinschaftlich anfertigen. — Bei den Dramen, die auf englischem Grund und Boden spielen und Greene's eigentliche Begabung glücklicher bezeugen, als die obengenannten, beschränkt sich denn auch der mythologische Kram auf das Sparsamste, der planeren Redeweise der betreffenden Schauspiele entsprechend.

Der zweite von Greene in seinem Pamphlete *Angeredete, Thomas Nashe*, bedarf für unsern Zweck kaum einer eingehenden Betrachtung. Das von Marlowe ursprünglich entworfene, von Nashe vollendete Drama *Dido, Queen of Carthago*, stellt sich von vornherein auf den Boden der Sagengeschichte, welcher denn auch den mythologischen Apparat der darin auftretenden Götter bedingt. Das einzig uns erhaltene, Nashe allein angehörige allegorische Festspiel *Summer's Last Will and Testament* gehört ebenfalls nach Stoff

und Behandlung nicht zu den Dramen, die hier auf Grund ihrer mythologisch-rednerischen Zuthaten geprüft und charakterisirt werden sollen.

Die Art und Weise, wie die Vorgänger Shakespeare's den mythologischen Stoff in ihren Dramen verwertheten, haben wir an Proben und Auszügen jetzt hinlänglich kennen gelernt und wenden uns nunmehr zu dem eigentlichen Thema unserer Abhandlung, zu einer vergleichenden Prüfung des Shakespeare'schen Verfahrens in der Behandlung desselben Stoffes. Denn natürlich lag unserem Dichter, wenn vielleicht auch theilweise aus anderen abgeleiteten Quellen entlehnt, dasselbe Material zur Benutzung vor, und wir finden deshalb in seinen Dramen kaum eine mythologische oder sagengeschichtliche Figur oder Thatsache citirt, der wir nicht schon in den Dramen seiner Vorgänger begegneten. Der Unterschied besteht nicht in dem Was? sondern in dem Wie? Für die Vorgänger war, wie wir sahen, die griechische Mythologie und Sagengeschichte eine Schatzkammer, die sie zu doppeltem Zwecke plünderten: einmal um in renomnistischer Manier mit dem erborgten fremdartigen Schmucke griechischer Namen die ohnehin pomphaften Reden ihrer Helden noch pomphafter auszustaffiren; zweitens um die Beziehungen und Geschichten, die sich an diese griechischen Namen knüpften, in Vergleichen zur Illustration des Thuns und Treibens ihrer eignen Helden zu gebrauchen. Wie wenig aber dieser Zweck der Illustration erreicht wird, wie diese gleichsam bei den Haaren herbeigezogenen Vergleichen oft auf beiden Seiten hinken und in ihrem geschmacklosen Mal-à-propos, wenn überhaupt einen Eindruck, leicht den der Lächerlichkeit hervorrufen, das glauben wir in dem Vorhergehenden an zahlreichen Beispielen dargethan zu haben. Ganz anders bei Shakespeare. Wenn wir absehen von einigen seiner Jugenddramen, in denen sich wie im Stil und Vers, auch in dieser Hinsicht eine Einwirkung seiner Vorgänger, die ja auch auf diesem Gebiete seine einzigen Vorbilder sein mußten, bemerkbar macht, so hat unser Dichter den mythologischen Apparat überall mit einer Discretion und Ueberlegung behandelt, die wir bei den früheren Dramatikern durchaus vermissen. Bei ihm dienen in der That die mythologischen Bilder und Gleichnisse, wo er sie anwendet, zur treffenden sinnigen Illustration, sowohl durch die Deutung, die schon von selbst in ihnen lag, wie durch die vom Dichter häufig erst hineingelegte Deutung.

Für die Beweisführung des Gesagten durch eine Reihe von Belegen aus Shakespeare's Dramen scheint es nun rathsam, eine andere Anordnung zu treffen, als die bisher beobachtete, wo es genügte, einzelne Werke auszuwählen und an ihnen die Manier ihrer Verfasser zu demonstrieren. Zur vollständigen Charakteristik Shakespeare's, auf die es uns ja hauptsächlich ankommt, muß aber eine Auswahl der Beispiele aus allen Dramen, so weit sie hierhergehören, versucht werden, da eine durchgängige Musterung seiner sämtlichen Schauspiele, wie sie mit Marlowe's Tamburlaine möglich war, weit über die Grenzen dieser Abhandlung hinausgehen würde. Da bietet sich uns als passendster Leitfaden eine Sonderung der Mythen nach ihren Trägern und der Sagengeschichte nach ihren Cyklen dar, je nachdem auf die einen, wie auf die andern bei unserm Dichter angespielt wird.

Der hierarchischen Ordnung gemäß, beginnen wir mit dem Vater der Götter, mit Jupiter, der so häufig bei Shakespeare citirt und angerufen wird, nicht nur in dessen antiken Dramen, wie die Römerdramen, *Troilus and Cressida*, *Titus Andronicus*, *Timon of Athens*, bei denen solche Anrufung der Götter selbstverständlich erscheint, sondern auch in den romantischen, modernen Schauspielen. In den letzteren ist der Schwur „beim Jupiter“ oder die Anrufung der Götter entweder halb scherzhaft gemeint, wie z. B. in *Twelfth Night*, in *As You Like It* und in *All's Well that Ends Well*, oder auch ohne solchen Anklang in ernsthaften Stücken, wo beim Jupiter betheuert wird, um die gelegentlich verpönte Bethuerung „bei Gott“ zu vermeiden, wie z. B. in *Henry V*, 4, 3. — Als Donnerer kommt Jupiter öfter vor, so in der bedeutenden Stelle *Measure for Measure* 2, 2, wo Isabella dem grimmig drohenden Richter Angelo erwidert: „Wenn die Großen donnern könnten wie Jupiter, so würde Jupiter nie Ruhe haben“ — und gleich darauf findet sie die wahre Größe Jupiters darin, daß er lieber mit seinem schwefelichten Donnerkeil die harte knorrige Eiche spaltet als die weiche Myrthe. — So heißt es im *Coriolanus* 3, 1 von dem Helden: er würde dem Jupiter nicht schmeicheln um seinen Donner. — So sagt *Lear* 3, 4 zur Goneril, er wolle nicht den Donnerträger schießen heißen, noch sie beim hochrichtenden Jupiter verklagen. — Auf Jupiters majestätische Erscheinung wird gleichfalls angespielt. Wie er persönlich auftritt in der Vision des gefangenen Posthumus (*Cymbeline* 5, 4), so findet Hamlet in dem Portrait seines Vaters die Stirn Jupiters (3, 4). — Aber auch

