

Werk

Titel: Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben

Autor: Isaac, Hermann

Ort: Weimar

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0019|log12

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben.

Von

Hermann Isaac.

Einleitung.

Ueber Werth und Verwerthung von Parallelstellen.

Massey sucht in seinem großen Werke über Shakespeare's Sonette zu beweisen, daß die Abfassungszeit der an die schwarze Schöne gerichteten Sonette in den Beginn des 17. Jahrhunderts fällt, indem er folgende 7 Parallelstellen aus den späteren Dramen anführt:

- | | |
|--|------------|
| 1) <i>Robbed others' beds' revenues of their rents.</i> | Sonn. 142. |
| <i>And pour our treasures into foreign laps.</i> | Oth. |
| 2) <i>Be it lawful I love thee as thou lov'st those</i> | |
| <i>Whom thine eyes woo as mine importune thee.</i> | Sonn. 142. |
| <i>Be it lawful I take up what's cast away.</i> | Lear. |
| 3) <i>And patience, tame to sufferance, bide each check.</i> | Sonn. 58. |
| <i>A most poor man, made tame to fortune's blow.</i> | Lear. |
| 4) <i>Commanded by the motion of thine eyes.</i> | Sonn. 149. |
| a) <i>He waged me with his countenance.</i> | Cor. |
| b) <i>Her gentlewomen, like the Nereides,</i> | |
| <i>So many mermaids, tended her i' the eyes.</i> | Ant. |
| 5) <i>If eyes corrupt by over-partial looks</i> | |
| <i>Be anchor'd in the bay etc.</i> | Sonn. 137. |
| <i>There would¹⁾ he anchor his aspect and die</i> | |
| <i>With looking on his life.</i> | Ant. |

¹⁾ Massey schreibt: *Then should.*

- | | |
|---|------------|
| 6) <i>To put fair truth upon so foul a face.</i> | Sonn. 137. |
| (Subjekt: die Augen des Liebenden.) | |
| <i>False face must hide what the false heart doth know.</i> | Mach. |
| 7) <i>Whence hast thou this becoming of things ill.</i> | Sonn. 150. |
| <i>Vilest things become themselves in her.</i> | Ant. |

Sehen wir uns diese Stellen genauer an, so zerfallen sie in solche, in denen sich eine Aehnlichkeit im Ausdruck zeigt, und in solche, denen ein gleicher Gedanke zu Grunde liegt. Nur 4) macht eine Ausnahme: was Massey sich unter '*waged*' und '*tended her i' the eyes*' gedacht hat, weiß ich nicht; thatsächlich ist hier auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit weder im Gedanken noch im Ausdruck zu entdecken. In 2) ist keine Aehnlichkeit im Gedanken; denn in der Stelle aus Lear liebt der König von Frankreich, was andere (Lear) verwerfen, nämlich Cordelia, und in dem Sonett liebt der Dichter eine Frau, die andere zu reizen sucht. Es bleibt also nur der Ausdruck '*be it lawful*' als Kongruenz übrig. Wenn Massey dies als Parallelstelle hinstellt, so ist es verwunderlich, daß er nicht Tausende von ähnlichen Uebereinstimmungen zum Beweise herangezogen hat, z. B. alle Stellen, in denen '*it is lawful*', '*it is just*', '*it is well*' etc. etc. vorkommt. Und wenn der übereinstimmende Gebrauch von '*tame to*' (3) eine Parallelstelle ist, so sind alle Citate, welche im Shakespeare-Lexikon einen Absatz bilden, Parallelstellen, so ist das ganze Werk weiter nichts als eine Sammlung von Parallelstellen. In so weitem Sinne aber pflegt man das Wort nicht aufzufassen und darf es jedenfalls dann nicht thun, wenn man mit Parallelstellen etwas zu beweisen beabsichtigt. Wenn dagegen (5) die Blicke des Liebenden sich an dem Antlitz der Geliebten so fest anklammern, wie der Anker an den Meeresboden, wenn er an ihren Augen so unauflöslich hängt, wie das Schiff an seinem Anker, so haben wir hier allerdings diejenige Ausdrucks-Aehnlichkeit vor uns, welche wir als Parallelstelle zu bezeichnen pflegen. Ausdrucks-Parallelen sind eben nicht zwei beliebige gleiche Ausdrücke, sondern ungewöhnliche, auffallende Wendungen, die der prosaische, alltägliche Sprachgebrauch nicht kennt, die dem Autor eigenthümlich sind, sei es nun, daß sie, wie hier, auf der bildlichen Bedeutung oder auf der äußeren Form und Zusammensetzung der Worte beruhen.

Die Stellen unter 1) haben weiter keine Aehnlichkeit, als daß in beiden vom Ehebruch die Rede ist; die unter 6) sprechen von

trugvollen Gesichtern. Nun aber hätte Massey noch manches Dutzend von Stellen finden können, in denen dasselbe Thema behandelt wird. Und wenn man auch füglich alle Stellen, in denen ein Dichter etwa die Treue preist oder die Falschheit geißelt, als Parallelstellen auffassen kann, so werden diese für die Abfassungszeit seiner Dichtungen doch schon darum nichts beweisen können, weil der Dichter, wie jeder andere Mensch, solche Gedanken zu jeder Zeit seines Lebens haben konnte. Wenn man derartige landläufige Ideen als vollgültige Gedanken-Parallelismen anerkennen soll, so müssen sie wenigstens in einer übereinstimmend eigenthümlichen Einkleidung auftreten, was bei jenen Stellen nicht der Fall ist. Vor allen Dingen aber wird man nach Gedanken zu suchen haben, die dem Trivialen entgegengesetzt, für die geistige Individualität des Dichters charakteristisch sind. Wenn wir z. B. von Frauen lesen, welche die Natur mit einer so bezaubernden Grazie begabt hat, daß auch das Schlimmste, was sie thun, an ihnen schön erscheint — so ist das eine psychologische Beobachtung, wie sie von den Zeitgenossen Shakespeare's wohl nur selten gemacht worden ist. Wird dann diese Beobachtung an zwei verschiedenen Stellen mit fast denselben Worten ausgesprochen, so haben wir hier (7) allerdings eine vortreffliche Parallelstelle vor uns.

Von den 7 obigen Parallelstellen kann ich nur 2 als solche anerkennen. Aber gesetzt auch, sie wären alle sieben vollgültig, würde damit der Beweis geführt sein, daß die Hälfte der Liebes-Sonette Altersgenossen von Othello, Lear, Antony and Cleopatra seien? Unmöglich. Ich kann Herrn Massey nicht 7, sondern etwa 30 Parallelstellen zu diesen Sonetten in den späteren Dramen nachweisen — und zwar, wie ich mir hinzuzufügen erlaube, Stellen, die nach einem strengeren Prinzip als dem oben bewährten auserlesen sind — nichtsdestoweniger halte ich eine derartige Schlußfolgerung auch auf Grund dieser 30 Stellen für falsch. Denn diesen 30 Stellen stehen 100 aus den jugendlichen Stücken, darunter viele beweiskräftige, gegenüber. Einzelne Uebereinstimmungen des Ausdrucks und Gedankens können überhaupt nichts beweisen — sie müßten denn von einer ganz besonderen, später zu bestimmenden Art sein. Weshalb sollte denn Shakespeare ein Bild, einen Gedanken, den er 1590 zum ersten Male niederschrieb, nicht 1610 wieder verwandt haben? Will man der Erinnerung des Dichters Grenzen stecken, die in diesem Falle durch

die immerfort wiederholte Aufführung früherer Dramen stets neu aufgefrischt werden mußte? oder will man leugnen, daß sich in dem Hirn eines Menschen unter dem gleichen äußeren Impulse die nämliche Vorstellung nach langer Zeit wieder erzeugen könne? Wir brauchen hier gar nicht an Lieblings-Bilder, an Lieblings-Gedanken des Dichters, die zu den verschiedensten Zeiten seiner dichterischen Produktion wiederkehren, zu erinnern. Ein Blick ins Shakespeare-Lexikon genügt, um zu zeigen, daß dieselben seltenen, auffallenden Ausdrücke in einem sehr frühen und einem sehr späten Erzeugniß auftreten können. Und was Gedanken-Parallelismen betrifft, so werden wir uns mit solchen im Verlaufe dieses Aufsatzes so anhaltend zu beschäftigen haben, daß es Raumverschwendung wäre, die Unhaltbarkeit des Massey'schen Verfahrens hier durch Beispiele zu erweisen.

Die Idee Massey's, die Abfassungszeit der Sonette durch Parallelstellen in den andern Dichtungen festzustellen, ist nichtsdestoweniger eine vollkommen richtige; ja, es giebt sogar keinen anderen Weg, der uns auf diesem dunklen Gebiete über vage Vermuthungen hinausführte. Er hätte sich nur die Mühe nehmen sollen, diese Idee mit möglichster Gründlichkeit auszuführen, d. h. den ganzen Shakespeare nach Parallelstellen sorgfältig zu durchsuchen, und sich vor allen Dingen über Werth und Bedeutung derselben klar zu werden.

Es giebt Parallelstellen von sehr geringer sowie von sehr großer Beweiskraft, dazwischen einige Mittelstufen; der Grad der Aehnlichkeit, der Umfang solcher Stellen machen naturgemäß einen Unterschied. Einzelne Ausdrücke, auch wenn sie sehr auffallend und selten sind, haben wenig Gewicht. Die Wiederholung bildlicher Wendungen und jener kurzen, blitzähnlich erleuchtenden Sentenzen, die für unseren Dichter charakteristisch, also nicht trivial sind, ist bemerkenswerther. Noch bedeutungsvoller ist das wiederholte Auftreten ausgeführter Vergleichen, womöglich mit wörtlichen Anklängen. Am Beweiskräftigsten ist das Wiedererscheinen ganzer Gedankenreihen, womöglich ebenfalls mit wörtlichen Anklängen; ich meine nicht ausschließlich philosophische Entwicklungen, wie sie z. B. das 66. Sonett mit dem Monolog *'To be or not to be'* gemein hat, sondern jene längeren auffallendsten Wiederholungen, wie sie den Dichtern jener Zeit gestattet waren, ohne einen Vorwurf gegen die Fruchtbarkeit ihres Genius zu begründen. Eine Reihe von gleichen Ausdrücken hat an und für

sich keine selbständige Beweiskraft; sie können nur zur Verstärkung gewichtigerer Mittel dienen. Die Zahl der gemeinsamen Bilder und Gedanken müßte zwischen einer Sonett-Reihe und einem Drama sehr beträchtlich sein, wenn sie etwas beweisen sollten; auch sie haben im Allgemeinen nur auxiliäre Kraft. Das gewichtigste Material für Altersbestimmungen sind zweifellos jene längeren, z. Th. wörtlichen Wiederholungen, da es kaum möglich ist anzunehmen, daß dieselbe Gedankenreihe zweimal, in weit auseinander liegenden Zeiten den Geist des Dichters in gleich lebhafter Weise beschäftigt haben sollte; da ferner wörtliche Anklänge beweisen, daß die eine Stelle ihm noch frisch im Gedächtniß war, als er die andere niederschrieb. Das merkwürdigste und ausführlichste Beispiel einer solchen Uebereinstimmung werden wir sogleich bei der ersten Sonett-Reihe kennen lernen; ein anderes fast ebenso auffallendes mag hier angeführt werden.

Das 127. Sonett, das in einer charakteristischen Weise eine brünnette Schönheit preist, findet sich an einer Stelle von *Love's Labour's Lost* inhaltlich und mit wörtlichen Anklängen wiederholt.

Zu Son. 127.

S. 1. *In the old age black was not counted fair,*
Or if it were, it bore not beauty's name; } Einleitung.

S. 3. *But now is black beauty's successive heir,*
And beauty slander'd with a bastard shame.

L. L. 262. *Her favour turns the fashion of the day.*

S. 5. *For since each hand hath put on nature's power,*
Fairing the foul with art's false borrow'd face,
Sweet beauty hath no name, no holy bower,
But is profan'd, if not lives in disgrace.

L. L. 263. *For native blood is counted painting now.*

S. 9. *Therefore my mistress' [hairs] are raven black,*
Her eyes so suited; and they mourners seem
At such, who, not born fair, no beauty lack.
Slandering creation with a false esteem:

L. L. 258. *O, if in black my lady's brows be deck'd,*
It mourns that painting and usurping hair
Should ravish doters with a false aspect.

S. 13. *Yet so they mourn, becoming of their woe,*
That every tongue says, beauty should look so.

L. L. 251. — — *beauty doth beauty lack,*
If that she learn not of her eye to look.

261. *And therefore is she born to make black fair.*

S. 132, 13. *Then will I swear, beauty herself is black,
And all they foul that thy complexion lack.*

L. L. 250. *O, who can give an oath? where is a book?
That I may swear beauty doth beauty lack etc.*

253. *No face is fair that is not full so black.*

L. L. IV, 3, 250—265.

Daß der Dichter bei Beginn der Neunziger das Drama geschrieben und dann etwa gegen Ende des Jahrhunderts daraus dieses Sonett entnommen haben sollte, ist ganz undenkbar. Die einzig natürliche Erklärung ist, daß er für die brünette Dame seines Herzens zu einer Zeit so begeistert war, daß er sie nicht nur in seinen Sonetten feierte, sondern sie zugleich in sein Drama als Rosaline einführte und von Biron, seinem dramatischen Stellvertreter, in derselben Weise preisen ließ. Die Stelle des Dramas muß sehr bald nach dem Sonett geschrieben worden sein. Es könnte höchstens die Frage sein, ob das Sonett und diese Stelle schon der Zeit der ersten Redaktion (1591/92) oder der Uebersetzung (c. 1596) angehören.

Indessen genügt die qualitative Eintheilung der Parallelstellen für ihre richtige Verwerthung noch nicht. Es giebt tadellose Gedanken-Parallelismen, die dennoch zu jedem Beweise untauglich sind. Wenn wir z. B. den Gedanken eines Sonettes in *Gentlemen* und *Macbeth* wiederfinden, so können diese Stellen trotz der auffallendsten Uebereinstimmung für das Alter des Sonettes eben nichts beweisen, da die beiden Stücke zu weit auseinander liegen. Anders wird die Sache, wenn der Gedanke eines Sonettes drei- oder viermal in jugendlichen und nur einmal in einer späteren Dichtung wiederkehrt; dann ist er offenbar jugendlichen Ursprunges und in der späteren Dichtung Reminiscenz; die Wahrscheinlichkeit, daß auch das betreffende Sonett einer frühen Zeit angehört, ist damit gegeben. Es ist ein unbedingtes Erforderniß beweiskräftiger Parallelismen, daß sie alle, oder doch ihrer überwiegenden Mehrzahl nach, sich in Stücken einer und derselben Periode befinden; daher sind selbst so auffallende Parallelen wie die zwischen *Romeo* und der Sonett-Reihe *Liebes-Lust* und *-Leid* nicht berücksichtigt worden.

Bei der Schwierigkeit, welche die richtige Verwendung der Parallelstellen bereitet, bei der relativ geringen Zahl derselben — es sind im Ganzen 548 Stellen, auf welche sich die folgenden Er-

örterungen stützen — ist es nur in den seltensten Fällen (s. den oben angeführten) möglich, die Abfassungszeit eines einzelnen Sonettes zu bestimmen. Es war daher als erste Grundlage für die Altersbestimmung nöthig, die Sonette nach ihrem Stil, ihrem Inhalte und ihren gegenseitigen Beziehungen in Gruppen zu ordnen. Wenn ich mir nun auch bewußt bin, meine Ordnung auf einer gewissenhaften philologischen Kleinarbeit aufgebaut zu haben, so kann ich doch Angesichts der zahlreichen und sehr abweichenden Sonett-Ordnungen, die bereits existiren, von Niemandem verlangen, daß er zu der Solidität dieser Grundlage ein unbedingtes Vertrauen habe. Ich muß daher wenigstens den Weg angeben, auf welchem ich zu meiner Ordnung gelangt bin.

Aus einem aufmerksamen Studium der zeitgenössischen und der italienischen Muster-Lyriker hatten sich mir zwei Gattungen Shakespeare'scher Sonette ergeben: konventionelle und originale. Die ersteren fußen ganz und gar auf den platonischen Liebes-Theorien der italienischen Schule und gebrauchen die als Gemeingut betrachteten poetischen Mittel derselben in der nämlichen Weise, wie die zahlreichen gleichzeitigen Sonett-Cyklen; von diesen unterscheiden sie sich nur durch eine gewisse geistige Ueberlegenheit, die unseren Dichter vor den sinnlosen Abgeschmacktheiten dieser verkehrten Richtung bewahrt, und durch eine geniale Formvollendung. Die letzteren sind Shakespeare's alleiniges, formales und geistiges, Eigenthum; sie haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit zeitgenössischen Produkten, stehen so unermeßbar hoch über ihnen wie der Macbeth über der Spanish Tragedy, und niemals in der ganzen Welt-Literatur — das ist meine bescheidene aber feste Ueberzeugung — ist großes Denken und echtes, tiefes Empfinden durch eine gediegenere Form unsterblich gemacht worden. Das war die erste allgemeinste Beobachtung, die ich unvermeidlich machen mußte; später, bei eingehenderer Betrachtung, zeigte sich, daß schon ein Theil der Liebes-Sonette sich von der Konvenienz mehr oder weniger losgesagt hatte, wenn auch die Gedanken der italienischen Sonettisten keineswegs aus ihnen verbannt sind. — Eine zweimalige Lektüre der Shakespeare'schen Dramen, bei der alle Uebereinstimmungen mit den Sonetten notirt wurden, hatte mir dann als eine weitere, unwiderlegliche Thatsache gezeigt: daß jene konventionellen Gedanken und Empfindungen der ersten Klasse von Sonetten fast ausnahmslos in den jugendlichen Dramen und den beiden Epen, deren eigentlicher Gegenstand eben auch die

Liebe ist, wiederkehren, ja, daß auch ihre Einkleidung, sowie der Gebrauch der Bilder und Vergleiche auffallend ähnlich ist; während der tiefe Weltblick, die reinen, weihevollen Gefühle der originalen Sonette sich in zahlreichen Wort- und Gedanken-Parallelismen viel späterer Dramen zeigen. So konnte ich denn, auf ein ziemlich umfangreiches und, wie ich nicht zweifle, beweiskräftiges Material gestützt, mit einiger Sicherheit behaupten: diese Ausdrücke, Bilder, Empfindungen, Gedanken, diese Sonette sind jugendlich, jene aus einer späteren Zeit. Als es dann möglich war, für die Richtigkeit meiner Ordnung die Probe zu machen, d. h. nachdem die Parallelstellen nach Sonetten und Sonett-Reihen zusammengestellt waren, zeigte es sich, daß meine Voraussetzungen im großen Ganzen berechtigte gewesen waren. Um nur ein Beispiel anzuführen, so hatte sich in mir allmählich der Glaube festgesetzt, daß die ersten 17 sogenannten „Prokreations“-Sonette in sehr früher Zeit, etwa 1589/90, abgefaßt sein müßten. Die Parallelstellen ergaben folgendes Resultat: von den 82 vorhandenen fielen mehr als die Hälfte (46) auf 6 sehr frühe Dichtungen: auf Ven. 17, Rom. 9, Lucr. 7, Mids. 5, A Ls. Compl. 4, Err. 4; auf die anderen z. Th. früheren, z. Th. späteren 12 jugendlichen Dramen nur 25, also 4mal weniger: auf Tit. 4, Per. 1, 1-3 H. VI. 5, Gentl. 2, L. L. 4, All's. 3, R. III. 3, R. II. 3, auf John und Shrew keine; alle übrigen späteren 22 Dramen boten nur 11 Stellen. — Im Einzelnen ergaben die Parallelstellen freilich, daß einige Sonette falsch placirt und früher oder später zu setzen waren. Für andere Sonette boten sie kein ausreichendes oder überhaupt kein Material; ihr Alter mußte aus inneren Gründen bestimmt werden. Und daß ich in diesen Fällen immer das Richtige getroffen hätte, wage ich nicht zu behaupten; ich muß vielmehr bekennen, daß ich über das Alter eines Theiles der Unsterblichkeits-Sonette, die zweifellos in zwei verschiedenen Perioden verfaßt wurden, noch heute im Unklaren bin.

Es galt indessen nicht bloß zu bestimmen, welche Gedichte der jugendlichen, welche der späteren Sonett-Periode angehörten. Zu dieser Aufgabe, für deren Lösung das vorhandene Material reich zu nennen war, gesellte sich eine viel schwierigere, welche mir meine autobiographische Auffassung der Sonette auferlegte. Es kam darauf an, diejenige Geschichte, welche ich aus den jugendlichen Sonetten nicht umhin konnte herauszulesen, durch eine chronologische Ordnung der verschiedenen Sonett-Reihen so fest wie

möglich zu begründen; festzustellen z. B., wann die Trübung des Freundschafts-Verhältnisses durch poetische Rivalen, wann die Reise, wann die Entzweiung zwischen den Liebenden und den Freunden stattgefunden. Die Lösung dieser Aufgabe wurde begünstigt durch die auffallende Erscheinung, daß gewisse Sonett-Gruppen mit ihren Parallelstellen sich an gewisse Dramen in hervorragender Weise anschließen, wie die Prokreations-Sonette offenbar mit Ven. in eine Zeit gehören. Andererseits aber war ich gezwungen, meine Schlüsse auf einer verhältnißmäßig geringen Anzahl von Parallelstellen aufzubauen, unter denen jene oben geschilderten beweiskräftigen Uebereinstimmungen nicht immer hinreichend vertreten waren. Auch konnten die Parallelstellen selten mehr beweisen, als daß eine gewisse Sonett-Reihe mit einem gewissen Drama etwa in derselben Zeit verfaßt sein müsse; ob jene früher oder später entstanden, welcher Zwischenraum zwischen ihrer beiderseitigen Entstehung lag, blieb eine offene Frage. Und schließlich konnte die Chronologie der Sonett-Reihen nicht bestimmt werden, ohne eine begründete Ansicht über die Reihenfolge der entsprechenden Dramen aufzustellen. Damit aber mußte ich das unsicherste, gefährlichste Gebiet der Shakespeare-Forschung betreten, und es wäre vermessen, anzunehmen, daß ich alle Terrain-Hindernisse siegreich überwunden hätte. Ich bin vielmehr vom Gegentheil überzeugt, und ich würde zufrieden sein, wenn der größere Theil meiner Schlußfolgerungen sich zu der Geltung berechtigter Möglichkeiten erheben könnte.

Es bleibt mir noch eine Bemerkung übrig. Die Grundlage meiner Sonett-Ordnung, die sich aus den stilistischen Eigenthümlichkeiten und den gegenseitigen Beziehungen zwischen Sonetten und Sonett-Reihen zusammensetzt, habe ich aus räumlichen Rücksichten hier nicht entwickeln können. Sie dürfte in einer kritischen Ausgabe der Sonette nicht fehlen; hier muß es an der Probe für ihre Richtigkeit, welche die Parallelstellen ermöglichen, genügen.

1. Die Prokreations-Sonette.

(1—17.)

Nichts kann die Möglichkeit, aus den vorhandenen Gedanken-Parallelismen zweier Dichtungen eines Dichters ihre zeitliche Zusammengehörigkeit nachzuweisen, deutlicher demonstrieren als eine Zusammenstellung folgender Stellen aus den ersten 17 Sonetten und Venus and Adonis:

*From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the riper should by time decease,
His tender heir might bear his memory.* Sonn. 1.

*By law of nature thou art bound to breed,
That thine may live when thou thyself art dead.
And so in spite of death thou dost survive,
In that thy likeness still is left alive.* Ven. 171.

*Within thine own buduriest thy content,
And, tender churl, makest waste in niggarding.* Sonn. 1.

*Beauty within itself should not be wasted:
Fair flowers that are gather'd in their prime
Rot and consume themselves in little time.* Ven. 130.

Now it is time that face should form another. Sonn. 3.

Make use of time, let not advantage slip. Ven. 129.

*. . . who is so fond, will be the tomb
Of his self-love, to stop posterity?* Sonn. 3.

*What is thy body but a swallowing grave,
Seeming to bury that posterity,
Which by the rights of time thou needs must have,
If thou destroy them not in their obscurity.* Ven. 757.

*. . . beauteous niggard, . . .
Thy unused beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th' executor to be.* Sonn. 4.

*Be prodigal: the lamp that burns by night,
Dries up his oil to lend the world his light.*
Ven. 755 (dazu auch Ven. 767).

*treasure thou some place
With beauty's treasure, ere it be self-killed.
That use is not forbidden usury, . . .
That's for thyself to breed another thee.* Sonn. 6.

*Torches are made to light, jewels to wear,
Dainties to taste, fresh beauty for the use,
Herbs for their smell, and sappy plants to bear;
Things growing to themselves are growth's abuse;
Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty.* Ven. 163.

. . . thou consum'st thyself, in single life. Sonn. 9.

So in thyself art made away. Ven. 763.

*If all were minded so, the times should cease
And threescore year would make the world away.* Sonn. 11.

<i>. . . that posterity</i>	
<i>Which by the rights of time (Ansprüche, welche die Welt an dich hat) thou needs must have.</i>	Ven. 759.
<i>Let those whom Nature hath not made for store, Harsh, featureless, and rude, barrenly perish.</i>	Sonn. 11.
<i>Were I hard-favour'd, foul, or wrinkled-old, Ill-nurtured, crooked, churlish, harsh in voice, O'erworn, despised, rheumatic and cold, Thick-sighted, barren, lean and lacking juice, Then mightst thou pause, for then I were not for thee.</i>	Ven. 133.
<i>. . . sweets and beauties do themselves forsake.</i>	Sonn. 12.
<i>Narcissus so himself himself forsook And died to kiss his shadow in the brook.</i>	Ven. 161.
<i>You had a father: let your son say so.</i>	Sonn. 13.
<i>Thou wast begot, to get it is thy duty.</i>	Ven. 168.
<i>Thy end is truth's and beauty's doom and date.</i>	Sonn. 14.
<i>But true-sweet beauty lived and died with him.</i>	Ven. 1080.
<i>For he being dead, with him is beauty slain, And, beauty dead, black chaos comes again.</i>	Ven. 1019.

Die Betrachtung dieser Parallelstellen allein reicht hin, um die Unhaltbarkeit jener Hypothese einzusehen, nach welcher der Earl of Pembroke, der gegen Ende des Jahrhunderts nach London kam, Shakespeare's Freund gewesen sein soll. Um diese Zeit war der Geist des Dichters nachweislich von einem ganz anderen Inhalte erfüllt als ihn jene glänzenden, frühlingstfrohen Liebes- und Glückseligkeits-Theorien, welche der Neuplatonismus Italiens über das Abendland ausgegossen, seiner jugendlich empfänglichen Seele gegeben hatten; ihn beschäftigten vielmehr die Resultate einer reichen Lebenserfahrung, ernste, ja vorwiegend trübe Gedanken. Damals mag er manchmal an jene Ideen wie an einen lachenden Jugendtraum wehmüthig zurückgedacht; hin und wieder mag die Erinnerung einen leisen Klang aus jener Zeit in seine Verse hinübergetragen haben: zu volltönenden Liedern konnten sie ihn nicht mehr begeistern. Der Baum, „in dem einst Vögel sangen“, schüttelte seine entlaubten Aeste im Nordwind (Sonn. 73).

Die auffallende Thatsache, daß sich der gesammte Gedankeninhalt einer Sonettreihe in einer anderen Dichtung wiederfindet, gestattet nur eine Erklärung: die platonische Auffassung der geschlechtlichen Liebe als Vermittlerin der Unsterblichkeit, wie sie

als Musik (Sonn. 8) Rom. II, 6, 27, daneben Err. II, 2, 116; Ven. 1077, Gentl. IV, 2, 36 und Troil. III, 2, 142. Im 1. Sonett ist der Freund der *'herald of the gaudy spring'*, in Rom. (III, 5, 6) die Lerche *'the herald of the morn'*, in Ven. (531) die Eule *'night's herald.'* (Weitere Parallelen kommen zugleich auch in späteren Stücken vor.)

Auch Lucrece bietet, wie zu erwarten, hübsche Anklänge; zu Sonett 1:

	<i>her husband's shallow tongue,</i>	
	<i>The niggard prodigal that praised her so.</i>	Lucr. 79.
Zu		
	<i>Thou art thy mother's glass, and she in thee</i>	
	<i>Calls back the lovely April of her prime.</i>	Sonn. 3.
	<i>Poor broken glass, I often did behold</i>	
	<i>In thy sweet semblance my old age new-born</i>	Lucr. 1759.
	(Lucretius zu seiner Tochter).	

Man vergleiche ferner die Aehnlichkeiten im Gedanken und Ausdruck von Sonn. 10, 10 und Lucr. 1530; 13, 1—4 und 1752; 15, 13 und 774; 12, 11 und 157.

Im *Midsummer Night's Dream* finden wir das schöne Gleichniß von der destillirten Rose (Sonn. 5, 9—14) wieder:

*Thrice-blessed they that master so their blood
To undergo such maiden pilgrimage;
But earthlier happy is the rose distill'd,
Than that which withering on the virgin thorn
Grows, lives, and dies in single blessedness.* Mids. I, 1, 74.

und noch einmal in R. II, I, 2, 17.

Im 12. Sonett wird das reife Getreide

Borne on the bier with white and bristly beard —

und im Mids. (II, 1, 95) heißt es:

*the green corn
Hath rotted ere his youth attain'd a beard.*

Die *'poet's rage'* des 17. Sonettes findet ihr Gegenstück in der bekannten Stelle:

*The poet's eye, in a fine frenzy rolling.*¹⁾ Mids. V, 12.

Vergleiche auch Sonn. 12, 6 und Mids. II, 1, 251; 17, 14 und V, 80.

Auch noch in *Love's Labour's Lost* gehen die Anklänge über:

*Look, whom she best endow'd she gave the more;
Which bounteous gift thou shouldst in bounty cherish.* Sonn. 11.

¹⁾ Die Bezeichnung der dichterischen Begeisterung als Wahnsinn stammt aus Plato (Phädrus, Kap. 22, 48).

*Be now as prodigal of all dear grace
As Nature was in making graces dear
When she did starve the general world beside
And prodigally gave them all to you.* L. L. II, 1, 9.
From thine eyes my knowledge I derive. Sonn. 14.
From women's eyes this doctrine I derive. L. L. IV 3, [302]. 350.

Der überschwengliche und doch schöne Vergleich menschlicher Jugendschönheit mit der aufgehenden Sonne, welche die Menschen anbetend verehren (Sonn. 7, 1—4), findet sich genau wieder in der Stelle:

*Who sees the heavenly Rosaline,
That, like a rude and savage man of Inde
At the first opening of the gorgeous east,
Bows not his vassal head, and, stricken blind,
Kisses the base ground with obedient breast.* L. L. IV, 3, 221.

Vergleiche auch Sonn. 12, 13 und L. L. I, 1, 6.

In dem kurzen Lover's Complaint, das wohl etwas später als die ersten Sonette und Venus entstanden ist, finde ich vier bemerkenswerthe Uebereinstimmungen im Gedanken und im bildlichen Ausdruck.

Zu Sonn. 3, 11:

Some beauty peep'd through lattice of sear'd age. Compl. 14.

Zu Sonn. 9, 13. 14:

*I might as yet have been a spreading flower,
Fresh to myself, if I had self-applied
Love to myself, and to no love beside.* Compl. 75.
(Umgekehrter Gedanke.)

Zu Sonn. 16, 6:

Heard where his plants in others' orchards grew. Compl. 171.

Vergleiche ferner 12, 13 und A. Ls. Compl. 12.

Auch All's Well That Ends Well, das wir seinem Gehalt wie z. Th. seiner Form nach noch für die jugendliche Sonett-Periode in Anspruch nehmen müssen, enthält in der 1. Scene des 1. Aktes frappante Wiederholungen:

Loss of virginity is rational increase. All's I, 1, 139.

It is not politic in the commonwealth of nature to preserve virginity . . . 'tis against the rule of nature . . . Virginity murders itself; and should be buried in highways out of all sanctified limit, as a desperate offendress against nature. Virginity . . . consumes itself to the very paring, and so dies with feeding his own stomach. Besides, virginity is peevish, proud, idle, made of self-love, which is the most inhibited sin in the canon. All's I, 1.

Die übrigen Dramen bieten weniger Vergleichungspunkte. Den oben erwähnten Vergleich des 7. Sonettes finden wir wieder in:

*See how the morning opes her golden gates,
And takes her farewell of the glorious sun!
How well resembles it the prime of youth,
Trim'd like a younker prancing to his love!* 3. H. VI, II, 1, 22.

Man vergleiche auch 2. H. VI, IV, 10, 22 mit Sonn. 11, 1. Ferner R. III, I, 2, 248 mit Sonn. 3, 12; II, 2, 49 mit Sonn. 3, 9, 10 und IV, 3, 13 mit Sonn. 5. Auch R. II weist einige deutliche Anklänge auf:

*For shame! deny that thou bear'st love to any,
Who for thyself art so improvident,* Sonn. 10.
Love loving not itself none other can. R. II, V, 3, 88.

Der Gedanke des 4. Sonetts wird wiedergegeben III, 4, 60.

Eine hübsche Parallele mit Sonn. 5, 7, 8 ist die Stelle:

*Though now this grained face of mine be hid
In sap-consuming winter's drizzled snow
And all the conduits of my blood froze up.* Err. V, 311.

Vergl. auch Err. V, 417 mit Sonn. 3, 9, 10.

Im Titus Andronicus heißt Lavinia '*Rome's rich ornament*' (I, 1, 52), während der Freund '*the world's fresh ornament*' genannt wird (Sonn. 1). Eine andere Aehnlichkeit im Ausdruck findet sich zwischen Sonn. 2, 2 und Tit. V, 2, 23.

Aus Measure for Measure vergleiche man I, 1, 36 mit Sonn. 4, 3; III, 1, 19 mit Sonn. 13, 1; aus Winter's Tale II, 3, 20 mit Sonn. 3, 11, 12. Zwei Nachklänge aus diesem Gedankenkreise finden wir schließlich in Twelfth Night:

*Lady, you are the cruellest she alive
If you will lead these graces to the grave,
And leave the world no copy.* Tw. N. I, 5, 259.
*For women are as roses, whose fair flower
Being once display'd, doth fall that very hour.*
(Viola.) *And so they are: alas, that they are so;
To die, even when they to perfection grow.* Tw. N. II, 4, 39.

Gewisse Bilder und metaphorische Ausdrücke, die fast nur in den jugendlichen Stücken wiederkehren, müssen hier auch erwähnt werden, wenn sie auch nur von sekundärer Beweiskraft sind. An Sonett 10:

*Seeking that beauteous roof to ruinate
Which to repair should be thy chief desire —*

erinnert:

*What ruins are in me that can be found,
By him not ruin'd?*

*My decayed fair
A sunny look of his would soon repair.*

Err. II, 1, 96,

Dasselbe Bild findet sich in Per. II, 4, 35; 2 H. VI, V, 2, 61; 3 H. VI, V, 1, 83; Gentl. V, 4, 7, aber auch Cymb. I, 1, 132; IV, 2, 354. Die Kinder werden 'seal' (Abbild) genannt wie im 11. Sonett, so in Tit. IV, 2, 69, 127; die Metaphern 'copy' und 'print' finden sich dagegen wieder in Wint. I, 2, 122; II, 1, 79; 3, 98. Dem 'thy youth's proud livery' des 2. Sonetts steht Ven. 1107 am nächsten:

*But this . . . boar
Ne'er saw the beauteous livery that he wore.*

Der Gebrauch des Wortes 'livery' für die Außenseite des Körpers findet sich wieder in Lucr. 1222; 2 H. VI, V, 2, 47; All's IV, 5, 106.

Die Parallelen zwischen dem ersten Sonett-Cyklus und den jugendlichen Dramen sind hiermit noch keineswegs abgeschlossen; da aber die betreffenden Gedanken und Bilder auch in späteren Stücken wiederkehren, so können wir sie für unseren Zweck nicht verwenden. Das vorgeführte Material ist indessen gewiß mehr als ausreichend, um diese 17 Sonette als mit zu den Erstlings-Erzeugnissen unseres Dichters gehörig zu kennzeichnen.

Es muß uns nun schon bei dieser Sonett-Reihe auffallen, daß ihr Gedankenkreis, mit so großer Vorliebe er im übrigen von Shakespeare behandelt wird, ebenso wenig in Titus Andronicus und Pericles, wie in den späteren Dramen wiederzufinden ist. Es handelt sich in der That nur um wenige Wort-Uebereinstimmungen zwischen beiden; und es ist in Anbetracht des vorliegenden Materials undenkbar, daß in diesen beiden Stücken nicht ebenso unverkennbare Anklänge an die Sonette hörbar werden sollten wie in den anderen jugendlichen Dramen, wenn sie mit diesen in dieselbe Phase der dichterischen Entwicklung fielen. Schon hier also können wir die Thatsache ahnen, die sich im Laufe der Untersuchung zu vollkommener Evidenz herausstellen wird: Die jugendliche Sonett-Periode schiebt sich zwischen Titus Andronicus und Pericles — und die Mitte der neunziger Jahre ein. Die Comedy of Errors, deren Stellung zu den Sonetten hier noch nicht geklärt werden kann, wird sich jenen beiden Stücken anschließen.

Wenn die Prokreations-Sonette selbst einen fortgesetzten Preis der Schönheit des Freundes enthalten und die letzten von ihnen schon zu dem Versprechen der Unsterblichkeit im Liede übergehen, so bedarf es wohl kaum einer Motivierung, wenn wir diejenigen Sonette, welche diese beiden Themata ausschließlich behandeln, mit wenigen Ausnahmen in der nämlichen Zeit entstehen lassen. Ton und Technik der letzteren wird im Allgemeinen für den Kenner sicherlich keinen Einspruch gegen ein solches Verfahren erheben. Es giebt außerdem eine Reihe auffallendster Uebereinstimmungen zwischen diesen 3 Sonett-Reihen, wie sie eben nur denkbar sind in Gedichten, die einem einheitlichen inneren Impulse ihren Ursprung verdanken. Die Stellen sind folgende: Sonn. 22, 3: 2, 2; 54: 5; 63, 10: 5, 5. 6: 54, 5—14; 7, 1—7: 63, 4; 11, 1: 126, 3; 11, 11: 67, 11; 12, 13: 60, 12; 17, 7: 105, 1—4; 63, 14: 104, 8.

2. Preis der Schönheit des Freundes.

(26. 20. 53. 59. 106. 22. 62. 67. 68. 105. 104. 108. 126. 37.)

Die Parallelstellen für diese Sonette bieten ganz dieselbe Erscheinung, wie die des ersten Cyklus: sie finden sich mit wenigen Ausnahmen in den jugendlichen Dramen, nur daß sie sich vorzugsweise auf eine oft frappante Aehnlichkeit im Gebrauche von Bildern und Wendungen beschränken, da ja offenbar die konventionellen Gedanken dieser Sonette, wie die der folgenden Reihe, für die betreffenden dramatischen Stoffe geringe Verwendung finden konnten. Der Raum gestattet nicht, auch nur die Mehrzahl der Stellen, wie bei den Prokreations-Sonetten, auszusprechen; wir müssen es uns an der Bezeichnung derselben genügen lassen.

Zu Sonett 20 und zugleich zu 53, 5 u. 67, 13—14 bietet Venus eine hübsche Parallele.

*Thrice fairer than myself, thus she began,
The field's chief flower, sweet above compare,
Stain to all nymphs, more lovely than a man,
More white and red than doves or roses are;
Nature that made thee, with herself at strife,
Saith that the world hath ending with thy life.* Ven. 7.

Dazu s. R. III, IV, 3, 18. Die Wendung: Das Auge vergoldet den Gegenstand, auf den es schaut (6), braucht auch Falstaff (Wiv. I, 3, 69).

Zu Sonett 53 vergleiche man ferner das Gedicht Orlando's auf Rosalinde, das nach allen Regeln jener Kunst, die Shakespeare in seiner Jugend selbst geübt, abgefaßt ist: As III, 2, 149.

Ferner:

Three winters cold
Have from the forests shook three summers' pride. Sonn. 104.
Let two more summers wither in their pride. Rom. I, 2, 10.
(Thou) hast by waning grown. Sonn. 126.
I seek not to wax great by others' waning. 2 H. VI. IV, 10, 22.

Die Worte der Constance an Arthur:

But thou art fair, and at thy birth, dear boy,
Nature and fortune join'd to make thee great,
Of Nature's gifts thou may'st with lilies boast,
And with the half-blown rose — John III, 1, 51.

erinnern lebhaft an diese und die folgende Sonett-Reihe (Sonn. 54).

Im 68. Sonett ist die Schönheit des Freundes '*the map of days outworn*'; in Lucrece heißt es:

This pattern of the worn-out age — Lucr. 1350.

und der Gebrauch des Wortes '*map*' in 2 H. VI, III, 1, 203; R. II, V, 1, 12 ist der gleiche.

Till whatsoever star that guides my moving. Sonn. 126.
They move under the influence of the most received star.
 All's II, 1, 57.

Der Gedanke: das Herz des Liebenden gehört nicht ihm, sondern schlägt in der Brust des Geliebten (22, 7, 8), ist ein jugendlicher, aus anderen Lyrikern übernommener; Beweis die Stellen Ven. 582; L. L. V, 2, 826; R. III, I, 2, 205; As V, 4, 120. Der alberne Ausdruck '*slay the heart*' (des Liebhabers) findet sich glücklicherweise ebenso selten bei Shakespeare, wie er bei allen übrigen Lyrikern beliebt ist: neben dem 22. Sonett nur noch in Rom. II, 3, 26. Die Ueberschwänglichkeit der Verse 7, 8 des 20. Sonettes wird wiederholt in Per. IV, 1, 41; Ven. 634; All's V, 3, 15. Der Gegensatz von '*substance*' und '*shadow*' kommt vorzugsweise in den jugendlichen Dramen vor: Tit. III, 2, 80; 1 H. VI, II, 3, 36 38, 46, 49, 50; V, 4, 133; 2 H. VI, I, 1, 13; 3 H. VI, IV, 3, 50; R. III, V, 3, 218; Gentl. IV, 2, 124; R. II, II, 2, 14; IV, I, 294; Merch. III, 2, 130; Haml. II, 2, 265; 2 H. IV, III, 2, 140. Zu 67, 9—14 lese man die bereits citirte Stelle aus L. L. (II, 11) nach. Der Vergleich der Güte mit dem Herbst findet sich dagegen

nur noch in Ant. V, 2, 96; der der Wangen mit Rosen ist wiederum ebenso konventionell wie jugendlich: Rom. IV, 1, 99: Mids. I, 1, 129; A Ls. Compl. 286; Gentl. IV, 4, 159; Meas. I, 4, 16; desgleichen die Bezeichnung des geliebten Gegenstandes als Götze und der Liebe als Götzendienerei: Ven. 212; Mids. I, 1, 109; Rom. II, 2, 114; L. L. IV, 3, 75; Gentl. II, 4, 144; IV, 2, 129; 4, 205; All's I, 1, 108; Troil. II, 2, 56; Haml. II, 2, 109; Tw. III, 4, 399. Die *'painted beauty'* (67, 5—8) findet sich wieder in Gentl. I, 2, 61. Das Verbum *'expiate'* (22) kehrt nur noch einmal wieder in R. III, III, 3, 23. Vergleiche schließlich Sonn. 22, 2 mit R. II, I, 3, 229 und den Ausdruck 26, 1 mit Macb. III, 1, 15. Die Sonette 104, das von einer 3jährigen Dauer der Freundschaft spricht, und 126, das mit ihm zusammengehört, dürfen mit einiger Sicherheit auch nach den Parallelstellen in die ersten Neunziger gesetzt werden. Dahin scheint auch das 37. Sonett zu gehören, das sich auf einen für den Dichter verhängnißvollen Vorgang bezieht: es ist wohl möglich, daß es infolge des Greene'schen Pamphlets (*A Groat's Worth* etc. 1592) entstanden ist, das den Dichter des Plagiats anklagt, und daß der Freund zu den *'divers of worship'* gehört, *'who have repeated his (Shakespeare's) uprightness in dealing'* (Chettle, Vorrede zum *'Kind-Harts Dreame'*) und die Ungerechtigkeit der Anklage bezeugt haben. Wie in diesem Sonette (V. 4), wird auch im 134. (Eifersucht) der Freund *'comfort'* genannt, und die Geliebte im 48. (Reiselied); auf den unangenehmen Vorfall (3, 4) spielt auch Sonett 90, 1—3 (Eifersucht) an. Eine bemerkenswerthe Parallelstelle findet sich zu V. 5 in John II, 1, 432; zu V. 10 in Rom. V, 1, 11 (s. oben die Antithese *shadow-substance*), ein gleicher Ausdruck (*Fortune's spite*) in 3 H. VI, IV, 6, 19.

3. Unsterblichkeit.

(18. 19. 54. 55. 63. 65.)

Wir beschränken uns auf die Anführung folgender Stellen:

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely. Sonn. 18, 1.

Sim. And she is fair too, is she not?
Per. As a fair day in summer, wondrous fair. Per. II, 5, 35.

Vergl. dazu R. III, IV, 3, 12, wo ebenfalls die Schönheit mit dem Sommer verglichen wird.

. . . *his youthful morn*
Hath travell'd on to age's steepy night. Sonn. 63.
Hath dimm'd your infant morn to aged night.

R. III. IV, 4, 16.

Rough winds do shake the darling buds of May. Sonn. 18, 3.
. . . . *Confounds thy fame, as whirlwinds shake fair buds.*
Shrew V, 2, 140 (Lucr. 868).

Vergl. Cymb. I, 3, 36.

Devouring Time, blunt thou the lion's paws. Sonn. 19, 1.
Misshapen Time . . .
Eater of youth. Lucr. 927.

Let fame, that all hunt after in their lives,
Live register'd upon our brazen tombs
And then grace us in the disgrace of death;
When, spite of cormorant devouring Time,
The endeavour of this present breath may buy
The honour that shall bate his scythe's keen edge. L. L. I, 1, 1.

Einen an das 18. Sonett (11, 12) anklingenden Gedanken finden wir in 1 H. VI. IV, 7, 18 und besonders in R. III. III, 1, 87; vergl. auch R. II. III, 2, 184. — An das 55. Sonett klingen die Verse 944—51 von Lucr. an. — Die Bezeichnung der Sonne als das Auge des Himmels (18, 5) ist, weil so trivial, bei Shakespeare auch nur in jugendlichen Produkten gebraucht: Tit. II, 1, 130; Err. II, 1, 16; Rom. II, 3, 5; III, 5, 19; L. L. V, 2, 375; John IV, 2, 15; Lucr. 356; R. II. I, 3, 275; III, 2, 37. Der Vergleich eines sehr kostbaren Gegenstandes mit einem '*jewel in a chest*' (65) findet sich öfters bei Shakespeare (s. Sonett 48); zu dieser Stelle vergleiche John V, 1, 39 und Troil. III, 3, 145.