von einer minder majestätischen Seite wird Jupiter gezeigt in seinen Liebschaften und in den Verwandlungen, die er deshalb veranstaltete. In *K. Henry VI, Second Part* 4, 1 rechtfertigt Suffolk seine Verkleidung damit, daß auch Jupiter so verkleidet gegangen sei. — So in *Merry Wives of Windsor* 5, 4 vergleicht sich Falstaff in seinem Hirschkostüm dem Jupiter, der aus Liebe zur Europa ein Stier geworden und ein Schwan aus Liebe zur Leda. — Von den Verwandlungen der Götter aus Liebe zu den Töchtern der Menschen führt der als Schäfer verkleidete Prinz Florizel seiner Schäferin Perdita verschiedene Beispiele an: Jupiter als Stier, Neptun als Widder, Apollo als Hirte, mit dem Zusatze, diese Verwandlungen hätten weder einer so erlesenen Schönheit gegolten, noch seien sie so keusch gewesen, wie seine Verkleidung (*Winter's Tale* 4, 2). — Auf den Besuch, den Jupiter dem alten Ehepaar Philemon und Baucis incognito abstattete, wird ebenfalls angespielt in *Much Ado About Nothing* 2, 1, wo der maskirte Don Pedro sagt, seine Maske sei Philemon's Dach und im Hause sei Jupiter, worauf Hero erwidert, dann müßte es ein Strohdach sein. Ebenso nennt Jaques (*As You Like It* 3, 3) die Weisheit, mit welcher der Narr Touchstone prunkt, eine so übel placirte, wie Jupiter unter einem Strohdach. — Das bekannte Sprichwort, daß Jupiter über die Eidschwüre der Liebenden lache, wird in *Romeo and Juliet* 2, 2 citirt. — In *Othello* 2, 3 weiß der cynische Iago von der Desdemona, die eben ihr Beilager mit Othello feiert, nichts Besseres zu rühmen, als daß sie eine Kurzweil für Jupiter sein würde. — Endlich werden, als dem Jupiter angehörig, in Shakespeare's Dramen wiederholt der Liebling Ganymedes, der Adler und der Eichbaum angeführt.

Juno, als Patronin der Ehe, läßt der Dichter persönlich in dem Zwischenspiele des *Tempest* 4, 1 auftreten, und in derselben Eigenschaft wird sie gefeiert in dem Schlußtableau von *As You Like It* 5, 4, wie sie auch im *Pericles* 2, 3 die Königin der Ehe heißt. — Als eifersüchtige, zänkische Gemahlin Jupiters wird sie citirt in *Cymbeline* 5, 4 in der Vision des Posthumus; und in *All's Well that Ends Well* 3, 4 nennt Helena sich selbst eine böse Juno, die ihren Gemahl, den Grafen Rousillon, aus seiner Heimath vertrieben. — *Coriolan's Mutter* (4, 3) will im lauten Zorn, wie Juno, über die Verbannung ihres Sohnes klagen. — Als ein Attribut der Juno wird in *As You Like It* 1, 3 das Schwanenpaar citirt und mit dem ebenso engverbundenen Freundinnenpaar Celia und Rosalinde verglichen.

Neptun, der Gott des Meeres, wird häufig mit dem Meere selbst identificirt und heißt so in *Tempest* 5, 1 der ebbende Neptun, in *Winter's Tale* 4, 1 der grüne, in *Pericles* 3, 1 der verhüllte, wenn das Meer seine Gefahren verbirgt. In kühnem Bilde wird in *K. Henry IV, Second Part* 3, 1 bei zurückweichender See der Strand als ein für die Hüften Neptuns zu weiter Gürtel bezeichnet, und in *Troilus and Cressida* 1, 3 das untergehende Schiff ein Bissen, eine Tunke für Neptun genannt. — Sein Attribut, der Dreizack, wird im *Coriolanus* 3, 1 erwähnt als ein Ding, um welches Coriolanus ihm nicht schmeicheln würde.

Pluto, als Fürst der Unterwelt, kommt sowohl unter diesem Namen vor, wie unter dem des Dis. In erstem Sinne nennt *Troilus* 5, 2 den Beweis der Untreue seiner Cressida so stark wie Pluto's Thore; und auf die Entführung der Proserpina durch Dis bezieht es sich, wenn Perdita in *Winter's Tale* 4, 3 bedauert, daß sie nicht unter die Gäste ihres Schafschurfestes die Blumen vertheilen könne, welche Proserpina von dem Wagen des Dis fallen ließ. — In dem Maskenspiel des *Tempest* 4, 1 erklärt Ceres, sie habe die Gesellschaft der Venus und ihres Sohnes geschworen, seitdem die Beiden dem finstern Dis behilflich gewesen, ihre Tochter Proserpina zu entführen.

Apollo erscheint zunächst als Gott des Gesanges und Harfenspiels. Von seiner Laute wird gesagt, sie sei bespannt mit seinem Haar; in *Love's Labours Lost* 4, 3. In der Induction zu *Taming of the Shrew* heißt es von der Musik, die sich hören läßt, Apollo spiele, und zwanzig eingesperrte Nachtigallen singen dazu. In derselben Scene wird, wie an andern Stellen bei Shakespeare, auf Apollo's Verfolgung der flüchtigen Daphne angespielt. — Als Gott des Delphischen Orakels greift Apollo mächtig in den Gang der Ereignisse — in *Winter's Tale* durch mehrere Akte und Scenen — ein. — Als Sonnengott unter den Namen Phoebus und Hyperion wird er mit seinem Wagen und seinen Rossen oft geradezu mit der Sonne identificirt, wie Neptun mit dem Meere, ohne daß in dieser Beziehung es hier einer besonderen Hinweisung auf die betreffenden Stellen bedürfte. Seine glänzende Erscheinung als solche betont Hamlet 1, 2, wenn er den Contrast zwischen seinem Vater und seinem Oheim wie den zwischen Hyperion und einem Satyr bezeichnet.

Wie Apollo kommt auch dessen Schwester Diana in mehrfacher Beziehung bei unserem Dichter vor. Zunächst als Göttin

der Jungfräulichkeit im Gegensatze zu der Liebesgöttin, wie Helena in *All's Well that Ends Well* 2, 1 sagt, sie fliehe jetzt vom Altar der Diana und widme sich dem Liebesgott. — In *As You Like It* 3, 4 sagt Celia scherzhaft von den angeblich so keuschen Küssen des Orlando, er habe ein Paar abgelegte Lippen der Diana gekauft, und in *Coriolanus* 5, 3 wird die Keuschheit einer römischen Matrone charakterisirt: keusch wie der Eiszapfen, der am Tempel der Diana hängt. Dabei vergißt Shakespeare aber doch die Liebschaft mit Endymion nicht. In *Merchant of Venice* 5, 1 heißt Portia die Musik schweigen, weil die Mondgöttin bei Endymion schlafe und sich nicht wecken lassen wolle. Ebenso figurirt Diana als Jägerin im Kreise ihrer Nymphen in *K. Henry VI, Third Part* 4, 8, die in *Cymbeline* 2, 3 als Muster der Keuschheit Diana's Försterinnen genannt werden. — So ist Diana unter diesem Namen, und noch öfter als Phoebe, die Mondgöttin, im Gegensatz zu ihrem Bruder, dem Sonnengotte, wie sie denn geradezu mit dem Monde selbst identificirt wird. So wird die Mondnacht in *Midsummer Night's Dream* 1, 1 geschildert: wenn Phoebe ihr silbernes Antlitz in dem feuchten Spiegel beschaut. — An die doppelte Eigenschaft der Diana als Göttin der Jagd und als Mondgöttin wird gedacht, wenn Falstaff's Gesellen in *K. Henry IV, First Part* 1, 2, als Förster der Diana bezeichnet werden. Endlich erscheint sie auch als Hecate, die Göttin nächtlicher böser Zauber, wiederholt bei Shakespeare, und Orlando nennt sie in dieser dreifachen Benennung am Himmel, auf Erden und in der Unterwelt in *As You Like It* 3, 2 die dreifach gekrönte Königin der Nacht.

Mercur als Götterbote wird in seinen verschiedenen Attributen in übertragenem Sinne öfter angeführt. So treibt in *King John* 4, 1 der König seinen getreuen Faulconbridge zur Eile, indem er ihm zuruft: „sei ein Mercur, setze Federn an deine Ferse“. — Seine stattlich schlanke Haltung berührt Hamlet 3, 4, wenn er diejenige seines Vaters auf dem Bilde mit der des Mercur vergleicht, wie dieser sich eben auf einen himmelnahen Hügel niedergelassen hat. — Aber auch minder vortheilhaft als Gott der Diebe und der Lügner wird Mercur citirt. So wünscht in *Twelfth Night* 1, 5 der Hausnarr seiner Gebieterin, Mercur möge ihr die Gabe der Lüge verleihen, weil sie so gut zum Vortheil der Narren rede. In *Winter's Tale* 4, 2 sagt der Gauner Autolycus, er sei geboren unter dem Mercur, der auch wie er ein Aufschnapper unbeachteter Kleinigkeiten gewesen. — Endlich wird die Quickly in *Merry*

Wives of Windsor 2, 2 als heimliche Liebesbotin ein weiblicher Mercur genannt.

Venus, die Liebesgöttin, erscheint bei Shakespeare öfter als die von Tauben gezogene. So wird sie im *Tempest* 4, 1 im Zwischenspiel bezeichnet. Und in *Merchant of Venice* 2, 6 heißt es von diesen Tauben der Venus, was eigentlich von der Göttin selber gilt, sie flögen zehnmal schneller, einen neuen Liebesbund zu besiegeln, als sie die verpfändete Treue unverwirkt zu bewahren pflegten. Von ihrer Liebschaft mit Mars spricht der Eunuch in *Antony and Cleopatra* 1, 5 und fügt hinzu, er könne das sich schon denken, was Venus mit Mars gethan. — Mit ihrem anderen Namen Cytherea redet Jachimo in *Cymbelin* 3, 2 die schlafende Imogen an, und unter den üppigen Bildern, die in der Induction zu *Taming of the Shrew* geschildert werden, ist auch das des Adonis am Bache, belauscht von der im Schilfe versteckten Cytherea, mit deren Athem die Binsen gleichsam im Spiel sich hin und herbewegen. — Bei dem Handschuh der Venus soll, wie es in *Troilus and Cressida* 4, 5 heißt, noch immer „die ehemalige Gattin des Menelaus“ schwören.