Der Ausdruck '*shade of death*' (18, 11) findet sich in 1 H. VI. V, 4, 89; 2 H. VI. III, 2, 54; R. III, I, 3, 267; '*carve*' in der Bedeutung 'runzelig machen' mit dem Objekt '*face*' Sonn. 19, 9 und Lucr. 1445; '*honey breath*' (65) Tit. II, 4, 25; '*overworn*' in der Bedeutung 'abgelebt' 63, 2; Ven. 135; R. III, I, 1, 81. Vergl. zu Sonn. 19 und 63 die Stelle Err. V, 1, 298. Diesen Stellen gegenüber finde ich in späteren Stücken Wort-Parallelen nur zu 54 (Ado I, 3, 28; 1 H. IV. I, 3, 176; Gegensatz von '*rose*' und '*cankerbloom*') 55, 4 (Cor. II, 3, 126) und zu 63, 5 (As III, 2, 326).

Die Abfassungszeit der Unsterblichkeits-Sonette läßt sich mit einiger Sicherheit bestimmen nach den Parallelstellen und den Beziehungen zu anderen Sonetten. 18, 19, 54 und auch wohl 60

schließen sich an die Prokreations-Sonette und Ven. an; 55 nach der auffallenden Parallelstelle an Lucr. (s. die „jugendliche Sonett-Periode“); 63, 65 dagegen folgen, ihren unverkennbaren Beziehungen nach, der Aufforderung des 100. Sonettes, den Freund nach längerer Pause wieder zu besingen, müssen daher nach der Reise etwa um 1591 oder 1592 geschrieben sein (s. Sonett 100: „Nebenbuhler“).

4. Liebe.

(135. 136. 153. 154. 23. 128. 145. 121.)

Daß diese Sonette in dieselbe Zeit mit den bisher angeführten gehören, läßt sich durch die in ihnen vorkommenden Anklänge an jene nicht nachweisen; wie sollte das bei der Verschiedenheit des Gegenstandes möglich sein? Dagegen läßt der poetische Charakter dieser Gedichte, die z. Th. den Eindruck bloßer Stil-Uebungen machen, keinen Zweifel daran aufkommen, daß sie in die erste Zeit der lyrischen Thätigkeit des Dichters gehören. Sie sind so von Spitzfindigkeiten, Wortspielereien erfüllt, so ganz im konventionellen italienischen Geschmack gedichtet, sie zeigen so außerordentlich wenige spezifisch Shakespeare'sche Charakteristika, daß ich einige von ihnen, z. B. 135, 136, 153, 154, noch vor die Prokreations-Sonette und Venus setzen möchte. Sie könnten ebenso gut von einem anderen Dichter verfaßt sein, wenn nicht die bei aller Jugendlichkeit des Gehalts erstaunliche Formvollendung auf einen großen Dichter hinwiese. Diesen stilistischen Eigenthümlichkeiten entsprechend finden sich die Parallelstellen dieser Sonette in weit überwiegender Anzahl in den frühesten Dichtungen.

Die einzige frappante Parallelstelle, die Titus Andronicus für die Sonette überhaupt bietet, bezieht sich auf das 128. Sonett (V. 1—6).

. . . *those lily hands*
Tremble, like aspen leaves, upon a lute,
And make the silken strings delight to kiss them.

T. An. II, 4, 44.

Ganz ähnlich wie *'tickle jacks'* ist der Ausdruck in Rom. I, 4, 36:

Let wantons tickle
The senseless rushes with their heels.

Die Verse des 136. Sonettes

*Among a number one is reckon'd none:
Then in the number let me pass untold,
Though in thy store's account I one must be —*

werden in Romeo wiederholt:

*. . . on more view of many, mine (sc. daughter), being one,
May stand in number, though in reckoning none.*

Rom. I, 2, 32.

Shakespeare vergleicht das Auge oder Gesicht, wie im 23. Sonett, mehrfach mit einem Buche, in das man schreibt und aus dem man liest: Lucr. 1253; Rom. I, 3, 81; John II, 1, 485 (*'book of love'* an beiden Stellen); L. L. IV, 2, 113; Sonn. 93; Wint. V, 4, 172. Neben der Stelle aus Romeo kommt den Versen:

*O, let my looks be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
That plead for love and look for recompense . . .
O, learn to read what silent love hath writ.*

am nächsten eine Stelle aus Mids. (II, 2, 120):

*Reason becomes the marshall to my will,
And leads me to your eyes, where I o'erlook
Love's stories written in love's richest book.*

Vergl. hierzu Gentl. V, 4, 46. Der Ausdruck *'plead for love'* wiederholt sich Gentl. I, 2, 48.

Zum 23. Sonett finden sich noch weitere Anklänge. Der Gedanke: „Echte Liebe kann nicht sprechen“ kehrt wieder in Rom. II, 6, 32; Gentl. II, 2, 17; Ado II, 1, 317 — „Zu große Leidenschaft macht stumm“ 1 H. VI, V, 3, 70; As I, 2, 269, wogegen der Vergleich mit einem aus der Rolle gefallenem Schauspieler in Cor. V, 3, 40 wiederholt wird. — *'Add water to the sea'* erscheint außer im 135. Sonett in A. Ls. Compl. 254; Lucr. 651; 3 H. VI, V, 4, 8; der Vergleich des 9. Verses findet sich wieder Tw. I, 1, 11. — Die Worte des 121. Sonetts: *'I am that I am'* wiederholen sich Err. III, 2, 40; John I, 1, 175; R. III. V, 3, 183; zu dem Ausdruck von V. 6 s. H. VIII. II, 3, 103. — Das 145. Sonett hat *'languish for her sake'*, Mids. II, 2, 29 *'languish for his sake.'* — Ein ähnlicher Gebrauch des Wortes *'general'* wie in *'general of hot desire'* (153) findet sich Rom. V, 3, 219 und L. L. III, 187, wo Cupido *'great general of trotting 'paritors'* genannt wird. Vergl. auch den Vers:

Affection is my captain, and he leadeth.

Lucr. 271.

Die späteren Sonett-Reihen werden neues Material zu dem Beweise beitragen, daß Freundschaft und Liebe nicht zu verschiedenen Zeiten das Herz des Dichters erfüllten, sondern Hand in Hand gingen; sie werden es sogar möglich machen, die Zeit des Beginns beider Verhältnisse annähernd zu fixiren.

5. Reiselieder.

(50. 51. 113. 114. 24. 46. 47. 27. 28. 43. 61. 44. 45. 48. 97—99.)

Kein Sonett-Cyklus, auch der erste nicht ausgenommen, weist deutlicher auf die Zeit seiner Entstehung hin als dieser. Als der Dichter diese Sonette schrieb, war sein Herz sehnsuchtskrank, voll von brennender, unbefriedigter Liebe. Die Reihe von konventionellen Gedanken und Bildern, der italienische Stil kann nur den Unkundigen täuschen. Es müßte ein jeder poetischen Empfindung verschlossenes Herz sein, das bei der Lektüre des Romeo von der befremdenden Einkleidung verliebter Gefühle, der Spitzfindigkeit und Uebertreibung des Ausdrucks, der Hyperbeln- und Antithesenfülle, den Wortwitzgefechten einzig und allein unangenehm berührt wäre, und nicht angesteckt und ergriffen von der verzehrenden Leidenschaft, dem Gluthmeer, das unter der machtlosen, nichts bedeutenden Hülle jener Formalien wogt und sie überall durchbricht. Ganz der nämliche Ton, ganz die nämliche Wirkung in diesen Sonetten: der verbannte Romeo könnte sie ebenso gut an Julia gerichtet haben, wie der reisende Dichter an seine entfernte Geliebte. Und ebenso gut könnte man das historische Faktum abstreiten wollen, daß Sidney Penelope Rich geliebt habe, auf Grund jener italienischen Aeüßerlichkeiten, denen der Dichter in seinen Sonetten ein zu großes Gewicht beizumessen scheint — als behaupten, daß diese Gedichte Shakespeare's — z. B. das 97. — bloße Studien im italienischen Stile ohne persönliche Betheiligung des Verfassers wären. Die Gedanken dieser Sonett-Reihe, ebenso wie die der ersten, beherrschten den Dichter zu einer bestimmten Zeit so ausschließlich, daß sie wiederum unbewußt und unwillkürlich in die um dieselbe Zeit verfaßten Dichtungen übergingen. Eine ansehnliche Summe solcher Gedanken-Parallelismen wird die Richtigkeit dieser Behauptung, wie die Berechtigung unseres Verfahrens darthun.

Die Gedanken des 50. Sonettes finden sich wieder in Richard II.:

*How heavy do I journey on the way,
When what I seek, my weary travel's end,
Doth teach that ease and that repose to say,
„Thus far the miles are measured from thy friend!“*

— — — — —
My grief lies onward, and my joy behind. Sonn. 50.

Bolingbroke sagt:

*Nay, rather every tedious stride I make
Will but remember me what a deal of world
I wander from the jewels that I love.* Rich. II. I, 3, 268.

Darauf antwortet Gaunt:

*Look, what thy soul holds dear, imagine it,
To lie that way thou go'st, not whence thou comest.*
Rich. II, I, 3, 286.

Im 51. Sonett heißt es:

*Then (wenn ich zurückkehre) should I spur, though mounted on
the wind,
In winged speed no motion shall I know.*

In Gentl. (II, 7, 11):

Much less shall she (be weary) who hath Love's wings to fly.

Für diese und die folgenden Verse des Sonettes macht Dowden in seiner Sonett-Ausgabe auf die Verse 300—312 von Ven. aufmerksam, aus denen Shakespeare offenbar den Vergleich mit einem liebeswüthigen Hengste (*'neigh'*) geschöpft hat.

*. . . your love taught it (the mind) this alchemy,
To make of monsters and things indigest
Such cherubins that your sweet self resemble,
Creating every bad a perfect best.* Sonn. 114.
*Things vile and base, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.* Mids. I, 1, 232.

Ein ähnlicher Gedanke findet sich in John V, 7, 26; und das Wort *'indigested'* (formlos, chaotisch) findet sich nur noch 2 mal: 2 H. VI. V, 1, 157 und 3 H. VI. V, 6, 51. Der Gegensatz zwischen *'cherubin'* und *'devil'* Troil. III, 2, 74; A Ls. Compl. 316—19.

*Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart.* Sonn. 24.
to sit and draw

*His arched brows, his hawking eye, his curls,
In our heart's table.* All's I, 1, 104.

*Till now infixed I beheld myself
Drawn in the flattering table of her eye.* John II, 1, 503.

Vergl. auch 3 H. VI. III, 3, 63.

Der Ausdruck 'stell' ist in gleicher Weise gebraucht Lucr. 1444. Auch in Rom. IV, 1, 100; L. L. V, 2, 848 und R. III, V, 3, 116 sind die „Augen Fenster für das Herz“, und die Verse L. L. II, 244 ff. klingen an dieses Sonett an. Die spitzfindige Wendung der Verse 11, 12:

(Thine eyes) *Are windows to my breast, where-through the sun
Delights to peep, to gaze therein on thee —*

kehrt ähnlich wieder im Midsummer Night's Dream:

*Nature shows art,
That through thy bosom makes me see my heart.*

Mids. II, 2. 105.

(Thy shadow) . . . *like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beauteous and her old face new.* Sonn. 27.

*It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear.* Rom. I, 5, 47.

clouds do blot the heaven. Sonn. 28.

misty vapours blot the sky. Ven. 184.

When sparkling stars twire not, thou gild'st the even. Sonn. 28.

*Fair Helena, who more engilds the night
Than all yon fiery oes and eyes of light.* Mids. III, 2, 187.

Dazu Rom. I, 2, 25.

*Then thou, whose shadow shadows doth make bright,
How would thy shadow's form form happy show . . .
When to unseeing eyes thy shade shines so.* Sonn. 43.

(Romeo erzählt seinen Traum, in dem er todt war und Julia ihn mit Küssen zum Leben erweckte:)

*Ah me! how sweet is love itself possess'd,
When but love's shadows are so rich in joy.* Rom. V, 1, 10.

*All days are nights to see till I see thee
And nights bright days when dreams do show thee me.* Sonn. 43.

. . . dark shall be my light, and night my day.
2 H. VI. II, 4, 40.

It is not night when I do see your face. Mids. II, 1, 221.

S. auch Rom. III, 2, 17 und Temp. III, 1, 33.

*It is my love that keeps mine eye awake;
Mine own true love that doth my rest defeat,
To play the watchman ever for thy sake.* Sonn. 61

*Love hath chas'd sleep from my enthralled eyes,
And made them watchers of my own heart's sorrow.*
Gentl. II, 4, 134.

Derselbe Gedanke liegt zu Grunde der Stelle I, 1, 31.

. . my sick heart commands mine eyes to watch. Ven. 584.

Den Gedanken des 44. Sonettes giebt die folgende Stelle:

*My thoughts do harbour with my Silvia nightly,
And slaves they are to me that send them flying:
O! could their master come and go as lightly,
Himself would lodge, where senseless they are lying.*

Gentl. III, 1, 140.

oder:

*-love's heralds should be thoughts,
Which ten times faster glide than the sun's beams.*

Rom. II, 5, 4.

Vergl. auch Rom. II, 1, 2 und L. L. IV, 3, 327 und hinsichtlich des Ausdrucks 'large lengths of miles' John I, 1, 105.

*But thou, to whom my jewels trifles are . . .
Thou, best of dearest and my only care
Art left the prey of every vulgar thief.
Thee have I not lock'd up in any chest . . .
Save . . . in my breast.*

Sonn. 48.

*Or why is Collatine the publisher
Of that rich jewel he should keep unknown,
From thievish ears, because it is his own?
For truth proves thievish for a prize so dear.
Rich preys make true men thievish.*

Lucr. 33.

Sonn. 48.

Ven. 724.

Suffolk nennt das Herz Margaret's, das er mit in die Verbannung nimmt:

*A jewel, lock'd into the wofull'st cask
That ever did contain a thing of worth.* 2 H. VI. III, 2, 409.

Das gleiche Bild John V, 1, 40; R. II, I, 1, 180. Vergl. auch As I, 3, 112 und Cymb. III, 4, 70.

Die Verse:

*For where thou art, there is the world itself,
With every several pleasure in the world,
And where thou not art, desolation.* (Suffolk) 2 H. VI. III, 2, 362.

und

*Silvia is myself: banish'd from her,
Is self from self; a deadly banishment.
What light is light, if Silvia be not seen?
What joy is joy, if Silvia be not by?* Gentl. III, 1, 172.

erinnern lebhaft an das 97. Sonett.

*When proud-pied April, dress'd in all his trim,
Hath put a spirit of youth in everything,
That heavy Saturn laugh'd and leap'd with him.* Sonn. 98.

*Such comfort as do lusty young men feel
When well-apparell'd April on the heel
Of limping winter treads, even such delight
Among fresh female buds shall you this night
Inherit at my house.* Rom. I, 2, 26.

Auffallende Parallelen zu den Versen:

*The lily I condemned for thy hand . . .
The roses fearfully on thorns did stand,
One blushing shame, another white despair . . .
A vengeful canker eat him (a rose) up to death —* Sonn. 99.

bilden die folgenden beiden Stellen, besonders die letztere:

. . . *The colour in thy face,
That even for anger makes the lily pale,
And the red rose blush at her own disgrace.* Lu. 477.
*Plantagenet. Meantime your cheeks do counterfeit our roses;
For pale they look with fear, as witnessing
The truth on our side.*
*Somerset. No, Plantagenet,
'Tis not for fear, but anger, that thy cheeks
Blush for pure shame to counterfeit our roses,
And yet thy tongue will not confess thy error.*
Plantagenet. Hath not thy rose the canker, Somerset?
Somerset. Hath not thy rose a thorn, Plantagenet?
*Plantagenet. Ay, sharp and piercing, to maintain his truth
Whiles thy consuming canker eats his falsehood.*
1 H. VI. II, 4, 62.
. . . *like a canker in a fragrant rose.* S. 95.
This canker, that eats up love's tender spring. Ven. 656.
Full soon the canker death eats up that plant. Rom. II, 3, 30.

Schießlich mögen noch einzelne bemerkenswerthe Aehnlichkeiten im Ausdrücke erwähnt werden. Zu *'drink up flattery'* (Sonn. 114, 2):

And how his silence drinks up this applause.
(Diomedes mit Bezug auf Ajax.) Troil. II, 3, 211.

Daneben *'drink words'* Rom. II, 2, 58; Cymb. I, 1, 100 — *'tidings'* As III, 2, 214.

mine eye is famish'd for a look. Sonn. 47.
Whilst I hat ome starve for a merry look. Err. II, 1, 88.
the gentle closure of my breast. Sonn. 48.
the quiet closure of my breast. Ven. 782.

Sonn. 97: *'teeming autumn'*, Mids. II, 1, 112: *'childing autumn'*, Meas. I, 4, 43, *'teeming foison'*. Das Verb *'recure'* kommt außer

im 45. Sonett nur noch in Tit. III, 1, 90; Ven. 465; R. III, III, 7, 130 vor.

Wenn wir die vereinzelt Anklänge der späteren Dramen mit den zahlreichen frappanten Parallelen von Romeo, Venus, *Midsummer Night's Dream*, *Lucrece*, und *Henry VI.* zusammenhalten, so kann es nicht zweifelhaft sein, in welche Zeit diese Sonette gehören. Und erinnern wir uns, daß die Parallelstellen zu den Prokreations-Sonetten ebenfalls vorwiegend in Venus und Romeo, demnächst in *Lucrece* und *Midsummer Night's Dream* gefunden wurden, so ergibt sich der Schluß von selbst, daß diese Liebes-Sonette ungefähr zu derselben Zeit, wie jene Freundschafts-Sonette verfaßt wurden. Daraus können wir aber zugleich die Berechtigung herleiten, jene ersten Liebes-Sonette wenigstens zum Theil etwas weiter zurückzuschieben, vor die Prokreations-Sonette. — Die folgende Reihe wird über das genauere Datum dieser Erstlings-Produkte bestimmteren Aufschluß geben.

6. Liebes-Lust und -Leid.

(75. 131. 132. 127. 21. 130. 56. 94. 69. 70. 95. 96. 36.
57. 58. 149. 91—93. 49. 87. 151.)

Daß diese Sonette mit den „Reiseliern“ am engsten zusammen gehören, ergibt sich zunächst aus einer Reihe von Parallelismen: 48, 5: 131, 4; 47, 3: 75, 10; 97, 1: 56, 13; 99, 11: 94, 11; 97, 11: 94, 9.

An die früheren Sonetten-Reihen finden sich nur wenige Anklänge. Wie in 69, 13, so wird auch in 54, 9—12 (3)¹⁾ dem 'show' der 'odour' (im Sinne von „Ruf, Ruhm“) entgegengesetzt und der nämliche Blumenvergleich, wie im 54., findet sich im 5. (1) mit der Antithese 'show' und 'substance'. Vergl. ferner 68, 3 (2) mit 127, 4. Der gleiche Ausdruck findet sich in Sonn. 95, 11 und 22, 5. —

Fragen wir nun nach dem Zusammenhange dieser Sonette mit den Dramen, so treten zwei derselben vor allen übrigen als besonders nahestehend hervor: *Love's Labour's Lost* und *Two Gentlemen*.

Fände sich in dem ersteren nur jene in der Einleitung citirte Paraphrase des 127. Sonettes, so wäre man dadurch allein schon

¹⁾ Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen die Kapitel.

berechtigt, die Abfassung beider Dichtungen in dieselbe Zeit zu versetzen, d. h. die des Dramas etwas später als die des Sonettes. Diese Annahme wird noch fester begründet durch weitere auffallende Parallelen. So finden wir das 57. Sonett mit wörtlichen Anklängen wieder in den Versen:

*That same Biron I'll torture ere I go
O that I knew he were but in by the week!
How I would make him fawn and beg and seek,
And wait the seasons and observe the times,
And spend his prodigal wits in bootless rhymes,
And shape his service wholly to my hests.* L. L. V, 2, 60.

(Vergl. zu der Fortsetzung 58 (speziell V. 13.) Oth. III, 3, 167.)
Desgleichen wird der Gedanke des 131. Sonettes, 'black is fair' in dem Drama zweimal wiederholt.

No face is fair that is not full so black. L. L. IV, 3, 253.
And therefore is she born to make black fair. (Biron) ib. 261.

Der Beginn des 94. Sonettes:

They that have power to hurt and will do none —

erinnert an die Charakteristik Dumaine's:

Most power to do most harm, least knowing ill. L. L. II, 1, 58.

Und man hört offenbar den Dichter des 21. und 130. Sonettes, wenn Biron die poetischen Liebeswerbungen im althergebrachten Stile verschwört (gleichfalls in Sonett-Form):

*O! never will I trust to speeches penn'd . . .
Nor woo in rhyme, like a blind harper's song;
Taffeta phrases, silken terms precise,
Three-piled hyperboles, spruce affectation,
Figures pedantical; these summer-flies
Have blown me full of maggot ostentation:
I do forswear them; and I here protest . . .
Henceforth my wooing mind shall be express'd
In russet yeas and honest kersey noes.* L. L. V. 402.

Die eigenthümliche Komposition des 57. Sonetts 'world-without-end' kehrt nur noch einmal wieder L. L. V, 2, 799.

In Two Gentlemen klingt an das 131. Sonett und die oben citirten Verse aus L. L. an:

Though ne'er so black, say they have angels' faces.
Gentl. III, 1, 103.

Aehnlich Lucr. 13. Ferner:

For sweetest things turn sourest by their deeds. Sonn. 94.
The sweets we wish for turn to loathest sours. Lucr. 867.

An das 151. Sonett erinnert die Strophe Lucr. 428. Das Bild vom Wolf und Lamm findet sich in gleicher Verwendung Lucr. 165.

Die Parallelismen der übrigen jugendlichen Dichtungen fallen wenig ins Gewicht; nur einer ist merkwürdig:

*Like one that stands upon a promontory,
 And spies a far-off shore where he would tread,
 Wishing his foot were equal with his eye,
 And chides the sea that sunders him from thence . . .
 So do I wish the crown, being so far off.* 3 H. VI. III, 2, 135.

Denselben Vergleich finden wir in 56, 9—12. Beachtenswerth auch wohl der übereinstimmende Ausdruck

When I shall see thee frown on my defects — Sonn. 49.

und

. . Richard, do not frown upon my faults. 3 H. VI. V, 1, 101.

Anklänge an das 75. Sonett enthalten ferner: (9. 10) Per. V, 1, 113; (8) Ven. 78; (6. 13.) Ven. 534 — an das 149. (7. 8. 11. 12) Mids. I, 1, 193. Der eigenthümliche Gebrauch des Wortes 'drudge' im 151. Sonett erscheint auch All's I, 3, 49; der Gedanke 'conscience is born of love' wird in. Wiv. V, 5, 31 umgekehrt: *now is Cupid a child of conscience!*

Unter den späteren Dramen tritt Antony and Cleopatra hervor, in dessen Heldin wir mit einiger Berechtigung ein Portrait der Sonett-Dame sehen dürfen (vergl. Herrig's Archiv Band LX, 59): an 58, 5 erinnert III, 11, 58, an 56, 1—8 II, 2, 240, desgl. Tw. II, 4, 100; an 56, 9 Oth. I, 3, 259. Sehr ähnlich den Versen:

*Who hateth thee that I do call my friend?
 On whom frown'st thou that I do fawn upon?* Sonn. 149, 5, 6.

sind die Worte der Beatrice (Ado V, 2, 71):

I will never love that which my friend hateth —

und Katharina's an Heinrich VIII:

*Which of your friends
 Have I not strove to love although I knew
 He were mine enemy? what friend of mine
 That had to him derived your anger
 Did I continue in my liking?*

H. VIII, II, 4, 29.

Zu 21, 14 vergl. Troil. IV, 1, 78.

Aehnliche oder gleiche Ausdrücke und Wendungen sind die folgenden: *'Sovereign'* (Geliebte) 57, 6 und All's I, 1, 183. — Haare *'wire'* 130, 4 und nur noch John III, 4, 64 — *'advised respects'* 49, 4 und John V, 2, 214 — *'affection's edge'* 56, 2 und Shrew I, 2, 73 — *'we must be twain'* 36, 1, Rom. III, 5, 240 und Troil. III, 1, 110 — *'cheeks of heaven'* 132, 6 und R. II, III, 3, 57 — *'love groans'* 131, 6 und Rom. II Chor. 3 — 75, 2 und Lucr. 796. Da sie sich fast nur in jugendlichen Dramen finden, so sind sie geeignet, die obigen Parallelstellen zu stützen.

Wie stellt sich nun Romeo diesen Sonetten gegenüber? Auch hier finden sich zwei Gedanken der Sonette ausführlich dargestellt: der Gedanke des 94. Sonetts *'corruptio optimi pessima'* in Rom. II, 3, 19; und der platonische des 95., daß die Körperschönheit zwar die Spiegelung der Seelenschönheit sein sollte, aber nicht immer ist, daß oft eine häßliche Seele in einem schönen Körper wohnt (Rom. III, 2, 80). Aber beide Gedanken sind Lieblings-Ideen des Dichters, sie finden sich in frühen und späten Dramen; die erste in R. II, III, 2, 135; 2 H. IV, IV, 4, 54 und H. VIII, I, 2, 115, die zweite in Lucr. 1519; A Ls. Compl. 172, 316; Alls' I, 1, 48; Merch. I, 3, 100; Tw. I, 2, 48; III, 4, 399; Haml. IV, 5, 88. Meas. III, 1, 95; III, 2, 285; Cymb. V, 4, 134. Jene Stellen können also trotz ihrer Aehnlichkeit nicht als beweisend betrachtet werden. Dem gegenüber vergleiche man die klassische Darstellung der Liebesleidenschaft in Sonett 75 mit einer Stelle aus Romeo, die direkt an eins der werthlosesten Sonette Petrarca's erinnert (I, 90, Marsand):

Why, then, O brawling love! O loving hate!
O any thing, of nothing first create!
O heavy lightness! serious vanity!
Mis-shapen chaos of well-seeming forms!
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
Still-waking sleep, that is not what it is!
This love feel I, that feel no love in this. Rom. I, 1, 182.

So ist es wohl kennzeichnend für das gegenseitige Alters-Verhältniß dieses Dramas (in erster Redaktion) auf der einen und Love's Labour's Lost und Sonett 75 auf der andern Seite, wenn Shakespeare in dem ersteren noch ganz in der italienischen Manier befangen erscheint, während er sie in dem letzteren verspottet und in diesem Sonett sich darüber erhebt.

Ich finde zwischen Romeo und Love's Labour's Lost den-

selben auffallenden Unterschied im Stile, wie zwischen dem Sonett 99 (Reiselied) und dem 21. der gegenwärtigen Reihe. Im ersteren vergleicht der Dichter die Reize seiner Geliebten mit allen möglichen schönen Frühlings-Blumen — ganz im Stile der andern Sonettisten, aber nicht abgeschmackt wie sie, sondern anmuthig, sinnig, empfindungsvoll; im letzteren macht er sich über eine Art des Schönheitspreises lustig, der „Sonn' und Mond und Erd' und Meer, des Frühlings Erstlingsblumen, und alle möglichen seltenen Dinge, die das Himmelsgewölbe umschließt“, zum Vergleiche heranzieht. Das 21. Sonett ist ein Absagebrief an jene Manier, in der er selbst noch vor Kurzem befangen gewesen ist, und das 130. die praktische Ausführung seines Entschlusses. Hier heißt es: „Mein Liebchen ist durchaus nicht so wie die eurigen, sie hat keine Sonnenaugen, keine Korallenlippen, keine Schneebrüste, keine Wangen wie rothe und weiße Rosen, ihre Stimme ist nicht Musik¹⁾, ihr Gang nicht das Schweben einer Göttin, und doch ist sie für mich die schönste von allen.“ Das 130. Sonett ist die vollkommenste Kontradiktion des 99. Und vergleichen wir die ganzen Sonettreihen, die Reiselieder und LiebesLust und -Leid, so finden wir denselben Gegensatz durch sie hindurch geführt: die erstere ganz unter die Herrschaft des italienischen Geschmacks und der italienischen Liebestheorien gebannt, wenn auch poetisch erlöst durch die Echtheit der Empfindung; die letztere so frisch und ungekünstelt, so ungemischt poetisch, wie sie nur von einem Dichter ausgehen kann, der ein Drama schreibt mit der Tendenz, die euphuistische Unnatur zu geißeln. Es ist offenbar eine entschiedene Aenderung der poetischen Richtung eingetreten. Wodurch ist sie hervorgerufen? Bezeichnet sie einfach den Sieg der gesunden Natur unseres Dichters, oder haben bestimmte Veranlassungen den Anstoß gegeben? Wir weisen die erstere Annahme als die nächstliegende nicht von der Hand, wenn wir zu der letzteren uns ebenfalls hinneigen.

Die Aenderung der Richtung tritt offenbar ein — sicherlich nach der Reise, möglicherweise während derselben. Sollten wir mithin nicht die Reise für eine Veranlassung derselben halten können? Wie, wenn sie den Dichter nach Italien führte und ihm Gelegenheit gab die Kunst, für die man in England begeistert war, aus der

¹⁾ Und das 128. Sonett? — singt
When thou, my music, music play'st.

Quelle in sich aufzunehmen? Wie, wenn ihn der Genuß Anfangs berauschte, später übersättigte? wenn ihm mit der Ernüchterung die Einsicht kam, daß der hohle Prunk glänzender Vergleiche, das eitle Verstandesspiel der Wortwitze und Konzepte wohl geeignet sei, die Empfindungsschwäche des leichtlebigen, frivolen, sinnlichen Südländers zu verdecken; daß solches Flitterwerk aber im Widerspruch stehe mit der ernsten Tiefe nordischer Gefühlsäußerung, die nur eines keuschen Schmuckes bedarf, um schön zu sein. — Ich kann diese Annahme nicht für zu kühn halten nach der Veröffentlichung der „Italienischen Skizzen“ von Th. Elze¹⁾; eine italienische Reise des Dichters scheint mir ebenso wahrscheinlich zu sein, wie manche andere Daten seines Lebens, die dokumentarisch nicht erwiesen sind und doch allgemein für wahr gehalten werden. Daß er die uns im Merchant of Venice entgegentretende Lokalkenntnis, daß er die Kunde von merkwürdigen Familienvorgängen in Venedig, wie sie der Othello zeigt, aus Reisebeschreibungen und durch Hörensagen erworben haben soll, ist gewiß eine Hypothese von viel größerer Unhaltbarkeit.

Noch eine andere Veranlassung ist denkbar. Der Dichter ist in diesen Sonetten offenbar aus der Rolle eines von fern schmachtenden Verehrers herausgetreten, ein erhörter beseligter Liebhaber. Jene italienischen Formalien aber mußten sich ihm in ihrer ganzen Aermlichkeit und Leerheit enthüllen, wenn sie gemessen wurden an einer Leidenschaft, die die Grundvesten seines starken Geistes erschüttern sollte. So mochte die neugebärende, ihn über sich selbst erhebende Kraft einer tiefen Liebe diese Entwicklung seines künstlerischen Erkennens befördert haben.

Wie dem auch sein mag, gewiß ist das Faktum dieser Entwicklung, und es handelt sich nur darum festzustellen, um welche Zeit sie etwa stattfand, und damit einen festen Standpunkt zu gewinnen, von dem aus man die Chronologie der Sonette annähernd bestimmen kann. Die Frage präzisiert sich dahin: Wann wurden Sonett 127 und Love's Labour's Lost, welche den Wendepunkt von der konventionellen zur originalen Lyrik markieren, verfaßt?

Im 94. Sonett, das auch zu dieser Reihe gehört, befindet sich der Schlußvers:

Lilies that fester smell far worse than weeds.

¹⁾ Jahrbücher XIII—XV.

Dieser Vers kehrt wieder in einem Drama Edward III., von unbekanntem Verfasser, das im Jahre 1596 zuerst gedruckt wurde, wo es bereits ein bekanntes Bühnenstück war; denn der Titel enthält die Worte: *'Sundry times played about the city of London.'* Von Friesen begründet in einer eingehenden Untersuchung über dieses Stück (Jahrbuch II) die Ansicht, daß es schon mehrere Jahre vor seinem Drucke, vielleicht schon 1593, entstanden sein muß, und daß der Verfasser, nicht Shakespeare selbst, wie einige Kritiker angenommen haben, sondern ein Freund des Dichters, den Vers aus dem ihm bekannten Sonette entlehnte. Die umgekehrte Annahme, daß Shakespeare den Vers aus dem bekannten Stücke hinübergenommen habe, wird dadurch unhaltbar, daß der Vers im Sonette ein organischer, integrierender Theil des Ganzen ist, wogegen er im Drama nur lose angehängt ist und ebenso gut fehlen könnte. Eine Vergleichung des betreffenden Sonettes mit der Stelle des Dramas, in welcher Graf Warwick seine Tochter ermahnt, den unehrenhaften Anträgen des Königs zu widerstehen, macht das Verhältniß vollkommen klar:

*That sin doth ten times aggravate itself
That is committed in a holy place:
An evil deed done by authority
Is sin and subornation: Deck an ape
In tissue, and the beauty of the robe
Adds but the greater scorn unto the beast.
A spacious field of reasons could I urge
Between his glory, daughter, and thy shame:
That poison shows worst in a golden cup;
Dark night seems darker by the lightning flash;
Lilies that fester smell far worse than weeds;
And every glory that inclines to sin,
The shame is treble by the opposite.*

Außerdem ist es undenkbar, daß das Sonett etwa ums Jahr 1596 oder noch später verfaßt sein könnte; denn soviel wird hoffentlich die bisherige Untersuchung sicher gestellt haben, daß alle diese Sonette aufs Engste an die jugendlichen Dramen und Epen geknüpft sind. — Nun ist aber Sonett 127 jedenfalls früher verfaßt, als Sonett 94, denn jenes stammt aus der glücklichsten, von eifersüchtigen Bedenken freien Zeit des Verhältnisses. Wenn wir uns also der v. Friesen'schen Ansicht anschließen, so würden wir die Abfassung des 127. Sonettes und von *Love's Labour's Lost* in das Jahr 1592 oder noch früher zu versetzen haben.

Ich bin nun so glücklich gewesen, ein m. E. sehr gewichtiges Beweismittel aufzufinden, das dieses oder das vorhergehende Jahr als die thatsächliche Abfassungszeit bestätigt. Im Pierce Penniless des Th. Nash (1592) findet sich folgende Stelle:

Sometimes (because Love commonly wears the liverie of wit) hee [viz. the upstart] will be an Inamorato Poeta, and sonnet a whole quire of paper in praise of Ladie Manibetter, his yellow-faced mistress.
(Bei Elze, Shakespeare 496.)

Nash hatte sich bereits zweimal vorher in satirischem Sinne mit den Leistungen Shakespeare's beschäftigt (s. Elze 98 und 164): in seiner Vorrede zu Greene's Menaphon 1589 und in seiner 'Anatomie of Absurditie' 1590. In der letzteren Stelle, die Elze ebenfalls auf Shakespeare bezieht, spricht er bereits von dessen lyrischen Leistungen, von 'new found songs and sonnets which every red nose fiddler hath at his fingers' end.' Ist dadurch die Wahrscheinlichkeit eines zweiten Ausfalls gegen denselben Sonett-Dichter gegeben, so wird sie geradezu über allen Zweifel erhoben durch den Wortlaut. Hätte Nash den landläufigen Sonettisten einen Hieb versetzen wollen, so hätte er von einer 'rose and lily faced mistress' sprechen müssen, denn eine brünnette (*yellow-faced*) Geliebte wird von Niemandem besungen, weil brünnett für häßlich gilt. Shakespeare-Biron allein und der ganzen Welt zum Trotz — sie rühmen sich dessen selbst — besingen eine 'yellow-faced mistress'; und eine wie große Abnormität eine solche Geschmacksrichtung für jene Zeit war, beweisen die Reden des Königs von Navarra und seiner Genossen, ja Shakespeare selbst hat nicht den Muth, „denen zu widersprechen, welche behaupten, daß ihr Gesicht nicht die Macht hat, Liebesseufzer zu erwecken.“ (Sonn. 131.) Der Name *Manibetter* (Viele sind besser) paßt außerdem vortrefflich auf die Sonett-Dame sowohl in körperlicher (Sonn. 130. 131) wie moralischer Beziehung. — In demselben Jahre gießt auch Nash's Freund, Greene, seine Galle über unsern Dichter aus in der bekannten Stelle, die von der 'upstart crow' handelt (*A Groat's Worth of Wit* etc.). Da nun Shakespeare sicher in den ersten Neunzigern jene Sonette, wie Love's Labour's Lost, geschrieben haben muß, so läßt uns diese merkwürdige Stelle keinen andern Schluß übrig, als daß die betreffenden Sonette spätestens Anfang 1592 bekannt, also wahrscheinlich schon früher geschrieben waren. Da wir aber die Reiselieder ihrem poetischen Charakter nach mit Romeo früher als Love's Labour's Lost setzen müssen, so muß die Reise, die einen Sommer (97) und

einen Frühling (98) in sich faßt, höchst wahrscheinlich in den Jahren 1590/91 stattgefunden haben. Weiter wollen wir vor der Hand unsere Altersbestimmungen nicht ausdehnen, sondern später, nach Abschluß der jugendlichen Sonett-Periode, die Abfassungszeit der einzelnen Gruppen im Anschluß an die entsprechenden epischen und dramatischen Jugenddichtungen zu bestimmen suchen.

7. Eifersucht.

(150. 141. 148. 138. 143. 88—90. 147. 139. 140. 142. 152. 144. 133. 134. 137. 33—35. 40—42. 129. 146.)

Von diesen 24 Sonetten (außer 146) sind zwar 33—35, 40—42 an den Freund gerichtet, beziehen sich aber auch auf die Trennung von der Geliebten und sind daher nicht gesondert zu behandeln. Zunächst finden wir deutliche Anklänge an die vorige Gruppe: 57, 13, 14: 150, 5—8; 70, 7: 35, 4: 95, 1 — ferner an (5) 99, 12: 35, 4; an (2) 22, 12: 143, 10.

Was die Dramen betrifft, so stehen in erster Linie hinsichtlich der Parallelismen wieder *Two Gentlemen* und *Love's Labour's Lost*. Jener eben citirte Vers des 35. Sonettes findet sich in dem ersteren Drama wiederholt:

In the sweetest bud The eating canker dwells. Gentl. I, 1, 43.

Derselbe Gedanke, daß der Wurm gerade die schönsten Knospen heimsucht, findet sich überhaupt in den Jugenddichtungen häufig: Ven. 656; Lucr. 848; Rom. II, 3, 30; 2 H. VI. III, 1, 89; John III, 4, 82; aber auch Tw. II, 4, 114; Haml. I, 3, 39. — Fast wiederholt finden wir die folgende Stelle des 33. Sonetts:

*. . . my sun one early morn did shine
With all-triumphant splendour on my brow;
But, out, alack! he was but one hour mine,
The region cloud hath mask'd him from me now.
O! how this spring of love resembleth
The uncertain glory of an April day,
Which now shows all the beauty of the sun,
And by and by a cloud takes all away.* Gentl. I, 3, 84.

Genau derselbe Gedanke findet sich ausgesprochen in den folgenden Stellen:

*And yet love knows it is a greater grief
To bear love's wrong than hate's known injury.* Sonn. 40.
*The private wound is deepest: O time most accurst,
'Mongst all foes that a friend should be the worst!*
Gentl. V, 4, 71.

An das 152. Sonett

*In loving thee thou know'st I am forsworn,
But thou art twice forsworn, to me love swearing . . .*

erinnert augenscheinlich an

*To leave my Julia, shall I be forsworn,
To love fair Silvia, shall I be forsworn;
To wrong my friend, I shall be much forsworn;
And even that power which gave me first my oath,
Provokes me to this threefold perjury.* Gentl. II, 6, 1.

Mit Stellen aus Love's Labour's Lost stimmen die folgenden überein:

(Thou) art as black as hell, as dark as night. Sonn. 147.
*O paradox! Black is the badge of hell,
The hue of dungeons, and the scowl of night.*
(König in Bezug auf Rosaline.) L. L. IV, 3, 254.
Is't not enough to torture me alone? Sonn. 133.
That same Biron I'll torture ere I go. L. L. V, 2, 60.
Past cure I am, now reason is past care. Sonn. 147.
— past cure is still past care. L. L. V, 2, 28.

Vergl. auch R. II. II, 3, 171.

*Why should my heart think that a several plot
Which my heart knows the wide world's common place?*
Sonn. 137.
My lips are ^{no} common though they several be. L. L. II, 1, 223.

Das 137. Sonett wird wiedergegeben in den Worten Biron's:

*They are infected, in their heart it lies;
They have the plague, and caught it of your eyes.*
L. L. V, 2, 420.

Wie im 139. Sonett, so wird auch L. L. IV, 3, 95 die Liebe 'fever' genannt, und 'plague', wie im 137., auch L. L. III, 203; IV, 3, 385; Tw. I, 5, 314.

Es finden sich ferner in den jugendlichen Historien — 1. 2. 3. Henry VI., John, Richard III., Richard II. — die bisher nur wenig hervorgetreten sind, eine Reihe von Parallelen zu diesen Sonetten; höchst auffallend ist die folgende:

*Gentle thou art, and therefore to be won;
Beauteous thou art, therefore to be assailed.* Sonn. 41.
*She's beautiful, and therefore to be woo'd;
She is a woman, therefore to be won.* 1 H. VI. V, 3, 77.

Ferner:

*My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly express'd.* Sonn. 147.
He talks at random: sure, the man is mad. 1 H. VI, V, 3, 84.

(Margaret beim ersten Begegnen mit Suffolk.)

On whom frown'st thou that I do fawn upon? Sonn. 149.
My love, forbear to fawn upon their frowns. 3 H. VI. IV. 1, 75.

*(Full many a glorious morning have I seen . . .)
Anon permit the basest clouds to ride
With ugly rack on his celestial face,
And from the forlorn world his visage hide,
Stealing unseen to west with his disgrace.* Sonn. 33.
*. . . in the midst of this bright-shining day,
I spy a black, suspicious, threatening cloud,
That will encounter with our glorious sun,
Ere he attain his easeful western bed:
I mean, my lords, those powers that the queen
Hath raised in Gallia have arrived our coast.* 3 H. VI. V, 3, 3.
*Three glorions suns, each one a perfect sun;
Not separated with the racking clouds.* 3 H. VI. II, 1, 26.

Vergl. auch Lucr. 777, 1224, 1518.

Aehnlich ist auch die Ausdrucksweise im 139. Sonett (V. 3) und 3 H. VI. V, 6, 26. Vergl. dazu Rom. II, 4, 14. Das Bild von der durch Wolken verdunkelten Sonne wird auf Personen angewandt: R. III. I, 3, 267; III, 2, 85.

Außerst merkwürdig ist der übereinstimmende bildliche Gebrauch des Wortes 'alchemy':

*(Morning) Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy.* Sonn. 33.
*. . . The glorious sun
Stays in his course, and plays the alchemist,
Turning with splendour of his precious eye
The meagre cloddy earth to glittering gold.* John III, 1, 77.

Daß Küsse als Siegel für Liebeskontrakte bezeichnet werden, ist allerdings ein beliebter Vergleich in den jugendlichen Dichtungen, wie die folgenden Stellen beweisen:

*Pure lips, sweet seals in my soft lips imprinted,
What bargain may I make, still to be sealing?
To sell myself, I can be well contented,
So thou wilt buy, and pay, and use good dealing;
Which purchase if thou make, for fear of slips
Set thy seal-manual on my wax-red lips.* Ven. 511.

*Upon thy cheek lay I this zealous kiss
As seal to this indenture of my love.* John II, 19.

*. . . and lips, O you,
The doors of breath, seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing death.* Rom. V, 3, 113.

*Go to, a bargain made: seal it, seal it;
I'll be the witness.* Troil. III, 2, 200.

(Pandarus nach den gegenseitigen Liebesversicherungen des Troilus und der Cressida.)

And seal the bargain with a holy kiss. Gentl. II, 2, 7.
(Julia zu Proteus.)

(Küsse werden ferner Siegel genannt Per. II, 5, 85; 2 H. VI. III, 2, 343; 3 H. VI. V, 7, 28; Shrew III, 2, 123.)

Aber am nächsten kommen dem 7. Verse des 142. Sonetts

(Thy lips) have seal'd false bonds of love as oft as mine —

doch die Stellen aus Gentl. und John.

In Richard III. finden wir Anklänge an folgende Sonette:

*Why didst thou promise such a beauteous day,
And make me travel forth without my cloak,
To let base clouds overtake me in my way.* Sonn. 34.
When clouds appear, wise men put on their cloaks.
R. III. II, 3, 32.

Thus sometimes hath the brightest day a cloud. 2 H. VI. II, 4, 1.
*Ah, but those tears are pearl which thy love sheds,
And they are rich and ransom all ill deeds.* Sonn. 34.
*The liquid drops of tears that you have shed
Shall come again, transformed to orient pearl,
Advantaging their loan with interest,
Of ten times double gain of happiness.* R. III. IV, 4, 321.

Das Sonett 33 (s. oben die angeführte Stelle) findet sich wieder in Richard II.

*See, see, King Richard doth himself appear,
As doth the blushing discontented sun
From out the fiery portal of the east,
When he perceives the envious clouds are bent
To dim his glory and to stain the track
Of his bright passage to the occident.* R. II. III, 3, 62.

Dasselbe Bild I, 1, 41.

In fast allen Stellen sind die Sonne und die Wolken nur bildlich für Menschen und Gefahren (Gegner) gebraucht.

Ist es nun als bloßer Zufall zu betrachten, daß zu einer Zeit, wo die endliche Versöhnung mit dem Freunde stattfindet, in

Henry IV. dieser Vergleich weiter fortgeführt wird und die Sonne wieder aus den Wolken tritt?

*Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds,
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wonder'd at
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him.* 1 H. IV. I, 2, 221.

Auch Troilus and Cressida bietet mehrere Parallelen. So kehrt der Grundgedanke des 137. Sonettes wieder in den Worten:

Minds sway'd by eyes are full of turpitude. Troil. V, 2, 107.
Me from myself thy cruel eye hath taken. Sonn. 133.
I have a kind of self, resides with you. Troil. III, 2, 155.

Wie im 147. Sonett, so wird auch in Troil. III, 2, 163 die Liebe der Vernunft als einander ausschließend gegenüber gestellt, was in jugendlichen Dichtungen wiederholt geschieht, so in Mids. III, 1, 147; Lov. 166; aber auch in Wiv. II, 1, 4.