Mars spielt natürlich eine große Rolle in den Kriegs- und Schlachtendramen. So sagt Hotspur in *K. Henry IV, First Part* 4, 1: „Der gepanzerte Mars soll auf seinem Altar sitzen bis an die Ohren im Blut“. — Hamlet schreibt seinem Vater auf dem Bilde ein Auge wie das des Mars zu, zum Drohen und zum Befehlen. — Troilus (5, 2) sagt von seiner Leidenschaft und seiner Eifersucht auf den Diomed, sie solle verbreitet werden in Schriftzügen so roth wie das von Venus entflammte Herz des Mars. — Coriolanus ruft den Mars an, als er von Aufidius mit Schmähungen überhäuft wird, und erhält von ihm die höhnische Replik: „Nenne nicht den Gott, du Thränenbube!“ In einer vorhergehenden Scene segnet Coriolanus seinen jungen Sohn mit den Worten: „Der Gott des Krieges mit der Zustimmung des höchsten Jupiter statte deine Gedanken mit Adel aus“ (*Coriolanus* 5, 3).

Von der Betrachtung der obern Götter, wie sie in Shakespeare's Dramen figuriren, wenden wir uns nun zu der nicht minder ergiebigen Musterung der Heroen, und zwar zunächst zu den Thaten und Schicksalen des Hercules, auf welche unser Dichter so häufig angespielt hat unter dessen beiden Namen Hercules und Alcides. Beide Namen stehen nebeneinander, wenn es in *Taming of the Shrew* 1, 2 von dem Wagestück des Petruchio, um die böse Catharina

zu freien, heißt: „Ueberlasse diese Arbeit dem großen Hercules und lasse sie für mehr gelten als die zwölf des Alciden“. — Auf seine Attribute, die Keule und die Löwenhaut, wird verschiedentlich hingedeutet. In *Love's Labour's Lost* 2, 1 heißt es von Amors Pfeil, er sei zu stark für die Keule des Hercules, und in *King John* 2, 1 sagt Faulconbridge, die einst von König Richard erbeutete und getragene Löwenhaut nehme sich auf dem Rücken des Oesterreichers so stattlich aus, wie die Löwenhaut des Hercules auf dem Rücken eines Esels. — Von den Thaten des Hercules spielt Biron in *Love's Labour's Lost* 4, 3 auf die bei den Hesperiden vollführte an, indem er sagt: „an Tapferkeit ist Amor ein Hercules, der stets die Bäume in den Hesperidengärten erklettert“. — In *Merchant of Venice* 3, 2 vergleicht sich die Portia der Hesione, die als Sühnopfer dem Meerungeheuer gerade preisgegeben werden sollte, als Hercules erschien und sie befreite. Die ähnliche Sage vom Perseus, der auf seinem Flügelrosse die Andromeda befreite, wird angedeutet in *K. Henry V*, 4, 7, wo der Dauphin sein Roß ein Thier für Perseus nennt. — Auf Hercules bei der Omphale wird angespielt in *Much Ado About Nothing* 3, 3, wo von einer Wandtapete die Rede ist, auf der „der geschorne Hercules“ dargestellt war, und in einer früheren Scene desselben Dramas (2, 1) sagt Benedict von der Beatrice, sie würde den Hercules dazu bringen, den Bratspieß zu drehen und aus seiner Keule Brennholz spalten. — Von dem Verhältniß des Hercules zu seinem Diener Lichas spricht der Fürst von Marocco in *Merchant of Venice* 2, 1: „wenn Hercules und Lichas mit Würfeln spielen, so kann der Schwächere den Stärkeren besiegen, und der Alcide wird so durch seinen Diener geschlagen“. Auf das unglückliche Schicksal dieses Lichas deutet Antonius in *Antony and Cleopatra* 4, 10 und zugleich auf das Ende des Hercules als auf sein eigenes vorbildliches Ende hin, indem er ausruft: „Das Hemd des Nessus liegt auf mir, lehre mich, Alcide, du mein Ahnherr, deine Wuth. Laß mich den Lichas an die Hörner des Mondes schleudern und mit jenen Händen, welche die schwerste Keule faßten, mein werthloses Selbst vernichten“. — Den Kampf des Hercules mit den Centauren hat Theseus, wie er sagt (*Midsummer Night's Dream* 5, 1), der Hippolyta bereits erzählt und will daher diese Geschichte sich nicht noch einmal von einem Eunuchen aus Athen zur Harfe vortragen lassen.

Der Mythos von Phaethon wird von Shakespeare zunächst berührt in *Two Gentlemen of Verona* 3, 1, wo der Herzog von

Mailand, als er die Liebschaft des Valentin mit seiner Tochter entdeckt, ihm zurnft: „Wie, Phaethon, willst du nach der Lenkung des Himmelswagens trachten und mit deiner dreisten Thorheit die Welt verbrennen?“ Der Zusatz, „denn du bist der Sohn des Merops“, deutet an, daß Phaethon, der gegen diesen seinen angeblichen Vater protestirt hatte, sich mit Unrecht rühmte, ein Sohn Apollo's zu sein. — Dagegen wünscht in *Romeo and Juliet* 3, 2 Julie dem für ihre Erwartung zu langsam niederrollenden Sonnenwagen einen Lenker wie Phaethon, der die Rosse rascher gen Westen treiben würde. — Mit Phaethon vergleicht sich in *K. Richard II*, 3, 3 der seinem Sturz entgegengehende König, wenn er sagt: „ich komme herunter wie der glitzernde Phaethon, unfähig der Lenkung unbändiger Rosse“, womit er auf seine rebellischen Unterthanen zielt. — So vergleicht in *K. Henry VI*, Third Part 1, 4 Clifford das nahende gewaltsame und vorzeitige Ende York's mit dem Sturze des Phaethon aus dem Sonnenwagen seines Vaters, wodurch es Abend wurde, als der Zeiger der Uhr noch auf Mittag stand.

Das dem Untergange Phaethon's ähnliche Schicksal des Icarus hat unserm Dichter öfter in seiner York-Lancaster'schen Tetralogie vorgeschwebt. So sagt Talbot in *K. Henry VI*, First Part 4, 6 zu seinem Sohne, der ihm durchaus in den Schlachtentod folgen will: „So folge denn deinem verzweifelten Cretischen Vater, du Icarus“. Als Cretischer Vater wird Daedalus auch in *K. Henry VI*, Third Part 5, 6 bezeichnet, wo Gloster höhnisch dem gefangenen König in Bezug auf dessen getödteten Sohn zurnft: „Welch ein alberner Narr war doch der von Creta, der seinen Sohn das Geschäft eines Vogels lehrte, und doch trotz aller seiner Flügel ertrank der Thor“. Der gefangene König führt das Gleichniß dann weiter aus, indem er sagt: „Ich bin Daedalus, mein armer Knabe Icarus, dein Vater Minos, der unsern Flug verweigerte. Die Sonne, welche die Flügel meines süßen Knaben versengte, war dein Bruder Eduard, und du selbst warst das Meer, dessen tückischer Schlund sein Leben verschlang!“

Auf den Mythos vom Argonautenzuge wird zweimal in *Merchant of Venice* angespielt. 1, 1 vergleicht Bassanio Portia's goldene Locken dem goldnen Vliese, das ihren Landsitz Belmont zum Strande von Colchis mache, zu dem um ihretwillen viele Jasons hinein. Und 3, 2 sagt Gratiano in Bezug auf Bassanio's glücklichen Erfolg: „Wir sind die Jasons, wir haben das goldene Vlies gewonnen“. — Ebenso kommt die mit diesem Mythos verknüpfte

Medea zweimal bei Shakespeare vor: in *Merchant of Venice* 5, 1, wie sie bei Nacht die Zauberkräuter pflückt, die den alten Aeson, Jason's Vater, verjüngen sollten, und in *K. Henry VI, Second Part* 5, 2 will der junge Clifford in der Schlacht von Saint Albans den Tod seines Vaters an jedem Kinde des Hauses York rächen und dasselbe in so viele Stücke zerhauen, wie Medea es mit ihrem jungen Bruder Absyrtus gethan, dessen Leichnam sie zerstückelte, um ihren Vater auf seiner Verfolgung ihrer Flucht aufzuhalten.

Von Orpheus' Laute sagt Proteus, um dem albernen Thurio zum Dichten Muth zu machen, in *Two Gentlemen of Verona* 3, 2, sie sei mit den Sehnen aus dem Leibe verstorbener Dichter gespannt und habe deshalb Stahl und Steine erweicht, Tiger gezähmt und gewaltige Leviathane aus dem Meere gelockt, daß sie am Ufer tanzten. Auf Orpheus' Gang in die Unterwelt wird in *Titus Andronicus* 2, 5 angespielt, wo es heißt, Cerberus sei zu den Füßen des Thracischen Dichters eingeschlafen. — Das unglückliche Ende des Orpheus ist laut Aussage des Theseus in *Midsummer Night's Dream* 5, 1 dramatisirt vor ihm aufgeführt worden, als er zuletzt von Theben als Sieger heimkehrte, unter dem Titel: Das wüste Treiben der trunkenen Bacchantinnen, die den Thracischen Sänger in ihrer Wuth zerrissen. — Der eben erwähnte Höllenhund Cerberus kommt in anderer Beziehung in *Troilus and Cressida* 2, 1 vor, wo der schmähstüchtige Thersites den Ajax beschuldigt, er sei so voller Neid auf das Heldenthum des Achilles, wie Cerberus auf die Schönheit der Proserpina, und er belle ihn an, wie Cerberus diese.

Eine der beliebtesten Sagen aus dem Alterthum, wie wir aus ihren dichterischen Bearbeitungen in epischer Form, sowie aus den Bildern und Gleichnissen in den Dramen der Zeit ersehen, war die von Hero und Leander. Schon in seinem Jugenddrama *Two Gentlemen of Verona* spielt auch unser Dichter wiederholt darauf an. So 1, 1 witzeln Proteus und Valentine über die Geschichte, wie der junge Leander den Hellespont durchschwamm. Und 3, 1 empfiehlt Valentin dem Herzog für sein Rendezvous eine Strickleiter, die geeignet sei, den Thurm einer zweiten Hero zu erklimmen, wenn ein kühner Leander es wagen wollte. Auch humoristisch wird die Sage behandelt in *As You Like It* 4, 1, wo es von Leander heißt, er würde noch lange gelebt haben, wenn Hero auch Nonne geworden wäre, aber beim Baden im Hellespont in einer schönen Sommernacht sei er von einem Starrkrampf befallen worden und ertrunken, „und da haben die närrischen Chronisten der Zeit befunden, es sei Hero von Sestos“.

Die Sage von einem andern Liebespaar des Alterthums, Pyramus und Thisbe, hat Shakespeare parodistisch dramatisirt in *Midsummer Night's Dream*. Außerdem spielt er darauf an in *Merchant of Venice* 5, 2, wo Jessica die helle Mondnacht in Belmont vergleicht mit derjenigen, in welcher Thisbe ängstlich über den Thau hüpfte und den Schatten des Löwen eher gewahrte als ihn selber und entsetzt davon lief.

Die grauenhafte Sage von Prokne und Philomele, welcher letzteren der Gatte der ersteren, nachdem er sie geschändet, die Zunge ausschnitt, worauf die beiden Schwestern aus Rache dem Tereus den eignen geschlachteten Sohn als Speise vorsetzten, diese Sage findet ihre passende Verwendung in dem eben so grauenhaften Jugenddrama *Titus Andronicus*, wo ein paralleler Vorgang dramatisirt wird. — Aber auch viel später in einem seiner letzten Dramen, in *Cymbeline* 2, 1 hat Shakespeare dieser Sage gedacht. Imogen hat vor dem Einschlafen im Bette die Geschichte des Tereus gelesen bis zu der Stelle, wo Philomele sich ihm ergab.