Ein anderes späteres Stück bietet noch auffallendere Beziehungen auf diese Sonett-Reihe: es ist *As You Like It*. Der Dichter scheint diese Phase seines Verhältnisses in dem zwischen Silvius und Phebe nachgebildet zu haben. Man vergleiche z. B. das 143. Sonett mit den Worten, die der Schäfer zu seiner Geliebten spricht:

*So holy and so perfect is my love,
And I in such a poverty of grace,
That I shall think it a most plenteous crop
To glean the broken ears after the man
That the main harvest reaps: lose now and then
A scatter'd smile, and that I'll live upon.* As III, 5, 99.

Sie sind ganz im Tone dieses Sonetts gehalten. Interessant ist auch, daß die Geliebte des Silvius dasselbe Aeußere mit der in den Sonetten geschilderten Frau hat: *'inky brows', 'black silk hair', 'bugle eye-balls'* (V. 43 ff.).

Die flehenden Beschwörungen des 139. Sonettes richtet auch Silvius an Phebe:

*Sweet Phebe, do not scorn me; do not, Phebe;
Say that you love me not, but say not so
In bitterness. The common executioner,
Whose heart th' accusom'd sight of death makes hard,
Falls not the axe upon the humbled neck
But first begs pardon: will you sterner be
Than he that dies and lives by bloody drops?* As III, 5, 1.

Gedanken des 42. Sonettes finden wir in den folgenden Stellen:

Celia. *the duke*
Hath banish'd me, his daughter.
Rosal. . . . *That he hath not.*
Celia. *No, hath not? Rosalind lacks then the love*
Which teacheth thee that thou and I am one. As I, 3, 99.
. . . . *love him because I do.* (Rosalind zu Celia) As I, 3, 40.

Wie Shakespeare im 137. Sonett, so beklagt sich Rosalinde As IV, 1, 218 über

That blind rascally boy that abuses every one's eyes.

Vergleiche schließlich zu dem 150. Sonett As III, 5, 79.

Ich muß bekennen, daß ich auf Grund dieser auffallenden und der bereits früher gegebenen Parallelen vorübergehend geneigt war, die Abfassungszeit des Stückes in die ersten 90er Jahre zu verlegen. Aber einerseits das Bewußtsein, den meisten Autoritäten gegenüber mit meiner Ansicht nahezu allein zu stehen, andererseits der eigentliche Gedankengehalt des Stückes, der es an Hamlet, Ado, Merchant und Wives knüpft, wie sich später zeigen wird, machten es mir unmöglich. Und als ich die Sache genauer betrachtete, gewann sie doch ein anderes Ansehen. Es ist an und für sich unwahrscheinlich, daß ein Dichter es über sich gewinnen sollte, so furchtbare Gemüthsaueregungen, wie sie die Veranlassung dieser Sonette sind, zu derselben Zeit, wo er sie durchzumachen hat, in einer andern Dichtung objektiv abzuschatten — ebenso unwahrscheinlich, wie es wahrscheinlich ist, daß die glücklichen und schönen Empfindungen des Dichters sich in seinen Werken wiederholt widerspiegeln. So nahe zwei jugendliche Dramen diesem Sonett-Cyklus stehen — nicht bloß der Uebereinstimmung der Gedanken, sondern auch den in ihnen geschilderten Lebensverhältnissen nach — die Situation und Stimmung dieser Sonette finden wir in keinem von ihnen wieder: Biron wird zwar auch von Rosaline gequält, Valentin von seinem Freunde verrathen, beide aber sind glückliche Liebhaber. Und daß Shakespeare bei der Abfassung von As You Like It nicht mehr unter dem Druck jener Empfindungen stand, beweisen wohl die Worte Rosalindens (III, 5, 49), mit denen sie über eine so thörichte Liebe das Urtheil spricht:

You foolish shepherd, wherefore do you follow her,
Like foggy south puffing with wind and rain?
You are a thousand times a properer man
Than she a woman:
'Tis not her glass, but you, that flatter her.

Die Hypothese Neil's, der annimmt, daß dieses Stück (zusammen mit *Winter's Tale*) vor 1592 verfaßt, später überarbeitet sei, und daß sich Greene's Schmähung (Ende 1592) auf den engen Anschluß Shakespeare's an die diesen Stücken zu Grunde liegenden Quellen bezieht, scheint mir daher unhaltbar. Damit ist aber nicht gesagt, daß es, wie Ulrici will, nothwendig nach 1598 entstanden sein soll, weil es von Meres nicht erwähnt wird und Marlowe's *Hero and Leander*, aus welchem ein Citat entlehnt ist, erst in diesem Jahre gedruckt wurde. Beide Gründe sind hinfällig: denn Meres nannte nur diejenigen Stücke, die ihm besonders gefielen, oder vielleicht seinem Gedächtniß gerade gegenwärtig waren, und da der Vers

Who ever loved that loved not at first sight?

in der 1. „Sestiad“ vorkommt, also von Marlowe selbst vor seinem Tode, 16. Juni 1593, und nicht etwa von seinem Fortsetzer Chapman, geschrieben sein muß, so war es sehr wahrscheinlich, daß Shakespeare ihn schon in den ersten 90er Jahren kannte. Das wird auch eine spätere Klarlegung des Verhältnisses von Marlowe's *Hero* zu Shakespeare's *Venus* und den Prokreations-Sonetten ergeben. Die Einführung des Citates in As:

*Dead shepherd, now I find thy saw of might:
Who ever loved etc.*

scheint aber den skandalösen Tod des berühmten Dichters als etwas, das noch frisch in Aller Erinnerung ist, vorauszusetzen, und deshalb ist es wohl möglich, daß das Stück wenige Jahre nach demselben, vielleicht 1596 oder gar 1595, entstanden ist, als schon etwa 3 Jahre über die traurigen Liebes-Erlebnisse des Dichters dahingegangen waren.

Die Anklänge, welche Antony and Cleopatra an diese Sonett-Serie enthält, sind womöglich noch merkwürdiger und doch wird Niemand daran denken können, die Abfassungszeit dieses Stückes in die ersten 90er Jahre zu versetzen. Das 149. Sonett ist offenbar aus ganz derselben Situation herausgedichtet, wie sie der 3. Scene des I. Aktes zu Grunde liegt. Als Antonius nach Italien — wie Cleopatra meint, zu seiner Frau Fulvia — zurückkehren will, wirft ihm die Königin mit Aufwendung aller schauspielerischen Fertigkeit, die ihr zu Gebote steht, Lieblosigkeit vor, weil ihr das der beste Weg scheint, um ihn an sich zu fesseln.

Fast mit denselben Worten, wie Shakespeare seine Geliebte (Sonn. 150), schildert Enobarbus die Cleopatra II, 2, 243:

. *for vilest things*
Become themselves in her.
She did make defect perfection. II, 2, 236.

Und ebenso spricht Antonius sich zu ihr aus I, 1, 48:

Wrangling queen!
Whom every thing becomes, to chide, to laugh,
To weep; whose every passion fully strives
To make itself, in thee, fair and admired.

In:

You take from me a great part of myself
Use me well in't. Ant. III, 2, 24.

finden wir den bereits angeführten Gedanken des 133. Sonettes wieder. — Im 137. Sonett sind des Dichters Augen

. . . *anchor'd in the bay where all men ride.*

Dasselbe Bild braucht Cleopatra von den auf sie gerichteten Augen des Pompejus I, 5, 33:

There would he anchor his aspect and die
With looking on his life.

Vergl. auch Meas. II, 4, 4 und Cymb. V, 3, 393.

Im Uebrigen sind die Parallelstellen in den späteren Dramen hier ebenso selten, wie bei den früheren Sonetten-Reihen. Nur eine von ihnen, die das Resultat der eigenen Erfahrungen des Dichters zu enthalten scheint, mag ganz angeführt werden. Man vergleiche das 41. Sonett und die Stelle:

Friendship is constant in all other things
Save in the office and affairs of love:
Therefore all hearts in love use their own tongues;
Let every eye negotiate for itself
And trust no agent; for beauty is a witch
Against whose charms faith melteth into blood. Ado II, 1, 182.

Vergl. Gentl. V, 4, 110.

Weitere Parallelen: zu Sonett 133, 9 in Meas. V, 1, 10 (*'bosom's ward'*); zu Sonett 147 in Meas. I, 2, 132 und Cor. I, 1, 181; zu Sonett 137, 5—8 in Tw. I, 5, 327; zu Sonett 143, 9, 10 in Wiv. II, 2, 216.

Ebenso wenig zahlreich sind die Anklänge in den allerfrühesten Dichtungen. Der Vergleich von der getrübtten Quelle (Sonn. 35) kehrt wieder in 2 H. VI. III, 1, 101; IV, 1, 72; Shrew V, 2, 142

und Lucr. 577; 850; freilich auch Troil. III, 2, 70; III, 3, 311. Das Bild des 137. Sonettes vom Angelhaken und Köder, auf die Liebe angewandt, findet sich auch in Lucr. 103 und Rom. II Prol. 8. Daß die Liebe blind und urtheilslos ist, wird, wie im 148. Sonett, auch Mids. I, 1, 234 ausgeführt. Dem *'invite to any sensual feast'* in Sonett 141 entspricht *'invite [to] feasts of love'* in A Ls. Compl. 181. Der Ausdruck „mit den Blicken verwunden“ (Sonn. 139) erscheint auch Shrew V, 2, 138; 2 H. VI. III, 2, 51; 3 H. VI. I, 3, 17; ähnlich 3 H. VI. V, 6, 26; R. III. I, 2, 153; R. II. III, 2, 165. Eine auffallende Uebereinstimmung ist nicht darunter.

Das 129. Sonett, das einen Fluch auf die Fleischeslust enthält, könnte man seiner Parallelstellen wegen versucht sein, früher zu setzen. Der Dichter behandelt ähnliche Gedanken schon in seinen frühesten Dichtungen: Per. I, 1, 138; Lucr. 48, 212, 690, 705; besonders bemerkenswerth sind die Stellen Ven. 799 und 1136, aber auch All's III, 5, 20; Troil. I, 2, 312; Wiv. V, 5, 97 sind zu beachten. Da sie sich aber nirgends mit der erschütternden Energie aufgeführt finden, wie im 129. Sonett, so ist es wohl nicht ungereimt, dasselbe mit den letzten verzweiflungsvollen Liebes-sonetten in Verbindung zu bringen und es an das Ende des Verhältnisses zu versetzen.

Auch das ernste 146. Sonett möchte ich in die Zeit setzen, in welcher der Dichter, vom Freund und der Geliebten verlassen, in sich selbst Ruhe und Glück zu finden sucht; es erwähnt wenigstens den Freund nicht, wie es die späteren von einer pessimistischen Stimmung eingegebenen Gedichte thun. (*'Earth'* wird der Körper auch in Rom. III, 2, 59 genannt und der V. 7 verweist ebenso-wohl auf Sonn. 6 als auf R. III. III, 7, 76.)

8. Die jugendliche Sonett-Periode

in ihrem Verhältniß zu den anderen Jugenddichtungen.

Vor mir liegt eine Liste, in der jeder Parallelstelle ein Zeichen entspricht, das sie nach ihrer Bedeutsamkeit (s. die Einleitung) charakterisirt. Die Parallelstellen sind darin nach Sonett-Gruppen und Dramen geordnet, so daß man leicht ersehen kann, wieviel und wie beschaffene Uebereinstimmungen jedes Drama mit jeder Sonett-Reihe enthält. Das Bild, das diese Liste bietet, ist interessant genug, um eine Beschreibung desselben zu rechtfertigen.

Die einzelnen Kolumnen sind überschrieben mit den Epen und Dramen in der Reihenfolge, wie ich mir ihre Entstehung denke. Sie weicht nur wenig von der meist verbreiteten Annahme ab. Die erste Hälfte des Bogens wird von denjenigen Dichtungen eingenommen, deren Abfassung gewöhnlich in oder vor das Jahr 1594 gesetzt wird (18 Stücke, s. S. 234); die zweite von den späteren Dramen. Die Rubriken der 7 ersten Sonett-Reihen unter diesen 18 Dichtungen sind nun stark mit Zeichen angefüllt; in den Kolumnen der übrigen Dramen erscheinen die Zeichen sporadisch, nur Troil., As und Ant. treten in der Rubrik „Eifersucht“ hervor, weil sie, wie oben entwickelt, ähnliche Verhältnisse behandeln, zu denen die eigenen Erfahrungen des Dichters wahrscheinlich den Stoff gegeben haben.

Wie das Verhältniß der beiden Bogenhälften ist, ergibt sich am besten durch Zahlenangaben. Auf der ersten stehen in 18 Kolumnen (für 18 jugendliche Dichtungen) und 7 Rubriken (für 7 Sonettreihen) 344 Parallelstellen verzeichnet, auf der zweiten auf dem gleichen Raume in 22 Kolumnen (für die 22 späteren Dramen) 91, wovon ein Drittel (35) allein aus dem angeführten Grunde auf Troil., As und Ant. fällt. Ein Drittel von diesen (32) enthalten bloße Ausdrucks-Aehnlichkeiten, von den übrigen 59 Uebereinstimmungen des Gedankens entfallen 27 auf jene drei Stücke, auf die übrigen 19 nur 32. Dem gegenüber haben jene 18 jugendlichen Dichtungen 128 Uebereinstimmungen im Ausdruck, 184 im Gedanken und 32 frappante beweiskräftige Parallelstellen. Darin liegt, wie ich glaube, ein schwer anfechtbarer Beweis, daß die bisher behandelten Sonette spätestens in den ersten neunziger Jahren verfaßt sein müssen.

Sehen wir uns nun die erste Bogenseite genauer an, so bemerken wir gleich am Anfange eine Stelle, die der zweiten Seite ähnlich sieht, fast so leer an Zeichen ist wie sie. Es sind die Kolumnen unter Tit., Per., Err., die zusammen nur 28 Parallelstellen, darunter keine von hervorragender Bedeutung, aufweisen. Von diesen 28 Parallelstellen stehen 19 in den 4 ersten Rubriken, gehören also den jugendlichsten Sonetten an, und unter den 3 Stücken zeichnet sich Err. durch seine verhältnißmäßig starken Anklänge an die Prokreations-Sonette aus. Die allgemeine Annahme, daß Shakespeare diese 3 Stücke in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthaltes verfaßt habe, wird also durch die geringe Anzahl ihrer Parallelismen mit den Jugend-Sonetten bestätigt. Err.

scheint zuletzt verfaßt zu sein. Sicher ist, daß sie vor die jugendliche Sonett-Periode fallen. Der Dichter kannte während der Abfassung des Tit. und Per. die Theorien der italienischen Platoniker noch nicht. Nur dadurch ist es erklärlich, daß diese Gedanken, die aus den Sonetten in alle gleichzeitigen Dichtungen, selbst die Historien übergehen, in ihnen allein nicht zu finden sind. In Err. erscheinen sie bereits. Daß sie aber hier ihr Debüt geben, erhellt aus der Geringfügigkeit der Anklänge, verglichen mit anderen Dichtungen. Wenn einige Shakespeare-Kritiker auf Grund der nicht mißzuverstehenden Anspielung auf den Bürgerkrieg in Frankreich (III, 2, 127) annehmen, daß das Stück zu der Zeit entstanden sei, wo England durch Hinübersenden einer Armee unter Essex für Heinrich IV. Partei ergriff — 1591 — so scheint mir ein solcher Schluß ziemlich willkürlich; und der von Friesen's der einzig berechtigte, wonach diese Stelle bald nach dem Beginn des Bürgerkrieges (August 1589) geschrieben sein muß. Zur Unterstützung dieser Ansicht kann auch die Stelle II, 2, 192 ff. dienen, in der Dromio S. sich im Feenlande zu befinden glaubt und zugiebt, daß er in einen Esel verwandelt sei; das erinnert lebhaft an die Handlung des Sommernachtstraumes, der im Beginn des Jahres 1590 verfaßt wurde (s. unten).

Eine weitere Beobachtung, die wir machen, ist, daß mehrere Kolumnen besonders stark mit Zeichen versehen sind: Ven. (35), Rom. (41), Gentl. (30), L. L. (33), Lucr. (35), Mids. (18).¹⁾ Diese 6 Stücke enthalten allein 192 Parallelstellen, so daß für die übrigen 12 nur 152 bleiben, und von den 32 beweisenden Stellen 22, d. h. wenn wir den Durchschnitt nehmen, so enthält jedes derselben etwa dreimal so viel Parallelstellen als jedes der übrigen. Wir werden uns daher vorzugsweise an diese Dichtungen halten müssen, um das Alter der einzelnen Sonett-Gruppen zu bestimmen.

Bisher haben wir einen festen Punkt gefunden, auf dem wir fußen können. Es ist die Thatsache, daß die Sonette zum Preise einer brünetten Schönheit, von denen sich eins fast wortgetreu in L. L. wiederfindet, 1592 zur Zeit der Abfassung des *Pierce Penniless* bereits bekannt, also spätestens in diesem Jahre, vielleicht schon 1591 verfaßt waren. Aus dem poetischen Charakter

¹⁾ Auch A. Ls. Compl. können wir diesen Dichtungen hinzufügen, es enthält in seinen 320 Versen 9 Parallelstellen.

der ersten 5 Sonett-Reihen (Prokreation, Schönheitspreis, Unsterblichkeit, Liebe, Reise) war zu entnehmen, daß sie früher zu setzen seien; es ist die Frage: wann?

Vergleichen wir die 6 Epen und Dramen hinsichtlich der Vertheilung ihrer Parallelstellen auf die bisher behandelten 7 Sonett-Gruppen, so bemerken wir einen Unterschied zwischen Ven., Lucr., Rom., Mids. auf der einen, Gentl. und L. L. auf der andern Seite. Jene haben ihre beweiskräftigen Stellen in den Rubriken „Prokreation“ (6), „Liebe“ (1) und „Reise“ (4) — für die Sonett-Gruppen „Schönheitspreis“ und „Unsterblichkeit“ habe ich überhaupt keine solcher Stellen gefunden — für die folgenden Gruppen „Liebes-Lust und -Leid“ und „Eifersucht“ sind ihre Parallelstellen numerisch und qualitativ unbedeutend. Bei den beiden andern Stücken Gentl. und L. L. findet ein entgegengesetztes Verhältniß statt: die Parallelstellen aus Gentl. sind für die 4 ersten Sonett-Gruppen von keiner hervorragenden Bedeutung; dagegen in „Reise“ 2, in „Liebeslust und -Leid“ wieder 2 auffallende Uebereinstimmungen, und in „Eifersucht“ eine Reihe von Gedankenparallelismen. Bei L. L. ist fast dasselbe Verhältniß zu bemerken, nur daß die bedeutsamen Stellen (3) erst in der 6. Reihe („Liebeslust“ etc.) erscheinen und 1 in „Eifersucht“. Danach überbrückt also Gentl. den Zwischenraum, der sich zwischen Ven., Lucr., Rom., Mids., und L. L. befindet: die ersten 5 Sonett-Reihen schließen sich unbedingt an jene 4 Stücke an, die beiden letzten an L. L.; Gentl. partizipirt an beiden („Reise“, „Liebes-Lust und -Leid“, „Eifersucht“).

Betrachten wir nun die Stellen der Stücke Ven., Lucr., Rom., Mids. und der ersten 5 Sonett-Reihen für sich, so tritt uns folgende merkwürdige Erscheinung entgegen: die Sonett-Reihen (1) „Prokreation“ und (5) „Reise“ sind besonders stark mit Parallelstellen bedacht, sie haben zusammen mehr als das Doppelte den übrigen 3 Sonett-Reihen (2. 3. 4.) gegenüber (61 zu 30), und alle beweisenden Stellen finden sich in diesen beiden Rubriken (mit einer Ausnahme Sonett-Reihe „Liebe“ unter Rom.). Wenn sich also diese beiden Sonett-Reihen vor allen anderen jenen 4 Dichtungen anschließen, wenn sich eine Reihe von Gedanken und Bildern durch sie hindurch verfolgen lassen, so folgt daraus, daß zwischen der Abfassung der Prokreations-Sonette und der Reiselieder ein bedeutender Zwischenraum nicht liegen kann. Denn diese und die 4 Dichtungen (Ven., Lucr., Rom., Mids.) bilden in der jugendlichen Dichtungs-Periode Shakespeare's ein zusammengehöriges,

stilgleiches Ganzes. Meine Ansicht ist, daß die Reise sehr bald nach der an den Freund gerichteten Aufforderung zur Verheirathung stattgefunden haben muß. Die frühesten Liebeslieder (Gruppe 4) müssen daher neben oder vor den Prokreations-Sonetten entstanden sein; dasselbe können wir von den Sonetten zum Preise des Freundes (2. Gruppe) und den Unsterblichkeits-Sonetten sagen, die sammt und sonders, wie bereits bemerkt, viel weniger Parallelen mit Ven., Mids., Rom. bieten, als die Prokreations-Sonette und die Reiselieder. Unter jenen 3 Gruppen werden wir daher die allerersten lyrischen Leistungen Shakespeare's zu suchen haben, eine Annahme, die ja auch durch die formale Vollendung der Prokreations-Sonette unterstützt wird. Die Reihenfolge der ersten 5 Sonett-Gruppen gestaltet sich also folgendermaßen: a) Preis der Schönheit des Freundes (2), Unsterblichkeit (3), Liebe (4) zum Theil gleichzeitig, zum Theil vor Gruppe 1; b) Prokreation (1); c) Reise (5).

Es fragt sich nun: Welches ist die Reihenfolge der mit diesen 5 Gruppen zusammengehörigen 4 epischen und dramatischen Dichtungen? Wenn wir die Abfassung von L. L. in das Jahr 1592 setzen und anerkennen müssen, daß der Dichter zu derselben Zeit mit Gentl. beschäftigt gewesen sein muß; wenn wir für die Reise selbst den spätesten Termin, Sommer 1591, annehmen: so werden wir doch nimmermehr für wahr halten können, daß der Dichter in demselben Jahre auch die 4 andern Sonett-Gruppen, Ven., Lucr., Mids., Rom. gedichtet habe. Diese Dichtungen müssen sich doch gewiß auf mindestens 2 frühere Jahre vertheilt haben, zumal es feststeht, daß Shakespeare in dieser selben Zeit auch mehrere Historien verfaßt hat. Nun wird uns durch jene oben citirte Stelle aus Nash's *Anatomy of Absurdity* 1590 als das Jahr bezeichnet, in dem bereits zahlreiche Sonette Shakespeare's bekannt waren; wir müssen daher den Beginn der Sonett-Dichtung mindestens auf das Jahr 1589 zurückdatiren. Wenn wir aber die Prokreations-Sonette in das Jahr 1589 setzen, so gehört Ven. in dieselbe Zeit: das kann nach den angeführten Parallelen, die hier in unerreichter Zahl auftreten, keinem Zweifel unterliegen. Ebenso fest zusammen gehören die Reiselieder und Rom. den Parallelstellen, dem Stile und der poetischen Stimmung nach, wie oben entwickelt; ich glaube, daß beide Produkte im Sommer 1590 unter italienischem Himmel gereift sind, wenn das letztere vielleicht auch erst in England vollendet sein mag. Was den Mids. betrifft, so hat Elze in sehr über-

zeugender Weise im III. und Hermann Kurz im IV. Bande dieses Jahrbuches die Wahrscheinlichkeit nachgewiesen, daß diese Komödie als Festdichtung zur Feier der Hochzeit des Grafen Essex (spätestens Frühjahr 1590) verfaßt ist, mithin in den Beginn dieses Jahres fällt. Die stilistisch unverdaulichste Dichtung Shakespeare's, *Lucrece*, die offenbar den Kulminationspunkt jener verkehrten Geschmacksrichtung darstellt, von der sich der Dichter so bald abwendet, mag sich an die Reise angeschlossen haben¹⁾.