Die Sage von Althea, Meleager und Atalante wird von Shakespeare zunächst berührt in *K. Henry VI, Second Part* 1, 1. York erklärt da, das bedrohte Reich stehe zu seinem eignen Dasein in so innigem Verhältniß, wie der Feuerbrand, den die Althea aus den Flammen rettete und aufbewahrte, zu dem Leben ihres Sohnes Meleager stand. — In *K. Henry IV, 2, 2* verwechselt Falstaff's Bursche diesen Mythos von der Althea mit dem Mythos von der Hecuba, die von einem Feuerbrand entbunden zu werden träumte, und nennt in dieser irrigen Auffassung den rothnasigen Bardolph einen lumpigen Althea-Traum. — Auf die Schnellfüßigkeit der Atalante deutet Jaques in *As You Like It* 3, 2 hin, wenn er Orlando's behenden Witz aus den Fersen der Atalante gebildet vermuthet. Vielleicht geht darauf „Atalante's besserer Theil“ in Orlando's Liede auf Rosalinde in derselben Scene.

Wie Arion auf dem Rücken des Delphins, so fuhr nach der Aussage des Schiffscapitains in *Twelfth Night* 1, 2 Viola's Bruder, an einen Mast gebunden, durch die Wellen.

An eine andere Sage erinnert in *Measure for Measure* 3, 2 die frivole Frage Lucio's an den Clown, den Diener der Bordellwirthin. Wie die Galathea durch Pygmalion's Umarmung zum Weibe wurde, so werden die Mädchen, welche der Clown bisher zu verkuppeln hatte, durch die Umarmung der Männer erst zu Weibern.

Die Zauberkünste der Circe werden in K. Henry VI, First Part 5, 3 berührt, wo York von der gefangenen Pucelle, der angeblichen Hexe, aussagt, sie sehe ihn so ingrimmig an, als ob sie wie Circe seine Gestalt verwandeln könne. — Dieselbe Scene an ihrem Schlusse enthält eine Anspielung auf den Cretischen Minotaurus im Labyrinth. Suffolk vergleicht damit die Gefahr, die für ihn in einer Liebschaft mit der Prinzessin Margarethe, der verlobten Braut des jungen Königs Heinrich, liegen würde.

Den Cephalus, den Liebling der Aurora, meint in Midsummer Night's Dream 3, 2 Oberon, wenn er sagt, er sei oft mit dem Geliebten der Morgenröthe auf die Jagd gegangen. Weiterhin in dem Zwischenspiel von Pyramus und Thisbe 5, 2 kommt der Name dieses berühmten Waidmanns als Shefalus, sowie der seiner Gemahlin Procris als Procrus vor.

Plutus, der Gott des Reichthums, wird besonders als Alchymist aufgefaßt in All's Well that Ends Well 5, 3, wo der König sagt: „Plutus selbst, der die Goldtinctur kennt, versteht die Geheimnisse der Natur nicht besser, als ich diesen Ring kenne“. — Und in ähnlicher Beziehung sagt Ulysses in Troilus and Cressida 3, 3, die Fürsorge eines wachen Staatswesens kenne fast jeden Gran in Plutus' Golde. Und von dem verschwenderisch freigebigen Timon 1, 1 heißt es, Plutus, der Gott des Goldes, sei nur sein Hausverwalter.

Auch die beiden ungeheuren Riesen Briareus und Typhon werden in Troilus and Cressida erwähnt. Der ungefüge schwerfällige Ajax wird 1, 2 als ein gichtischer Briareus charakterisirt: viele Arme, die aber nichts helfen. — In der folgenden Scene ist von dem brüllenden Typhon die Rede, in Anspielung auf den feuerspeienden Aetna, in welchen Jupiter den Riesen gesperrt hatte. Mit der Brut des Typhon wird der gleichartige Enceladus genannt in Titus Andronicus 4, 2 als einer, dem der Mohr Aaron im Kampfe um sein Kind nicht weichen würde. Wie mit dem hundertarmigen Briareus wird Ajax auch mit dem hundertäugigen, aber blinden Argus, dem Wächter der Io, verglichen: „Lauter Augen und keine Sehkraft“. Auf das vergebliche Hüteramt des Argus spielt in Love's Labour's Lost 3, 1 Biron an, wenn er von seiner Geliebten behauptet, sie würde der Liebe zugänglich sein, wenn Argus auch ihr Eunuch und ihr Hüter wäre.

Daß unser Dichter Pluto, Proserpina und Cerberus kannte, sahen wir schon oben. Aber auch andere Figuren aus der Unter-

welt sind ihm geläufig. In *Troilus and Cressida* 3, 2 vergleicht sich Troilus, seines Einlasses bei der Cressida gewärtig, einer Seele, die auf dem Stygischen Ufer noch fremd ist und auf die Ueberfahrt wartet: „Sei du mein Charon“, bittet er den Oheim seiner Geliebten, den Pandarus. Minder freundlich schildert in *K. Richard III.* 1, 4 Clarence in der Erzählung seines Traums „den grimmen Fährmann, von dem die Dichter schreiben, der ihn auf der traurigen Fluth in das Reich der ewigen Nacht hinüberfuhr“. — Neben dem Styx kommt bei Shakespeare auch öfter die Lethe vor, meistens in übertragenem Sinne als Strom der Vergessenheit, aber auch in eigentlichem Sinne in *Hamlet* 1, 5, wo der Geist des alten Hamlet als das denkbar Stumpfsinnigste das fette Unkraut bezeichnet, das in behaglicher Trägheit am Ufer der Lethe fault oder wurzelt, je nachdem die eine oder die andere Lesart gelten soll. — Elysium als der Aufenthalt der Seligen, wird in eigentlichem Sinne öfter von Shakespeare gebraucht, wie Viola in *Twelfth Night* 1, 2 von ihrem vermeintlich ertrunkenen Bruder glaubt, er sei im Elysium. — In *K. Henry VI, Third Part* 1, 2 ruft Richard aus: „Wie herrlich ist es, eine Krone zu tragen, in deren Umkreis ein Elysium liegt“. — Im eigentlichen Sinne gebraucht es in *Cymbeline* 5, 4 in der Vision des Posthumus Jupiter, wenn er „die armen Schatten aus Elysium auf ihren niemals verwelkenden Blumenbeeten ruhen heißt“.