Das Verhältniß von Gentl. zu den Sonetten macht einige Schwierigkeiten. Der Hauptmasse der Parallelstellen nach gehört es in dieselbe Zeit mit L. L. Andererseits hat es so unleugbare Spuren der allerjüngendlichen Dichtungs-Periode, daß es fast übereinstimmend von allen Kritikern für eins der frühesten Dramen erklärt wird. Hertzberg versetzt es, in der Einleitung zur Uebersetzung der Shakespeare-Gesellschaft, in eine etwas spätere Zeit; seine Gründe dafür sind mir leider unbekannt. Gewiß macht es mit seiner sprunghaften Entwicklung der Charaktere, seiner hanswurstartigen Verwendung der Clowns, und der zu Tage tretenden Flüchtigkeit der Ausarbeitung einen viel unvollkommneren Eindruck als L. L., wobei freilich nicht zu bestimmen ist, wieviel von diesem Eindruck einer vielleicht verstümmelten Ueberlieferung von Gentl.

¹⁾ Folgende Einzelheiten mögen noch zur Altersbestimmung von *Lucr.* verwandt werden. Die Stelle

And little stars shot from their fixed places 1525.

entspricht im *Mids.*:

And certain stars shot madly from their sphere. II, 1, 153.

Die Stelle: (She could not)

. . . read the subtle shining secrecies

Writ in the glassy margents of such books 101.

kehrt wörtlich anklingend wieder in *Rom.*:

And what obscured in this fair volume lies,

Find written in the margent of his eyes. I, 3, 85.

Der Gedanke von der unter Umständen heilsamen Wirkung giftiger Kräuter findet sich *Lucr.* 530 und im Monologe Laurence's *Rom.* II, 3. — Die Apostrophe an die 'Opportunity' (874 ff.), als Urheberin alles Unheils, wird in John vom Bastard (II, 1, 573) an die 'Commodity' gerichtet, ein Wort das mit 'Opportunity' hier nahezu gleichbedeutend ist. — Der Ausdruck 'living death' (725) findet sich nur noch in *R.* III. I, 2, 153, 'key-cold' (1774) ebenfalls nur in *R.* III. I, 2, 5.

und einer späteren Uebearbeitung von L. L. (festgestellt durch den Titel der Quarto von 1598) zuzuschreiben ist. Ich neige mich, und zwar aus einem allgemeinen und einem besonderen Grunde, der Ansicht zu, daß jenes Stück recht früh, in den letzten Achtzigern begonnen, als Skizze liegen geblieben und dann etwa 1591 oder 1592 flüchtig überarbeitet und fertig gestellt worden ist. Bekanntlich ist das Schaffen besonders jugendlicher Künstler nicht so stetig wie das eines Gelehrten, der immer eine Arbeit ruhig zu vollenden pflegt, bevor er die andere beginnt. Der Künstler muß die günstige Stunde benutzen und dem augenblicklichen Impulse seiner Phantasie folgen. So entsteht von einem Drama vielleicht eine effektvolle Scene zuerst, wie die Verkleidungsscene in Kleist's Schrockensteinern, dann eine andere, die bedeutungsloseren Bindeglieder werden flüchtig dazwischen hingeworfen; dann wird das Interesse des Dichters von einem neuen Stoffe absorbiert, das ältere Stück bleibt liegen, wird vergessen und nach Jahren vielleicht unter der Pression materieller Verhältnisse, ohne tieferes Interesse des Autors schnell zu einem Ganzen erweitert. Wenn Gentl. ganz das unfertige Aussehen hat, wie jenes Kleist'sche Stück, das bei seinem Erscheinen in der Welt sich der Liebe seines Erzeugers längst nicht mehr erfreute, so liegt die Annahme nahe, daß es auch in derselben Weise entstanden sein mag. Sie wird unterstützt durch die Thatsache, daß Shakespeare in den ersten 8 Jahren seiner Thätigkeit mindestens 15 Dramen, 3 Epen und 120 Sonette verfaßt hat: eine solche Fruchtbarkeit macht es wahrscheinlich, daß der Dichter gleichzeitig mit verschiedenen Stoffen beschäftigt war.

In Gentl. finden wir denselben Konflikt zwischen Liebe und Freundschaft, wie in den Eifersuchts-Sonetten. Diejenigen, welche der Fiktions-Theorie huldigen, erklären dieses merkwürdige Zusammentreffen, indem sie sagen, daß ein solcher Konflikt ein beliebtes Thema für die besonders angeregte Liebes-Dialektik jener Zeit war. Ob die wenigen, z. B. von Elze, angeführten Beispiele ausreichend sind, um eine solche Annahme zu rechtfertigen, bezweifle ich. Wenn in der Literatur jener Tage einzelne Fälle vorkommen, in denen man dem Freunde auch den schmerzhaftesten Freundschaftsbruch verzeiht, so sehen wir darin einen Beweis dafür, bis zu welchem Extreme die platonische Freundschafts-Schwärmerei theoretisch getrieben werden konnte, und eine Entschuldigung für unseren Dichter, wenn er dem treulosen Freunde in einer schwachen Stunde wenig-

stens im Verse vergiebt¹⁾. In der Praxis ist es nicht geschehen; der Wortlaut dieser und späterer Sonette läßt kaum einen Zweifel zu, daß infolge einer durch Thatfachen nicht berechtigten Eifersucht des Dichters eine längere Entfremdung zwischen den Freunden eintrat, der schließlich die Versöhnung folgte. Und das ist wieder ein Beweis gegen die Fiktions-Theorie: wenn der fingirte Liebes-Konflikt durch ein fingirtes Verzeihen abgeschlossen wird, so ist das Lied eben aus; was soll dann noch die Entfremdung, die Versöhnung? Für die autobiographische Deutung hat dieser scheinbare Widerspruch keine Schwierigkeit. Der Dichter ruft dem Freunde zu: weil du mir so theuer warst, will ich dich um deiner Schuld willen nicht hassen; aber dein Freund kann ich ferner nicht sein. Das ist die noble Praxis Shakespeare's. Für die autobiographische Deutung, welche die liebevollen Beschwörungen der Prokreations-Sonette in Ven., die schwüle, sehnsuchtsbange Stimmung der Reise-lieder in Rom., die frische Liebeseligkeit der folgenden Sonette in L. L. wiederkehren sieht, kann auch dieses Zusammentreffen kein zufälliges sein. Es ist nur zu natürlich, daß der Konflikt der Freunde Proteus und Valentin, der in der Quelle dieser Dichtung, der Diana des Montemayor, nicht zu finden ist, in dieselbe erst später im Gefolge der persönlichen Erlebnisse des Dichters hineingetragen ist. So mag Gentl. lange vor L. L. begonnen, neben ihm fortgesetzt und nach ihm (1592) beendet sein; ein bevorzugtes Kind des Dichters ist es sicher nicht gewesen. Eine solche zerstreute stiefväterliche Behandlungsweise scheint die Mängel des Stückes am besten zu erklären.

Bisher haben wir nur solche Dramen behandelt, die durch die Masse der Gedanken-Parallelismen bewiesen, daß sie derselben geistigen Entwicklungs-Phase des Schöpfers angehörten, wie die jugendlichen Sonette. Nun kommen zwei Lustspiele, bei denen die

¹⁾ Vielleicht ist die Fiktions-Theorie geneigt, Sonette, wie das 42., in dem der Dichter sich über den Verlust der Geliebten mit Spitzfindigkeiten, also anscheinend leidenschaftslos, zu trösten sucht, als gewichtige Stützen zu gebrauchen. Dem gegenüber müssen wir auf die psychologische Erklärung dieser eigenthümlichen Erscheinung aufmerksam machen, welche der Dichter selbst in R. II giebt. Hier macht der sterbende Gaunt Wortspiele auf seinen Namen, und als Richard die Frage thut, die sich auch uns auf die Zunge drängt:

Can sick men play so nicely with their names?

antwortet jener:

No, misery makes sport to mock itself.

(II, 1, 85.)

15 *

Parallelstellen nicht in solchem Grade beweisend sind, die aber dennoch zweifellos in diese Periode gehören: All's und Shrew. Ueber das erstere gehen die Ansichten der Kritiker so himmelweit auseinander, daß Knight es selbstverständlich als ein Produkt der unreifsten Periode (vor 1590), Hertzberg ebenso selbstverständlich als ein Produkt der reifsten Periode (1603) hinstellt. Es ist hier nicht der Ort, diese schwierige Frage eingehend zu erörtern, ich kann nur auf die verschiedenen Argumentationen hinweisen (v. Friesen Jahrb. II 48, Elze Jahrb. VII 232, Delius Sh.-Ausg., König, Jahrb. X 214, Dowden Shakespeare übers. v. W. Wagner 62). Ich schließe mich der Ansicht Ulrici's (Sh's. dram. Kunst II 303), der es in die Jahre 1590 — 93 versetzt, vollkommen an mit dem partiellen Einwande, daß mir das Jahr 1593 ein zu später Termin für die erste Abfassung — eine spätere Uebearbeitung mag daneben eine offene Frage bleiben — zu sein scheint. Welche Berechtigung die philologische Kritik nach äußeren Indizien und den Eigenschaften des Verses und Ausdruckes hat, das Stück in die letzten neunziger Jahre zu versetzen, muß dahin gestellt bleiben; allein maßgebend ist sie nicht. Für den Aesthetiker, wie oft er sich sonst, je nach der Qualität seiner künstlerischen Begabung, in seinen Urtheilen vergreifen mag, kann in diesem Falle kein Zweifel obwalten; die ästhetischen Indizien für eine Jugendarbeit liegen hier in untrüglicher Deutlichkeit vor uns. Ich möchte vor Allem zwei Punkte betonen. Die Figur des Bertram ist eine der schwächsten Leistungen auf dem Gebiete der Charakteristik, die Shakespeare sich jemals hat zu Schulden kommen lassen; daß sie gegen Ende des Jahrhunderts geschaffen sein, daß Bertram zehn Jahre nach seinem Zwillingsbruder Proteus das Licht der Welt erblickt haben sollte, ist schwerlich anzunehmen. Niemals hat Shakespeare zwei in ihrer poetischen Unzulänglichkeit so ähnliche Charaktere gebildet, wie überhaupt vom ästhetischen Standpunkte aus Alles in diesem Stücke auf die Mache der Gentl. hinweist, mit welchem Drama es offenbar zeitlich zusammengehört. Die Behandlung der Obscönität nicht als Mittel zum Zwecke lebenswahrer Darstellung, wie in H. IV, sondern als Selbstzweck ist durchaus jugendlich. Wir müssen uns mit dem Gedanken aussöhnen, daß es in Shakespeare's Leben eine Periode gab, wo er ganz das Kind seiner Zeit war; Ven., die Liebessonette und die massenhaften Bilder seiner Jugenddramen, die den sexuellen Vorgängen entlehnt sind, beweisen, daß seine Phantasie damals mit den Mysterien nicht bloß der platonischen

Liebe beschäftigt war; zahlreiche Stellen in denselben Dichtungen zeigen eine gewisse Hinneigung zu dem, was damals zum feinen, weltmännischen Tone gehörte, oder geradezu eine Vorliebe zur Obscönität, die oft an den Haaren herbeigezogen wird und um ihrer selbst willen gefallen soll. Eine andere Erklärung giebt es ja für den unsauberen Disput zwischen Helena und Parolles nicht, der ebensosehr abseits von der Handlung wie von dem Charakter der nichts weniger als leichtfertigen Heldin liegt. Daß aber Shakespeare gegen Ende des Jahrhunderts, auf der Höhe einer Weltanschauung und Kunstentwicklung, die seine Zeit unermesslich überragt, am Ziele einer geläuterten Freiheit, die auch nicht die leiseste Beimischung von Zuchtlosigkeit hat, in solche jugendliche Ungezogenheit zurückverfallen sein sollte, heißt ihm etwas zu viel zutrauen. Was würden wir wohl sagen, wenn Portia einen ganzen Auftritt hindurch mit einem der Kavaliers in zweideutigen Fadaisen wetteiferte? Könnten wir darin einen jener relativen Rückschritte sehen, wie sie bei der niemals geradlinigen Entwicklung des künstlerischen Genius naturgemäß sind? Nein. Wir müßten es als eine empörende Besudelung des glänzendsten Bildes, einen künstlerischen Frevel wider besseres Wissen und Können, für den es keine Entschuldigung giebt, verurtheilen. — Ein weiteres sehr gewichtiges Beweismittel für die Jugendlichkeit des Stückes ist der Brief der Helena (III, 4), der ein Sonett ist; auch ihr Monolog in der 1. Scene des 1. Actes ist vierzehnzeilig, wenn auch in gereimten Couplets. Sonette erscheinen nur in Dramen, welche der jugendlichen Sonett-Periode nahestehen. — Um nun schließlich auch die Parallelstellen heranzuziehen, so giebt es eine unter ihnen, die in ihrer Bedeutung zehn anderen gleichsteht: es sind die zu den Prokreations-Sonetten citirten Erörterungen über die Unersprießlichkeit des jungfräulichen Standes. Anklänge an die Gedanken dieser Sonette kommen in allen jugendlichen Dramen vor; hier aber ergeht sich der Dichter darin wie in einem bekannten, bequemen Fahrwasser: sie können nicht lange nach jenen Sonetten und Ven. geschrieben sein. Auch die Parallele zu den Reise-Sonetten (S. 199) ist auffallend genug. Da sich weiter hinaus, in „Liebes-Lust und -Leid“ und „Eifersucht“, keine beweisenden Parallelstellen finden, so glaube ich, daß All's 1590 oder 1591 verfaßt ist. — Die verhältnißmäßige Seltenheit der Anklänge an die jugendlichen Sonette ist vielleicht am besten durch eine spätere Uebersetzung zu erklären.

Für die Altersbestimmung von Shrew sind folgende Punkte

von Bedeutung: Th. Elze findet in dem Stücke (Jahrb. XV 231) eine auffallend genaue Kenntniß paduensischer Verhältnisse, danach müßte es nach der Reise geschrieben sein¹⁾. Auf L. L. verweist ein charakteristischer Zug: Die Katharina des älteren Stückes ist blond — *Whiter then are the snowie Apenis, more fair and radiente then silver Xanthus* — Shakespeare macht sie zur Brünnette:

*Kate like the hazel-twig
Is straight and slender, and as brown in hue
As hazel-nuts.*

Zwei bedeutsame Parallelstellen verknüpfen das Drama mit den Sonetten „Liebes-Lust und -Leid“, eine mit „Unsterblichkeit“ und die Beschreibung des ersten Gemäldes in dem Vorspiel beweist, daß die Bilder aus Venus and Adonis in der Phantasie des Dichters noch Leben haben. Da es außerdem sehr nahe liegt, den Vorwurf des Plagiats, der Shakespeare von Greene in *A Groat's Worth etc.* 1592 gemacht wird, auf diese unselbständige und für unsere Begriffe unerlaubte Uebersetzung eines bereits vorhandenen Stückes zu be-

¹⁾ Elze möchte in dieser Kenntniß wohl einen Beweis von Shakespeare's italienischer Reise sehen, wenn nicht die in demselben Stücke bewiesene Unklarheit über das geographische Verhältniß naheliegender Städte und die mangelhafte Durchführung der italienischen Lokalfarbe den Gegenbeweis lieferten. Wir können der letzteren Ansicht nicht beistimmen. Shakespeare zeigt in seinen Stücken wiederholt das Gegentheil eines ausgebildeten Sinnes für geographische Verhältnisse. Wo sollte ein solcher außer bei seefahrendem Volk und Reisenden von Profession in jener Zeit auch herkommen? Sind doch klare geographische Vorstellungen eine verhältnißmäßig neue Errungenschaft moderner Bildung und auch heute noch nicht sämtlichen Kulturvölkern in gleichem Maße eigen. Wer aber hätte je bei einem Dramatiker, der in dem Wesen seiner Kunst, Handlung und Charakteristik, vollkommen aufgeht, dem Aeußerlichkeiten, je höher er emporsteigt, anerkanntermaßen mehr und mehr Nebensache werden, vollkommene Lokaltreue in allen Details verlangt? Gewiß hat er etwas Ähnliches wie das Streben unserer poetischen Archäologen nie gekannt; nie beabsichtigt, durch das Hervordrängen fernher geholter, unbekannter Einzelheiten seine Dichtungen seinem Volke zu entfremden. Viel eher hat er, wie in Rom., danach getrachtet, durch die Art des Handelns und Fühlens seiner Charaktere seinen Dramen Lokalfarbe zu geben. — Elze hat übrigens die, wie mir scheint, sehr wichtige Frage nicht behandelt, ob die betreffenden paduenser Notizen sich auch in dem älteren *Shrew* vorfinden; wenn nicht, so liegt die Absicht des Dichters vor, seine Lokalkunde zu verwerthen und seinen Zuschauern nicht bloß durch die bekannte Tafel, sondern durch einige feste Pinselstriche den Ort der Handlung zu verdeutlichen. Ich verfüge augenblicklich nicht über das zur Entscheidung dieser Frage erforderliche Material: aus den von Delius angeführten Bruchstücken des älteren Stückes ergibt sich wenigstens, daß die Schilderung italienischer Gemälde in der 2. Scene des Vorspiels dort nicht vorkommt.

ziehen, so möchte ich diese in das Ende des Jahres 1591 oder den Beginn des Jahres 1592 versetzen.

Wir kommen nun zu den Historien. — Wenn englische Kritiker den 1. Theil von Henry VI. Shakespeare ganz absprechen, so müssen wir für diese an sich unhaltbare Annahme wenigstens eine thatsächliche Berechtigung zugeben: die auffallende Inferiorität des ersten im Vergleich mit den beiden folgenden Theilen. Der erste Theil ist ein unbeholfenes Machwerk, das sich kaum über Kyd's *'Spanish Tragedy'* erhebt, und eine so vollkommene Abhängigkeit von dem Marlowe'schen Stile verräth, daß es zweifellos in die allerfrüheste Periode der dramatischen Thätigkeit Shakespeare's zu versetzen ist. Die Scene, in welcher die Pucelle die bösen Geister beschwört, eine Erfindung des Dichters, scheint auf Marlowe's *'Tragical History of Doctor Faustus'*, die wiederholte Erwähnung Macchiavel's auf den *'Prologue'* im *'Jew of Malta'* hinzuweisen, also auf die Jahre 1588—89. Um diese Zeit muß in der That der 1. Theil entstanden sein; es sind nur wenige Scenen, die eine spätere Hand, eine ausgebildete Kunstübung verrathen und die darum aus dem Niveau des Ganzen in auffallendster Weise hervorragen: es sind die Scenen in Temple Garden (Beginn des Rosenstreites), im Tower zwischen Plantagenet und Mortimer, zwischen dem alten und jungen Talbot und die auf das Verhältniß von Suffolk und Margaret bezüglichen, vor allem die reizende Scene ihrer ersten Begegnung. Diese Theile scheinen der Periode der Venus, der Lucrece, der Sonette, kurz der lyrischen Periode anzugehören, von der wir in der Hauptmasse keine Spuren entdecken können. Danach wird uns die Annahme nahe gelegt, daß die erste Redaktion der 80er Jahre bei Beginn der 90er eine theilweise Uebersetzung erfahren habe. — Daß schon die Zeitgenossen den 2. und 3. Theil höher stellten als den 1., geht aus dem Umstande hervor, daß nur von jenen, nicht von diesem, Raubausgaben für das lesende Publikum veranstaltet wurden. Ob diese auf Grund einer früheren Redaktion oder des in der Folio vorliegenden Textes zusammengeschrieben wurden, ist eine schwierige Frage, die wir nicht entscheiden können. Die erstere Annahme kann nicht absolut ausgeschlossen werden, weil der Folio-Text sich äußerst vorthellhaft von dem der Quartos unterscheidet, viel sorgfältiger ins Detail gearbeitet ist und speziell eine Reihe von lyrischen Effekten enthält, die den Quartos fehlen. Falls also zwei Redaktionen existirten, so muß die zweite, der Folio-Text, nicht bloß eine Uebersetzung,

sondern eine Umarbeitung der ersten gewesen sein, die ohne Frage in den ersten Neunzigern vorgenommen wurde. — Die Parallelstellen zu den Sonetten bieten nun ein erfreuliches Beweis-Material für obige Ausführungen. Zunächst gehören der 2. und 3. Theil mit ihren je 16 Parallelstellen unzweifelhaft in die jugendliche Sonett-Periode, der 1. Theil gesellt sich dem Titus und Pericles zu. Er weist nur 8 Parallelstellen auf, und zwar nur in den oben genannten durch lyrische Vollendung hervorstechenden Szenen; die übrigen sind also ältere Arbeit. Die Scene im Temple Garden, in welcher das 99. Sonett (Reiselied) nahezu abgeschrieben ist, kann nicht vor 1590 verfaßt sein. Und von den Liebes-Gesprächen weisen die mit und über Margaret allein Anklänge an die Sonette auf, die zwischen Charles und der Pucelle keine. Der 2. Theil hat von seinen 16 Parallelstellen 10 in „Reise“ und „Eifersucht“, der 3. ebenfalls 10 in „Liebes-Lust- und -Leid“ und „Eifersucht“. Die Parallelstellen sprechen also hier wiederum sehr deutlich; sie beweisen z. B. auch — wenn es dafür nach den Ausführungen Ulrici's noch eines Beweises bedarf — daß sowohl der 1., wie der 2. und 3. Theil Arbeiten Shakespeare's und keines anderen Dichters sind; denn wie sollten sonst die zahlreichen und zum Theil auffallenden Anklänge an die Sonette erklärt werden? Sie beweisen ferner, daß auch die beiden Raubausgaben Shakespeare zur Quelle haben; denn, wenn auch der größere Theil der lyrischen Sonett-Gedanken in ihnen fehlt, so ist der kleinere Theil doch auch in ihnen vorhanden, wie im Folio-Text.¹⁾

Auch Richard III enthält (18) Anklänge an fast sämmtliche jugendliche Sonett-Reihen, die meisten und bedeutsamsten an die Eifersuchts-Sonette; seine Abfassung wird demnach der verbreitetsten Annahme entsprechend in die Jahre 1592 oder 1593 fallen.²⁾ Die Verachtung des weiblichen Geschlechtes, welche sich so unzwei-

¹⁾ Beachtung verdienen hinsichtlich des 3. Theiles folgende Einzelheiten: der seltsame aus Sidney's Arcadia entlehnte Ausdruck '*weeping-ripe* (*ready to weep*)' (I, 4, 172) kommt nur noch einmal L. L. V, 2, 274, eine ähnliche Bildung '*sinking-ripe*' Err. I, 1, 78 vor; das Wortspiel (II, 1, 40) zwischen '*sun* (*son*)' und '*daughter*' nur noch L. L. V, 2, 168. Außer in Gentl. erscheint der Name '*Proteus*' als Name des Gottes nur in 3 H. VI. III, 2, 192; der Ausdruck '*long-tongued* (*prating*)' II, 2, 102 nur in Tit. IV, 2, 150 und Pilgr. 350.

²⁾ Die Bildung '*key-cold*' (I, 2, 5) findet sich noch einmal in Lucr. 1774, '*dead-killing*' (IV, 1, 35) ebenfalls nur in Lucr. 540. Dem '*iron-witted*' (IV, 2, 28) entspricht ein '*iron-wit*' in Rom. V, 4, 126; dem '*myself myself confound*' ein '*he himself himself confounds*' in Lucr. 160.

deutig in den beiden empörenden Szenen ausspricht, in denen Anna dem Mörder ihres Gatten und Schwiegervaters über der Leiche des Letzteren die Hand reicht und die Königin Elisabeth für den Mörder ihrer Söhne bei ihrer Tochter zu werben verspricht, dürfte sich am besten im Anschluß an die Eifersuchts-Sonette erklären lassen.

Ueber das gegenseitige Alters-Verhältniß von Richard III und Richard II giebt es unter den Skakespeare-Kritikern kaum eine Meinungsverschiedenheit. Mir ist Niemand bekannt, der R. II vor R. III gesetzt hätte, außer Armitage Brown, der es ohne Angabe von Gründen thut. Die Frage ist aber, wie lange nach R. III R. II geschrieben ist. Chalmers und Drake lassen ihn 1596 verfaßt werden; Delius setzt ihn kurz vor 1596, den Merch. dagegen 1594. Die Parallelstellen beweisen meines Erachtens, daß das entgegengesetzte Verhältniß zwischen den beiden letztgenannten Stücken besteht. Wie wäre es wohl denkbar, daß in einem 1594 verfaßten Liebes-Lustspiel nur unbedeutende Anklänge an die Jugend-Sonette vorkommen sollten, während sie in einer 1596 verfaßten Historie auffallend zahlreich (17) vorhanden sind? Danach gehört R. II in den Kreis der jugendlichen Schöpfungen; da aber die Sorgfalt und Vollendung der äußeren Form, die Technik auf die mittlere Periode hinweist, so werden wir es am besten in die Mitte zwischen die 1. und 2. Periode stellen und ihm damit diejenige Stellung geben, die John nach der meist verbreiteten Ansicht bisher eingenommen hat. Die zahlreichen Reime, der reguläre Versbau, wie überhaupt das ganze lyrische Gepräge des Dramas sind Veranlassung gewesen, daß es von Fleay 1594, von Malone und Knight 1593, von König (Jahrb. X 219. 258.) 1592 — 93 gesetzt wird. Die bedeutsamsten Parallelstellen sind wie bei R. III in den Eifersuchts-Sonetten, 2 in den Reiseliedern; es muß spätestens 1593 verfaßt sein.

Wenn Richard II noch der jugendlichen Sonett-Periode angehört, so dürfte diese Stellung für John selbstverständlich sein, das ja fast einstimmig von den Kritikern als früher entstanden betrachtet wird. Und in der That, von den 14 Parallelstellen gehören 8 der „Reise“ und „Liebes-Lust und -Leid“, 2 (darunter eine recht auffallende) den Eifersuchts-Sonetten an. Ich unterschreibe hinsichtlich des poetischen Charakters dieses Stückes vollständig die Worte König's (Jahrb. X 218): „Die Zusammenhangslosigkeit der Handlung, der Mangel an Einheit, die schwache Zeichnung der meisten auftretenden Personen und viele Eigenthümlichkeiten in Sprache“ —

das möchte ich besonders hervorheben — „und Versbau stellen es mit den früheren Stücken des Dichters, selbst mit dem 1. Theile von H. VI in eine Reihe, sodaß R. III wie Rom. als reifere Produkte erscheinen, andererseits enthält das Stück vieles, was wir nur einer gereiften Kraft zuschreiben können.“ Ich meine, jedem verständnißvollen Leser muß, wenn er hinter einander die 3 Theile von H. VI und R. III liest, ein Unterschied auffallen: den hohlen Marlowe'sche Bombast — ich meine hier nicht die Vorliebe für Hyperbeln bei lebhafter Gefühlsäußerung, sondern Stellen, in denen ein Nichts an Gedanken unter einem schreiend herausgeputzten Wortschwall verborgen wird, wo z. B. die Wörtchen 'yes' oder 'no' in mehreren pomphaften Versen umschrieben werden; die 'vain-glory' in den Kriegsscenen und endlosen Schimpfereien der Handelnden, welche besonders dem 1. Theil von H. VI seinen abstoßenden Charakter aufdrücken — finden wir in R. III kaum mehr wieder. Die Menschen sagen hier mehr Dinge als Worte. Ich finde nun in den entsprechenden Scenen von John dasselbe widerwärtige Pathos wie in H. VI; andererseits erinnern die vortrefflichen Scenen zwischen John und Hubert, zwischen Arthur und Hubert an die Scenen zwischen Richard und Buckingham und zwischen Clarence und den Mördern. Ich kann deshalb nicht recht begreifen, weshalb König den nahezu selbstverständlichen Schluß, der sich aus dieser Beobachtung ergibt, zu ziehen sich gescheut hat: daß nämlich John in der Mitte steht zwischen H. VI und R. III. Da nun der von Greene erhobene Vorwurf des Plagiats in demselben Grade für John wie für Shrew gerechtfertigt ist, so scheint es mir nach diesen Erwägungen und auf Grund der Parallelstellen am Angemessensten, es in die Jahre 1591 oder 1592 zu placiren.

Demgemäß ergibt sich folgende Chronologie für die poetische Produktion Shakespeare's bis zum Jahre 1593:

A. Vor die jugendliche Sonett-Periode fallen:

- | | | |
|---------|---|--|
| 1586-88 | { | Titus Andronicus. |
| | { | Pericles. |
| | { | 1 Henry VI. (1. Redaktion). |
| 1589 | | Comedy of Errors (reicht z. Th. schon in die Sonett-Periode hinein). |

B. Der jugendlichen Sonett-Periode gehören an:

- | | | |
|------|---|------------------------------|
| 1589 | { | Sonette: 1) Schönheitspreis. |
| | | 2) Unsterblichkeit. |
| | | 3) Liebe. |
| | | 4) Prokreation. } |
| | { | Venus and Adonis. } |
| | { | Two Gentlemen (begonnen). |

- A Lover's Complaint.¹⁾
- 1590 { Midsummer Night's Dream.
 Lucrece.
 Sonette: 5) Reise. }
 Romeo and Juliet. }
 1 Henry VI. (Uebersetzung).
 2 Henry VI.
 3 Henry VI.
 All's Well That Ends Well.
- 1591 { Sonette: 6) Liebes-Lust und Leid. }
 Love's Labour's Lost. }
 King John.
 The Taming of the Shrew.
- 1592 { Two Gentlemen (beendet).
 Sonette: 7) Eifersucht.
 Richard III.
- 1593 Richard II.

Danach müssen wir die jugendliche Sonett-Periode Shakespeare's als die fruchtbarste seiner ganzen dichterischen Thätigkeit bezeichnen; es fallen — mit Hinzuziehung der epischen Gedichte und der Uebersetzung von 1 H. VI. — in jedes der 5 Jahre von 1589 bis 1593 durchschnittlich 3 Stücke.

9. Poetische Nebenbuhler. — Der Freund.

(8. Sonetten-Reihe:

76, 103; 38; 32, 39. — 79; 80, 85, 86. — 82. 83; 84. — 78; 100, 101.)

Zunächst ein Wort über den thatsächlichen Gehalt dieser Sonette: die ersten 5 (76—39) bilden die Einleitung; der Dichter verzagt an seiner Kunst, die nach seinem eigenen Geständniß nicht vollkommen genug ist, um den ganzen Werth seines Freundes strahlend zu beleuchten. Da ein solcher Ton in den ersten 3 Freundschafts-Cyklen nirgendwo angeschlagen wird, so müssen wir annehmen, daß eine Trübung des Verhältnisses stattgefunden hat. Eine solche ergibt sich auch zweifellos aus den Sonetten 79—84

¹⁾ Die keinem bestimmten Jahre zugetheilten Stücke gehören entweder dem vorhergehenden oder dem folgenden Jahre an.

(s. Ueberschrift): der Freund bevorzugt zwei andere Dichter.¹⁾ Daß es zwei sind, sagt uns das 83. Sonett in unzweideutigen Worten:

*There lives more life in one of your fair eyes
Than both your poets can in praise devise.*

Darunter kann Shakespeare sich nicht mitverstehen, denn in derselben Sonette spricht er aus, daß er eine Zeit lang geschwiegen hat, und in anderen, daß seine Fähigkeit unzureichend ist. Die Worte *'every alien pen hath got my use'* (78, 3) und *'the dedicated words which writers use'* (82, 3) bestätigen eine Mehrzahl von Nebenbuhlern. Und selbst wenn das nicht der Fall wäre, müßten wir dennoch zwei Dichter annehmen: denn in den Sonetten 79—86 spricht Shakespeare von einem Nebenbuhler, den er höher stellt, als sich selbst, in den Sonetten 82—84 von einem, der unter ihm steht, dessen *'strained touches rhetoric can lend'*, dessen *'gross painting'* (82) *'impair beauty, would give life and bring a tomb'* (83). Er tadelt den Freund, daß er sich von solch einem Menschen, wie dieser ist, besingen lasse:

*You to your beauteous blessings add a curse,
Being fond of praise, which makes your praises worse —* (84)

während er die Ueberlegenheit jenes in Sonett 80 und 86 in edler Bescheidenheit anerkennt. Die Sonette 100 und 101 enthalten die Versöhnung, durch welche dieser Eifersuchts-Konflikt beendet wird:

*Where art thou, Muse, that thou forget'st so long
To speak of that which gives thee all thy might?* (100)

*O truant Muse, what shall be thy amends
For thy neglect of truth in beauty dyed.²⁾* (101)

Diese Worte schlagen durchaus den Ton der 2. Sonetten-Reihe („Schönheitspreis“) an; ebenso 39, 2: 62, 13 (s. die weiteren Parallelstellen unten); 82, 5: 20, 7 (s. die weiteren Parallelstellen). Mit der 1. Sonetten-Reihe („Prokreation“) stimmt überein: 100, 13. 14: 12, 13; 82, 1: 8, 6. Eine Wiederholung aus der 3. Sonetten-Reihe („Unsterblichkeit“) enthalten die Verse: 100, 13. 14: 63, 9. 10. Zu Sonn. 83 vergl. das Liebes-Sonett 21, das ungefähr denselben

¹⁾ Ich hätte sehr gern die große Schwierigkeit, welche zwei Nebenbuhler für die Deutung bieten, umgangen; nach dem Wortlaut der Sonette war es aber unmöglich.

²⁾ Die Verse 101, 5—8 beziehen sich mit wörtlicher Wiederholung auf den Inhalt des 83. Sonetts.

Gedanken der Geliebten gegenüber ausführt und zu V. 1, 2 (*bring a tomb*) die sehr hübsche Parallelstelle aus Sonn. 17:

... it (my verse) is but a tomb

Which hides your life and shows not half your parts.

Die Parallelstellen der Dramen wollen wir nach den 4 in der Ueberschrift gemachten Abtheilungen ordnen.

Einleitung:

Zu 103, 9, 10 vergl. Lear I, 4, 369 und John IV, 2, 28.

An 38, 12 findet sich ein wörtlicher Anklang in Tit. I, 1, 67.

Zwei hübsche Parallelen zu den Versen:

O, how thy worth with manners may I sing,

When thou art all the better part of me?

What can mine own praise to mine own self bring?

And what is't but mine own when I praise thee? (39)

bietet Err.:

O, how comes it,

That thou art thus estranged from thyself?

Thyself I call it, being strange to me,

That, undividable, incorporate,

Am better than thy dear self's better part.

Err. II, 2, 121.

It is thyself, mine own self's better part.

Err. III, 2, 61.

(Antipholus S. zu Luciana.)

Ferner vergl. Gentl. III, 1, 70; Ant. I, 3, 102.

Größerer Dichter:

Das Liebeswerben wird mit einer Meerfahrt, sein Mißerfolg mit einem Schiffbruch verglichen in Sonn. 80 und 1 H. VI.

And like as rigour of tempestuous gusts

Provokes the mightiest hulk against the tide,

So am I driven by breath of her renown

Either to suffer shipwreck, or arrive

Where I may have fruition of her love. 1 H. VI. V, 5, 6.

(Derselbe Vergleich in verschiedener Verwendung findet sich Troil. I, 3, 35.) Den Inhalt des 85. Sonetts geben die Worte des Theseus wieder:

And in the modesty of fearful duty,

I read as much as from the rattling tongue

Of saucy and audacious eloquence.

Love, therefore, and tongue-tied simplicity

In least speak most, to my capacity. Mids. V, 1, 101.

Auch Gentl. II, 2, 19 erinnert daran.

Die Antithese des Verses:

(Was it the proud full sail of his great verse ...

That did my ripe thoughts in my brain inhearse)

Making their tomb the womb wherein they grew?

findet sich genau wieder in:

*The earth, that's nature's mother, is her tomb;
What is her burying grave, that is her womb* Rom. II, 3, 9.

— ähnlich in:

*Time's the king of men,
For he's their parent, and he is their grave.* Per. II, 3, 45.

Wie im 86. Sonett von einem 'familiar' gesprochen wird, der dem Nebenbuhler seine Gedanken eingiebt, so auch in 2 H. VI. IV, 7, 14; und 'das Verbum 'astonish' wird noch einmal ganz in dem Sinne und der Verbindung des 86. Sonetts gebraucht in 1 H. VI. I, 2, 93.

Geringerer Dichter:

Finding thy worth a limit past my praise. Sonn. 82.
... *far behind his worth*
Come all the praises that I now bestow. Gentl. II, 4, 71.
(Valentine in Bezug auf Proteus.)

S. auch Troil. IV, 4, 126; Temp. IV, 1, 10. Eine beachtenswerthe Parallelstelle, die auf einer auffallenden Uebereinstimmung der Vers-Enden beruht, bietet L. L.:

*And their gross painting might be better used
Where cheeks need blood; in thee it is abused.* (82)
*This civil war of wits were much better used
On Navarre and his book-men; for here 'tis abused.*
L. L. II, 1, 226.

Der übertragene Gedanke des 83. Sonetts (82, 13), daß Schminke überflüssig, wo natürliche Schönheit vorhanden ist, findet sich wiederholt, zum Theil mit wörtlichen Anklängen, in L. L.:

*Lend me the flourish of all gentle tongues, —
Fie, painted rhetoric! O, she needs it not.* L. L. IV, 3, 239.
... *my beauty, though but mean,
Needs not the painted flourish of your praise.* L. L. II, 1, 13.

Desgl. IV, 1, 16. Eine auffallende Parallele zum 83. Sonett findet sich in Lucr.:

... *you did exceed*
The barren tender of a poet's debt
... *I impair not beauty being mute.* Sonn. 83.
... *her husband's shallow tongue*
*In that high task hath done her beauty wrong,
Which far exceeds his barren skill to show.* Lucr. 78.

Vergl. Merch. III, 2, 128.

Wie des Freundes Werth in den Worten 'you alone are you' (84) ausgedrückt wird, so Romeo's 'thou art thyself' (II, 2, 39). [Aehnlich 'Troilus is Troilus' (I, 2, 70) und 'Would you praise Caesar, say, Caesar, go no farther' (Ant. III, 2, 13).]

Versöhnung:

*Thine eyes, that taught the dumb on high to sing
And heavy ignorance aloft to fly —* Sonn. 78.
 . . . ignorance is the curse of God,
Knowledge the wing wherewith we fly to heaven.

2 H. VI. IV, 7, 79.

(Vergl. H. V. I, 2, 307.)

Spend'st thou thy fury on some worthless song?

so ruft Shakespeare im 100. Sonett seine Muse an, offenbar Bezug nehmend auf die Sonette an die 'dark lady' in ihrer letzten Phase. Als Biron in begeisterten Versen Rosaline preist, erwidert ihm der König:

What zeal, what fury hath inspired thee now? L. L. IV, 3, 229.

Aus dem Verhältniß dieser Parallelstellen, 19 in den frühesten, 4 in späteren Stücken — also 5 : 1 wie bei den bisher behandelten Cyklen — ergibt sich als zweifellos, daß auch diese Sonett-Reihe der jugendlichen Sonett-Periode angehört. Aber es giebt ein Vor und Nach in diesen Gedichten; solche, in denen von dem Konflikt als etwas Gegenwärtigem gesprochen wird, solche, in denen er in der Vergangenheit liegt, und solche, in denen er noch nicht direkt genannt wird. Und in dem 83. Sonett, das von dem niederen Dichter als gegenwärtigem Nebenbuhler handelt, sagt uns der Dichter, daß er bereits eine Zeit lang geschwiegen habe, also offenbar nicht in Folge, sondern schon vor dieser Nebenbuhlerschaft. Es liegt sehr nahe, dieses Sonett mit dem 86. zusammenzubringen, das sich auf den größeren Dichter als einen früheren Nebenbuhler bezieht und ebenfalls von einem vorausgegangenen Schweigen spricht, für welches die Bevorzugung des Letzteren als Grund angegeben wird. Daraus ergibt sich also ein Zwischenraum zwischen den auf den größeren und den auf den geringeren Dichter bezüglichen Sonetten. Einen ferneren Zwischenraum zwischen den letzteren und den 3 Versöhnungs-Sonetten konstatirt das 101. Sonett; hier heißt es: „Du träge Muse, weshalb hast du so lange unterlassen, den Preis der Schönheit und Wahrheit zu singen? Willst du vielleicht wieder sagen: — nun werden die Worte des 83. Sonettes wiederholt — Die Wahrheit braucht keine Schminke, die Schönheit

keinen Pinsel? Willst du stumm sein, weil er keines Lobes bedarf? — O nein, so darfst du dein Schweigen nicht entschuldigen (wie du es früher, Sonett 83, gethan hast); denn es ist deine Pflicht, ihn unsterblich zu machen.“ — Das 100. Sonett giebt uns einen ziemlich festen Anhaltspunkt für das Datum dieser Versöhnungs-Sonette mit den Versen:

*Spend'st thou (Muse) thy fury on some worthless song,
Darkening thy power to lend base subjects light?*

Das ist offenbar im Jahre 1592 geschrieben, als der Dichter anfang, in der unzuverlässigen Dame seines Herzens 'a base subject' zu erkennen. Da aber nun bald darauf (spätestens Anfang 1593) der Bruch mit dieser und in Verbindung damit eine viel tiefer gehende und nachhaltigere Entzweiung mit dem Freunde erfolgt, so kann das gute Einvernehmen nur von kurzer Dauer gewesen sein. — Wenn wir nun mit Berücksichtigung dieser zwei Zwischenräume, die an den geringeren Dichter gerichteten Sonette in das Jahr 1591, die an den größeren gerichteten zusammen mit der Einleitung in das Jahr 1590 versetzen wollen, so erheben die Parallelstellen dagegen keinen Einspruch.

Für die Einleitung finden sich die bedeutsamsten Parallelstellen in Err., daneben in Tit., Gentl. und Ant., für die an den größeren Dichter gerichteten Sonette die wichtigste in Mids., daneben in 1 H. VI und Gentl. Für die Sonette 82, 83, 84 und 86, das trotz des verschiedenen Gegenstandes ihnen zeitlich sehr nahe stehen muß, giebt es in Rom. und Lucr. 2 auffallende, daneben 3 Parallelstellen in L. L., die mit wörtlichen Anklängen einen Gedanken daraus wiederholen, ferner Stellen aus Per., 1 H. VI, 2 H. VI, Gentl. und noch eine in Rom., schließlich 2 in Troil. und Ant. Die 3 Versöhnungs-Sonette haben nur 2 Parallelstellen in 2 H. VI und L. L. — Daß die drei ersten Cyklen der Freundschafts-Sonette mit wenigen Ausnahmen vor diesen letzteren fallen müssen, macht der Inhalt desselben selbstverständlich. Damit ist denn die Annahme befestigt, daß jene drei im Jahre 1589, vielleicht zum Theil noch früher, entstanden sein müssen.

Die Abfassungszeit der 8 Sonett-Gruppen, die der jugendlichen Sonett-Periode angehören, glaube ich in ihrer Gesammtheit hinreichend fest begründet zu haben, so daß ich — von Berichtigungen im Einzelnen absehend — einen fundamentalen Umsturz meiner Theorie für kaum möglich halte. Ich kann mir für solche Alters-

bestimmung in der That kein sichereres Fundament denken, als die Kongruität von Empfindungen, Vorstellungen, Gedanken und die Uniformität ihrer Einkleidung, wie ich sie an Hunderten von Beispielen als zwischen diesen Sonetten und den anerkannt jugendlichen Dichtungen bestehend nachgewiesen habe. Dennoch aber fehlt dieser Berechnung zu ihrer vollen Giltigkeit noch eins: die Probe ihrer Richtigkeit. — Wer ist der Freund, auf dessen Persönlichkeit, Lebensalter und Lebensstellung diese Sonette passen? Wer sind die von ihm bevorzugten Nebenbuhler? wo ihre Huldigungen? Die Beantwortung dieser Fragen ist das unabweisliche Ziel, nach dem die autobiographische Forschung vorzudringen hat. Wenn wir die Abfassungszeit der Sonette festgestellt haben, wenn wir dann die Personen gefunden haben, auf welche die Sonette zeitlich und umständlich sich beziehen lassen, erst dann wird die Fiktions-Theorie in ihrer ganzen Unhaltbarkeit erkannt und definitiv überwunden sein. — Ich will versuchen, auch diese Probe zu liefern. Für den Freund halte ich Graf Robert Essex — für die Nebenbuhler Spenser und Marlowe.

Bisher wurde von den Sonett-Kritikern als Freund entweder der Earl of Southampton oder der Earl of Pembroke angenommen. Von dem letzteren, der in den letzten neunziger Jahren als Jüngling nach London kam, kann nach den vorausgegangenen Entwicklungen nicht mehr die Rede sein. Auf Southampton ist man nur verfallen auf Grund des Umstandes, daß Shakespeare ihm seine beiden epischen Dichtungen zugeeignet hat. Was ist das aber für ein Grund? Offenbar der reine Sandboden. Man bedenke doch nur, daß jeder Dichter jener Zeit jedes Kind seiner Phantasie von irgend einem Großen aus der Taufe heben ließ, um ihm Ansehen und Förderung in der Welt zu verschaffen, und daß selbstverständlich in keinem Falle die weite Kluft zwischen dem hohen Protektor und dem armen Dichter durch eine solche Cereemonie überbrückt wurde. Wie sollte das in diesem Falle geschehen sein? Der gewichtigste Grund also, den man für eine Freundschaft mit Southampton ins Feld führt, ist keiner. — Man hat ferner darauf hingewiesen, daß die Widmung der *Lucr.* mit dem 26. Sonette große Aehnlichkeit habe. Dies ist zwar eine richtige Beobachtung — Beides sind eben Widmungen — aber in Anbetracht des Zweckes, dem sie dienen soll, eine höchst unglückliche zugleich. Denn nichts zeigt deutlicher den Unterschied der Sprache, welche man einem hochstehenden Gönner und einem

Freunde gegenüber führt, als ein Vergleich dieser beiden Widmungen. So ceremoniell, geschraubt, in Unterwürfigkeit ersterbend, wie in der Widmung zu *Lucr.*, schrieb man in jenen Tagen an einen Gönner¹⁾; so innig, selbstentäußernd, so herrlich offen, wie im 26. Sonett, schrieb man damals, wie zu allen Zeiten, an einen Freund. Diesem Vergleiche gegenüber möchte ich zu einem anderen auffordern. Lesen wir die zahlreichen Sonette, welche Spenser an die englischen Großen bei Ueberreichung eines Exemplars der *'Fairy Queen'* richtete, und daneben das 26. von Shakespeare, so wird der Unterschied zwischen Freundes- und Protekten-Stil in seiner ganzen Schroffheit uns entgegentreten. — Und nun vergewärtige man sich schließlich, daß die Eifersuchts-Tragödie frühestens Ende 1592 abschließt: so sollte also Shakespeare dem in seinen Augen treulosesten aller Freunde schon 1593 in aller Ehrfurcht und Ergebenheit Gedichte gewidmet haben? Das hieße dem Charakter des Dichters jenen unerträglichen Makel aufheften, den man aus der autobiographischen Interpretation mit aller Gewalt hat herauslesen wollen, den jedoch keine besser wie gerade sie von dem Dichter abzuwehren vermag. Sie hat erwiesen, daß der Bruch der Freunde etwa um's Jahr 1593 eintrat, und sie wird erweisen, daß die Versöhnung erst etwa 3 Jahre später erfolgte, und zwar aus Gründen, die jeder Ehrenmann billigen muß. Es ist also undenkbar, daß Shakespeare in der Zwischenzeit dem Freunde Gedichte gewidmet haben könnte; und vielleicht nur aus dem Grunde, weil er seinem früheren Freunde sie nicht widmen konnte, hat er sie Southampton gewidmet. Für mich liegt in dieser Widmung ein Beweis, daß Southampton der Freund nicht war.