Die bei Weitem reichste Ausbeute unter allen sagengeschichtlichen Stoffen des Alterthums bot unserm Dichter der trojanische Krieg mit allen Einzelheiten, seinen Antecedentien und seinen späteren Ausläufern in der Aeneassage. Zum Beweise genügt es schon, ganz allgemein auf das Drama *Troilus and Cressida* zu verweisen, das, in und um Troja spielend, um die romantische Geschichte dieses Liebespaares alle namhaften Helden der Belagerer wie der Belagerten in unverkennbar ironisch-parodistischer Beleuchtung gruppirt. Hier in einer etwaigen Auswahl eine Beispielsammlung zu liefern, erscheint schon deshalb unthunlich, als wir das ganze, auf diesem sagengeschichtlichen Boden sich bewegende Drama in allen seinen Acten und Scenen zu citiren hätten. Wir richten daher unsere Aufmerksamkeit lieber auf die anderen Schauspiele Shakespeare's und auf die in denselben überall zerstreuten Reminiscenzen der Trojanersage. — Zu deren Vorgeschichte gehört die Entführung der Helena durch Paris, mit dessen Fahrt nach Griechenland in *K. Henry VI, First Part* 5, 5 Suffolk seine Fahrt nach Frankreich als Freiwerber

um die Hand der Prinzessin Margaretha für den jungen König vergleicht. — Auf die Helena als Ursache der Zerstörung Trojas spielt der Hausnarr der Gräfin Rousillon in *All's Well that Ends Well* 1, 3 an in der von ihm gesungenen Ballade, und zugleich auf Paris, von dem darin gesagt wird, daß er König Priamus' Freude gewesen sei. Auf Priamus' sämtliche Söhne deutet in *K. Henry VI, Third Part* 2, 5 der Vater auf dem Schlachtfelde hin, wenn er um den erschlagenen einzigen Sohn so innig trauert, wie Priamus um alle seine tapferen Söhne. — Der Tod des Priamus selbst durch das Schwert des rauhen Pyrrhus ist der Inhalt eines dramatischen Bruchstücks, das der Schauspieler in *Hamlet* 2, 2 so ergreifend declamirt. — Was dieser Katastrophe vorherging, darauf wird in *K. Henry IV, Second Part* 1, 1 angespielt, wenn den Northumberland das bestürzte blasse Gesicht des Boten mit der Hiobspost von der Schlacht bei Shrewsbury an den erinnert, der Priam's Bettvorhang in der Nacht wegzog, um ihm zu melden, sein halbes Troja sei verbrannt. — Unter den Söhnen des Priamus ragt natürlich Hector vor allen hervor. In *Coriolanus* 1, 3 sagt die Volumnia, die selbst die Mutter eines Helden ist, daß die Brüste der Hecuba, als sie den Hector nährte, nicht lieblicher ausgesehen hätten, als Hector's Stirn, da sie Blut ausgespritzt gegen die Schwerter der Griechen. In demselben Drama 1, 8 sagt Aufidius zu seinem Gegner Coriolanus: „Wärst du der Hector, der die Geißel eurer geprahnten Abstammung war, so solltest du mir doch nicht entweichen.“ — In *K. Henry VI, Third Part* 4, 6 nennt der König den in den Kampf für ihn ziehenden Warwick seinen Hector und seines Trojas feste Hoffnung. — In *K. Henry VI, First Part* 2, 3 contrastirt die Gräfin von Auvergne den zwerghaft kleinen Talbot mit Hector's grimmigem Ansehen und dem breiten Ebenmaß seiner starkgefügtten Glieder. — Nicht als gewaltiger Held, sondern als höherer Kuppler figurirt dagegen der Trojaner Pandarus, dessen Rolle zu spielen sogar der Fähdrich Pistol sich weigert, indem er in *Merry Wives of Windsor* 1, 3 auf Falstaff's desfallsige Insinuation indignirt erwidert: „Soll ich den Herrn Pandarus von Troja spielen?“ — In übertragenem Sinne sagt der Hausnarr in *Twelfth Night* 3, 1: „Ich möchte den Herrn Pandarus von Phrygien spielen, um eine Cressida zu diesem Troilus zu bringen“, d. h. zu dem erhaltenen Geldstück ein anderes bekommen. — In *All's Well that Ends Well* 2, 1 nennt scherzhaft Lafeu, der den König mit Helena allein lassen will, sich Cressida's Oheim, d. h. Pandarus. — Gehen wir

nun von den Trojanern zu den Griechen über, so figurirt in erster Reihe deren Oberheerführer Agamemnon, dessen Ruhm sogar der etwas anrühigen Doll Tearsheet in *K. Henry IV, Second Part 2, 4* zu Ohren gekommen sein muß. Sie macht ihrem Falstaff das Compliment, er sei so tapfer wie Hector von Troja, und fünf Agamemnon's werth. In anderer Beziehung kommt er vor in der Schimpfrede, die York in *K. Henry VI, Third Part 2, 2* an die Königin Margarethe richtet: „Mag auch dein Gatte Menelaus sein; so wurde Agamemnon's Bruder von jenem falschen Weibe nie so gekränkt, wie der König durch dich“. — In demselben Drama *3, 2* führt Gloster drei Griechen aus dem Lager vor Troja an, denen er nach-eifern will: den Redner will er spielen wie Nestor, er will schlauer täuschen als Ulysses konnte, und wie Sinon will er ein zweites Troja einnehmen. Des Letztern, der die Troer durch seine gleißnerischen Reden und Thränen überredete, das verhängnißvolle Roß in ihre Stadt zu schleppen, wird auch in *Cymbeline 3, 4* gedacht, wo Imogen sagt, Sinon's falsche Thränen hätten in der Folge oft auch die Thränen des wahren Elends des ihm gebührenden Mitleids beraubt. — Auf eine andere Episode des trojanischen Kriegs spielt in *K. Henry VI, Third Part 4, 2* Warwick an, wenn er mit seinen Genossen den König Eduard so überfallen will, wie Ulysses und Diomedes mit List und Tapferkeit sich in die Zelte des Thracischen Königs Rhesus schlichen, um die Rosse zu rauben, an die das Schicksal Trojas geknüpft war. — In *K. Henry VI, Second Part 5, 1* werden zwei andere Griechenhelden erwähnt. York sagt da von seinem Antlitz, daß dessen Lächeln und Drohen, wie der Speer des Achilles, im Wechsel tödten und heilen könne. Und vorher, empört über die ihm angetragenen Friedensbedingungen, ruft er aus: „ich bin so ergrimmt, daß ich wie der Telamonische Ajax meine Wuth an Schafen und Ochsen auslassen möchte“. — Auch den siebenfachen Schild des Ajax kennt unser Dichter. In *Antony and Cleopatra 4, 12* sagt Antonius, da er sich von Eros entwaffnen läßt, Ajax' siebenfältiger Schild könne die Stöße nicht von seinem Herzen abhalten. Und in *Cymbeline 4, 2* werden als Gegensätze der Held Ajax und der Feigling Thersites zusammengestellt, wenn es sich darum handelt, den geliebten Knaben Fidelis und den verachteten Cloten nebeneinander zu bestatten. „Thersites' Leib ist so gut wie der des Ajax, wenn Beide todt sind“, sagt Guiderius.

Wie die Sage von Troja in allen ihren Einzelheiten unserm

Dichter bekannt war, so auch die davon abgezweigte Aeneassage. Cassius in seinem Berichte, wie er den vom Starrkrampfe befallenen Caesar aus dem Tiberstrom gerettet, vergleicht sich dem Aeneas, dem großen Ahnherrn der Römer, der auf seinen Schultern den alten Anchises aus den Flammen Trojas trug, Julius Caesar 1, 2. — Ferner wird Aeneas im Verkehr mit der Dido wiederholt berührt. In Titus Andronicus 3, 2 meint der alte Titus, ihm gegenüber von Händen zu sprechen, also an die Verstümmelung seiner Tochter Lavinia zu mahnen, sei ebenso schlimm, als den Aeneas den schmerzlich ergreifenden Bericht von Trojas Brande zweimal erzählen zu lassen. — Ebenda 2, 3 fordert Tamora ihren Buhlen Aaron auf, mit ihm in verschwiegener Höhle der Liebe zu pflegen, wie einst, vom Sturm überrascht, Dido und Aeneas gethan. Die Untreue des Aeneas gegen Dido wird fast sprichwörtlich behandelt in Cymbeline 3, 4, wo Imogen sagt, ehrliche Männer, die man anhörte, seien, wie der falsche Aeneas in seiner Zeit, für falsch gehalten worden. — In Merchant of Venice 5, 1 wird Dido dargestellt, wie sie mit dem Weidenzweige, dem Symbol verlassener Bräute, in ihrer Hand, Nachts am Meeresufer steht und dem fortsegelnden Geliebten winkt, nach Carthago zurückzukehren. Auf den Scheiterhaufen der Dido spielt in Midsummer Night's Dream 1, 1 Hermia an, wenn sie u. a. bei dem Feuer schwört, das die Carthagerkönigin verbrannte, als der treulose Trojaner abgesegelt war. — Wie der Liebesgott in der Gestalt des Ascanius, des jungen Sohnes des Aeneas, die Liebesgluth der Dido stärker angefacht, darauf deutet in K. Henry VI, Second Part 3, 2 Margaretha hin, wenn sie sich ausmalt, wie Suffolk sie mit seinen Erzählungen von König Heinrich ebenso bezaubert habe, wie Ascanius die Dido mit den Berichten von den Thaten seines Vaters, die mit dem Brande Trojas begannen. — Eine spätere Wiedervereinigung dieses getrennten Liebespaares im Elysium scheint Shakespeare in Antony and Cleopatra 4, 12 anzunehmen, wenn der sterbende Antonius sich ausmalt, welche Sensation seine und der Cleopatra Erscheinung im Elysium unter den seligen Geistern erregen müsse, so daß diese Dido und Aeneas verlassen und sich den Neuangekommenen zuwenden würden.

Hiermit gelange denn unsere Auswahl mythologischer und sagengeschichtlicher Anspielungen in Shakespeare's Dramen zu ihrem Abschlusse. Sie hätte sich leichter herstellen lassen in einer An-

einanderreihung der betreffenden Citate für sich allein im Texte des Originals, statt gleichsam in einem raisonnirenden Catalog, der jeden einzelnen Passus in seinem Zusammenhange mit dem Context erläutert. Aber nur die letztere Behandlungsweise, welche hier versucht ist, schien der Erreichung unseres Zweckes zu entsprechen, der ja kein anderer sein konnte, als den großen Abstand zwischen Shakespeare's sinnigem, geistvollem Verfahren und dem rohen, geschmacklosen seiner Vorgänger nachzuweisen. Nur, wie schon in der Einleitung angedeutet ist, in Shakespeare's frühesten Dramen finden wir gelegentlich das eigentlich Treffende des Gebrauchs klassischer Reminiscenzen ebenso außer Acht gelassen, wie dies durchgängig der Fall gewesen ist bei seinen Vorgängern, für welche die Bilder und Figuren aus dem Alterthum als bloße Namen nur zu leerem Prunke, zur Ausstaffirung ihres tragischen Styls und Verses dienen, „*to bombast out a Blankverse*“, wie Greene in dem Pamphlet sagt, das den Ausgangspunkt unserer Abhandlung gebildet hat.