Die inneren, aus der Persönlichkeit hergeleiteten Gründe, die gegen eine Freundschaft mit Southampton und für eine solche mit Essex sprechen, müssen wir hier, so wichtig sie auch sind, übergehen, sie werden voraussichtlich an einer anderen Stelle ausführlich behandelt werden. Nur soviel mag hier bemerkt werden: Wäre Southampton der Freund gewesen, so könnten wir unseren Dichter von arger psychologischer Verkennung, von einer Uebertreibung, die der urtheillosen Lobhudelei wenigstens benachbart

¹⁾ Dem Wörtchen *love*, das darin vorkommt, dürfen wir keine tiefere Bedeutung beilegen. Es wird in jener Zeit auf die verschiedenartigsten Verhältnisse bezogen und bedeutet hier, wie in hundert gleichen Fällen, weiter nichts als „Ergebenheit“. Auch heute noch gebrauchen die Engländer *'love'* in viel weiterem Sinne, als wir unser Wort „Liebe“.

ist, nicht freisprechen. Von Jenes inneren und äußeren Eigenschaften ist Nichts bekannt, das das überschwengliche Preisen der Freundschafts-Sonette rechtfertigen könnte. Er war ein tapferer Haudegen und ein ehrenwerther Mann; wenn er eine standesgemäße Bildung genossen hatte, wenn er die Kunst und Litteratur protegirte, wie es die meisten seiner Standesgenossen thaten, so hielt ihn doch der Grad seiner Gesittung von Ausbrüchen eines rohen Wesens nicht immer fern; von besonderer Schönheit ist er nicht gewesen. Daß aber die Schilderung der Sonette auf jenen herrlichen Jüngling, an den thatsächlich „die Natur alle ihre Gaben verschwendet“ hatte, eine der glänzendsten Erscheinungen der Weltgeschichte, auf Robert Essex, bis ins Einzelne paßt, davon kann sich Jeder überzeugen, der seine Biographie ein wenig eingehender studiert. Ist aber der Gegenstand des Preises dieser Liebbling der Götter und Menschen, der Alles in Allem, nur sich selbst vergleichbar ist,

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter —

so können wir in den betreffenden Versen doch nicht mehr als jene zwar abgöttische, aber wahre Liebe entdecken, wie sie die Königin und die hauptstädtische Bevölkerung für denselben Mann empfand, die zwar überschwengliche, aber reine Begeisterung eines jugendlichen Künstlerherzens.

Worauf es hier vor Allem ankommt, ist die Bezeichnung der thatsächlichen Umstände, welche auf Essex als den Freund hinweisen. Daß er zu dem Freundeskreise Shakespeare's gehört habe, wird von keinem Forscher bestritten, und es ist in der That durchaus undenkbar, daß der Dichter bei der Stellung, die seine Truppe bei Hofe einnahm, nicht wiederholt in nähere Berührung mit dem Grafen gekommen sein sollte. Der Sommernachtstraum wurde höchst wahrscheinlich zur Feier der Hochzeit des Grafen, Frühjahr 1590, verfaßt. Die Abänderungen, welche Shakespeare an der Hamlet-Sage vornahm — Verführung der Königin vor dem Tode des alten Hamlet, Meuchelmord durch Gift, Unkenntniß der Königin von der Schandthat — entsprechen genau den Umständen, welche den plötzlichen Tod des älteren Essex begleiteten, ebenso wie wir die handelnden Personen des faktischen Dramas, den älteren Grafen, seine Gemahlin und Leicester, unverkennbar in den Charakteren

des fiktiven, im alten Hamlet, in Gertrud und Claudius wiederfinden.¹⁾ Im Chorus des 5. Aktes von Henry V. geschieht des jungen Grafen als Feldherrn der Königin ruhmvolle Erwähnung. Die Rede, welche Essex auf dem Schaffote gehalten hatte, wird zum Theil wörtlich wiederholt in den Worten, welche in Henry VIII. Buckingham auf seinem Wege zur Hinrichtung spricht. Schließlich — ein sehr wichtiger Punkt, den bisher nur Massey in wenig erschöpfender Weise behandelt hat und der auch hier nur berührt werden kann —: die Briefe des Grafen Essex weisen eine Reihe auffallender Uebereinstimmungen mit Stellen aus den Sonetten und Hamlet auf, Uebereinstimmungen, wie sie nur durch einen dauernden geistigen Konnex mit dem Dichter erklärlich sind; ebenso wie der Charakter Hamlet's eine unbestreitbare Aehnlichkeit mit dem des Grafen hat.

Die Gesamtheit dieser Punkte, so wenig historische Beweiskraft jeder einzelne für sich haben mag, repräsentirt denn doch ein gewisses Gewicht auf der Wage unseres Urtheils; während es, von der Widmung von Ven. und Lucr. abgesehen, Nichts giebt, das eine Freundschaft zwischen Southampton und Shakespeare wahrscheinlich machen könnte.

Nehmen wir Essex als den Adressaten an, so erhalten die im Jahre 1589 verfaßten Prokreations-Sonette eine besondere Bedeutung, da die Verheirathung des Grafen mit der Wittwe seines Freundes Sidney, der Tochter Walsingham's, sehr bald darauf stattfand und damals wahrscheinlich schon ins Auge gefaßt war. Die thatsächlichen Angaben dieser Sonette entsprechen den persönlichen Verhältnissen des Grafen vollkommen: er hat keinen Vater mehr (13, 14), wohl aber eine liebende und von ihm innig geliebte Mutter (3, 9). Eine Stelle, die bisher gewöhnlich falsch gedeutet worden ist, muß hier besonders hervorgehoben werden:

*Is it for fear to wet a widow's eye
That thou consum'st thyself in single life?*

Unter 'widow' hat man die künftige Frau des Freundes verstanden, die vielleicht Wittwe werden könnte, so daß also die Verse sagen würden: „Fürchtest du dich etwa deshalb vor der Ehe, weil du früh sterben und eine trauernde Wittwe zurücklassen könntest?“ Nun, von allen Gründen, die man gegen die

¹⁾ S. den Aufsatz „Hamlet's Familie“ im XVI. Jahrbuch (1881).

Ehe geltend machen könnte, ist dieser im Munde eines Jünglings der originellste. Es scheint mir natürlicher, 'widow' auf die Mutter des Freundes zu beziehen und die Stelle so zu verstehen: „Fürchtest du dich, deine Mutter zu betrüben, deren 'Wittwen-Trost'¹⁾ du bist und von der dich eine Heirath trennen würde?“ Damit erhalten wir wieder eine merkwürdig zutreffende Anspielung auf die Verhältnisse des Grafen, da diese Sonette gerade 1589 geschrieben sind. Die Mutter des Grafen war nämlich, als sie ihren dritten Mann heirathete, doch nur einmal 10 Monate lang Wittwe gewesen. Nach dem Tode ihres ersten Gatten (1576) wurde sie sofort mit dem Grafen Leicester, ihrem bisherigen Liebhaber, heimlich verbunden. Als dann Leicester im September 1588 starb, war sie bis zum Juli 1589, wo sie einen Sir Christopher Blount heirathete, Wittwe. In dieser Zeit müßte also das Sonett geschrieben sein.

Der Freund wird im 20. Sonett sonderbarerweise als mädchenhaft schön beschrieben. Diese Beschreibung paßt auf Niemanden besser, als auf den verwöhnten Liebling der Königin, der, ein Höfling von 17 Jahren, durch seine Anmuth und Schönheit die Welt bezauberte. Selbst das Antlitz des Mannes, das wir kennen, hat nichts Martialisches an sich: die zarten Formen, die weichen Züge des lockenumwallten Gesichts, der sinnende und fast mädchenhaft scheue Blick der tiefen, herrlichen Augen rechtfertigen diese Schilderung des Jünglings vollkommen.

Von Keinem ist es eher zu glauben, daß er auch einem Freunde nach einer gewissen Richtung hin gefährlich werden konnte, wenn er sich auch frei von Schuld hielt, als gerade von Essex. Denn es ist eine bekannte Thatsache, daß er an schönen Frauen ein ebenso großes Gefallen fand, als er bei ihnen erregte; daß seine sinnliche Leidenschaft ihn weder die eigenen noch fremden ehelichen Bande achten ließ.

Gehen wir nun zu den Nebenbuhlern über, so ist wenig damit gethan, wenn wir ein paar bekannte Namen nennen und sie als Günstlinge des Grafen wahrscheinlich machen, die Hauptsache ist vielmehr, daß wir die poetischen Erzeugnisse ausfindig machen, in denen sie dem Grafen ihre Huldigungen darbringen. Denn gerade darüber beklagt sich ja Shakespeare, daß diejenigen ihrer Gedichte, in denen der Preis des Grafen gesungen wird, bei diesem

¹⁾ 'My widow comfort' nennt Constance ihren ihr entrissenen Sohn Arthur (John III, 4, 105).

eine bessere Aufnahme finden als die seinigen. Wo aber sind in den ersten neunziger Jahren Gedichte zu finden, in denen ein schöner Jüngling von edlem Herzen und hohem Geiste gefeiert wird?

Es existirt eigentlich nur eine bekannte Dichtung, die mit den Freundschafts-Sonetten Shakespeare's Aehnlichkeit hat. Es ist der *'Affectionate Shepherd'* von Richard Barnfield, im Jahre 1594 veröffentlicht, in welchem der Schäfer Daphnis nach seinem geliebten Ganymede jammert, der in den Banden der Nymphen-Königin Gwendolen schmachtet. Die Widmung an die Lady Penelope Rich beweist, daß der Dichter in die schönggeistigen Kreise, in denen diese Dame und ihr Bruder Essex den Ton angaben, aufgenommen war. Ich habe in der That Anfangs für möglich gehalten, daß Barnfield der geringere Nebenbuhler mit den *'strained touches'*, der *'painted rhetoric'* sein könnte. Aber die Annahme hat manches Unwahrscheinliche. Das Gedicht erregte wegen seiner widerwärtigen Zärtlichkeit zwischen Mann und Mann Anstoß, worauf der Dichter seine Entstehung dahin erklärte, daß es *'nothing else but an imitation of Virgill, in the second Eglogue of Alexis'* wäre. Es ist kaum denkbar, daß der jugendliche Dichter — er war 1574 geboren — den 7 Jahre älteren Essex in dieser Weise gefeiert haben sollte. Und das Datum dieses Gedichtes fällt offenbar viel zu spät, als daß Shakespeare sich ums Jahr 1591 darauf hätte beziehen können. Denn noch 1592 war Barnfield in Oxford, wo er zum *Bachelor of Arts* promovirt wurde; er wird also schwerlich vor 1593 in London ansässig gewesen sein. — Wir werden uns nach anderen Poesien als lyrischen oder gar Sonetten umsehen müssen, in denen unserem Dichter Konkurrenz gemacht wird.

Bei dem größeren Dichter, dessen *'proud full sail of his great verse'* Shakespeare verstummen macht, der von Geistern gelehrt ist *'to write above a mortal pitch'*, werden wir unter keinen Umständen an einen Lyriker denken können. Und ich glaube, diese im Jahre 1590 niedergeschriebene Schilderung paßt, wenn wir Shakespeare nicht eine krititklose Bescheidenheit zutrauen wollen, nur auf einen Dichter: Spenser. Er war, als er Ende 1589 mit den 3 ersten Gesängen seiner *'Fairy Queen'* von Irland nach London kam, und diese im folgenden Jahre im Druck erschienen, allerdings der weit berühmtere und damals auch der größere Dichter. — Nun aber das Gedicht, in dem er den Grafen Essex feierte? — Die *'Fairy Queen'*. Und der Beweis? — liegt in den folgenden Worten des an Essex gerichteten Widmungs-Sonettes:

*Magnific Lord, whose virtues excellent
Do merit a most famous poet's wit
To be thy living praises' instrument,
Yet do not 'sdain to let thy name be writ
In this base poem, for thee far unfit:
Nought is thy worth disparaged thereby;
But when my Muse, whose feathers, nothing flit,
Do yet but flag, and lowly learn to fly,
With bolder wing shall dare aloft to sty
To the last praises of this Faery Queen;
Then shall it make more famous memory
Of thine heroic parts such, as they been.
Till then, vouchsafe thy noble countenance
To these first labours' needed furtherance.*

Aus diesem Sonette läßt sich Folgendes herauslesen. Der Dichter hat den Grafen in einer Person der ersten 3 Gesänge verherrlicht, freilich in einer Weise, die seiner noch schwachen Kraft entspricht; später aber, wenn ihm die Schwingen gewachsen, in den letzten Büchern der *'Faery Queen'*, soll sein Preis in volleren Tönen erklingen. Wenn nun Spenser, wie er selbst in dem einleitenden Briefe an Raleigh erklärt, in der Feenkönigin Gloriana die Königin Elisabeth dargestellt hat, so liegt es sehr nahe, im Ritter Arthur den Grafen Essex zu sehen; denn daß er ihm eine Nebenrolle zuertheilt haben sollte, ist nicht anzunehmen. Davon steht zwar in dem noch in Irland (23. Januar 1589) verfaßten Briefe an den erklärtesten Feind des Grafen nichts geschrieben; es heißt vielmehr: „*So in the person of Prince Arthur I set forth magnificence in particular; which virtue, for that it is the perfection of all the rest, and containeth in it them all, therefore in the whole course I mention the deeds of Arthur applyable to that virtue, which I write of in that book.*“ Aber am Hofe der Elisabeth mochte es Spenser gerathen erscheinen, die mächtige Unterstützung des *'magnific lord'* durch die in dem Sonett gegebene schmeichelhafte Versicherung sich zu erwerben. — An verherrlichenden Sonetten wird es bei dem intimen Verhältniß, das sich bekanntlich zwischen Essex und Spenser in den Jahren 1590 und 1591 entwickelte, auch nicht gefehlt haben.

Wenn wir also in Essex den Freund der Sonette sehen, so haben wir ein historisch bekanntes und ein gerade in der Abfassungszeit der betreffenden Sonette sich abspielendes Verhältniß, das naturgemäß unserem Dichter Veranlassung geben mußte, sich zurückgesetzt zu fühlen. Dann erhalten jene Worte in dem Hochzeitsgedicht des Mids., die einen Gedanken des 85. Sonettes

wiederholen — *'tongue-tied simplicity In least speak most'* — im Munde des Theseus-Essex eine besondere Bedeutung: sie werden zu einer intimen, eindringlichen Mahnung an die stille und tiefe Liebe des weniger berühmten Dichters. — Nehmen wir Southampton als Freund an, so haben wir hinsichtlich der Person des größeren Rivalen weiter nichts als vage Vermuthungen; ein entsprechendes Gedicht, das ihn verherrlichte, ist nicht aufzutreiben.

Was die Kandidatur Marlowe's für den Posten des größeren Rivalen geschaffen hat, ist vorzugsweise eine Stelle aus dem 86. Sonette, in der von *'that affable familiar ghost Which nightly gulls him with intelligence'* gesprochen wird. Man hat gemeint, unter dem *'familiar ghost'* wäre der Marlowe'sche Mephistophilis verstanden. Ein solcher Schluß ist mindestens gewagt; denn bekanntlich spielen böse und gute Geister, Kobolde und Hexen in den Dichtungen jener Zeit überhaupt eine sehr große Rolle, und es dürfte wenige Dichter geben, die nicht eimal in einem epischen oder dramatischen Gedichte solche Agentien verwerthet hätten. Spenser scheint zu diesen wenigen nicht zu gehören. Nach einem Briefe seines Freundes Harvey vom 7. April 1580 hatte er bereits damals 9 Komödien geschrieben, denen er die Namen der 9 Musen gegeben hatte. Harvey, aufgefordert, sein Urtheil über die ihm eingesandten Anfänge der *'Fairy Queen'* abzugeben, spricht sich abfällig über sie aus und stellt die 9 Komödien viel höher. In diesem Briefe findet sich die Stelle: *'If so be the Faery Queen be fairer in your eye than the Nine Muses (die Komödien), and Hobgoblin run away with the garland from Apollo' . . .*, in welcher mir eine Anspielung auf einen Kobold, einen *'familiar ghost'*, der in einer oder in allen diesen Komödien eine wichtige Rolle spielte, enthalten zu sein scheint. Auch ist es nicht undenkbar, daß sich die Verse des Sonettes auf ein Gedicht Spenser's mit dem Titel *Dreams* beziehen, welches mit den 9 Komödien verloren gegangen ist. Jedenfalls liegt keine Nöthigung vor, sie gerade auf Marlowe's *Dr. Faustus* zu beziehen; wir müssen einfach bekennen, daß wir die Anspielung nicht verstehen.

Eine recht merkwürdige Stelle findet sich im Beginn des 78. Sonettes:

*So oft I have invoked thee for my Muse (nämlich als zehnte! 38).
And found such fair assistance in my verse
As every alien pen hath got my use
And under thee their poesy disperse.*

Hier ist nicht bloß davon die Rede, daß mehrere Rivalen den Freund besingen, sondern daß sie auch unserm Dichter seine Sangesweise abgelauscht haben. Hier kann man unmöglich an die *'Fairy Queen'* denken; es muß also ein Gedicht gegeben haben, in welchem der Freund in ganz ähnlicher Weise gefeiert wird, wie in den Freundschafts-Sonetten. Ich habe nun in der That folgende Verse gefunden, deren auffallende Aehnlichkeit mit gewissen Sonetten in die Augen springt:

(Leander's Haare sind schöner als das goldene Flies) ✓
*Jove might have sipt out nectar from his hand;
 Even as delicious meat is to the taste,
 So was his neck in touching, and surpast
 The white of Pelops' shoulder: I could tell ye,
 How smooth his breast was, and how white his belly;
 And whose immortal fingers did imprint
 That heavenly path with many a curious dint,
 That runs along his back; . . .
 let it suffice
 That my slack Muse sings of Leander's eyes;
 Those orient cheeks and lips, exceeding his
 That leapt into the water for a kiss
 Of his own shadow
 Had wild Hippolytus Leander seen,
 Enamoured of his beauty had be been.
 His presence made the rudest peasant melt
 The barbarous Thracian soldier, moved with naught,
 Was moved with him and for his favour sought.
 Some swore he was a maid in man's attire,
 For in his looks were all that men desire, —
 A pleasant-smiling cheek, a speaking eye,
 A brow for love to banquet royally;
 And such as knew he was a man would say:
 „Leander, thou art made for amorous play*

Marlowe, Hero 1. Sestiad.

Die letzten Verse könnten ebenso gut im 20. Sonett von Shakespeare stehen.

*Like untun'd golden strings all women are,
 Which long time lie untouched, will harshly jar . . . (Sonn. 8.)
 Then treasure is abused,
 When misers keep it: being put to loan,
 In time it will return us two for one (4.)
 Who builds a palace, and rams up the gate,
 Shall see it ruinous and desolate:
 Ah, simple Hero, learn thyself to cherish!
 Lone women, like to empty houses, perish. (10.)*

*Less sins the poor rich man, that starves himself,
In heaping up a mass of drossy pelf,
Than such as you; his golden earth remains,
Which, after his decease, some other gains;
But this fair gem, sweet in the loss alone,
When you fleet hence, can be bequeathed to none (4.)*
*One is no number; maids are nothing, then,
Whithout the sweet society of men.
Will thou live single, still? one shalt thou be,
Though never-singling Hymen couple thee (8.)*
*Abandon fruitles, cold virginity
Nor stain thy youthful years with avarice
Beauty alone is lost, too warily kept. (4.)*

Marlowe, Hero 1. Sestiad.

Diese Worte, mit denen Leander Hero zur Aufgabe ihres jungfräulichen Standes bewegen will, sind eine Paraphrase der Shakespeare'schen Sonett-Gedanken. Daß hier Marlowe von Shakespeare abgeschrieben hat, und nicht etwa umgekehrt, geht aus dem Umstande hervor, daß auch Venus in Kontribution gesetzt wird; bei der Beschreibung der Kleidung Hero's heißt es:

*Her wide sleeves (were) green, and bordered with a grove,
Where Venus in her naked glory strove
To please the careless and disdainful eyes
Of proud Adonis, that before her lies.*

Das ist genau die Situation, welche Shakespeare in seinem Gedichte schildert; weder im Ovid noch in 'The Shepherd's Song of Venus and Adonis' von Constable, der außerdem schwerlich 9 Jahre vor seinem Erscheinen gedichtet sein wird, kommt eine ähnliche vor. — Bei der Schilderung von Leander's Schönheit heißt es:

Fair Cynthia wished his arms might be her sphere.

Und in der 2. Sestiad tritt die Shakespeare'sche Episode vom Hengste als Vergleich auf:

*For as a hot proud horse highly disdains
To have his head controll'd, but breaks the reins,
Spits forth the ringled bit, and with his hoves
Checks the submissive ground; so he that loves,
The more he is restrain'd, the worse he fares.*

Auf Grund jener Stelle des 78. Sonetts und dieser ihr entsprechenden thatsächlichen Plünderung Shakespeare's halte ich es für möglich, daß Marlowe der niedere Dichter war, über dessen grob aufgetragene Lobhudelei sich unser Dichter beklagt, daß er

also in Leander den Grafen Essex verherrliche, und vielleicht auch Sonette an ihn gerichtet habe, die in einem ähnlichen Verhältniß zu Hero wie die Prokreations-Sonette zu Ven. gestanden haben mögen. Daß Marlowe mit den Walsinghams, den Verwandten der Gräfin Essex, in Verbindung stand, zeigt die Widmung zu Hero.

10. Versöhnung.

(109—112; 117—120. — 115. 102. 77; 122 [?]).

Es thut mir herzlich leid, daß ich die unvergleichlich schönen Gedichte der nun folgenden späteren Sonett-Periode hier nicht ausführlicher behandeln, die zahlreichen Fäden, welche zwischen diesen und den früheren Sonetten hin- und herlaufen, nicht einzeln verfolgen, dem Adel einer für die Ewigkeit gefesteten Mannesliebe jener stürmischen Jugendliebe gegenüber nicht die gebührende Beleuchtung geben, aus der schönen Blüthe dieser Freundschaft die herrlichen Früchte, die sie in einem tiefinnerlich glücklichen Dichterherzen gezeitigt, nicht entwickeln kann. Ich habe aber den mir gewährten Raum bereits überschritten, und muß daher auch im Folgenden auf jede Wiedergabe von Parallelstellen verzichten.

Daß die eigentlichen Versöhnungs-Sonette (109—112, 117—120) nicht etwa an Shakespeare's Frau, wie häufig angenommen, sondern an den Freund gerichtet sind, ergibt sich einerseits aus den Beziehungen zwischen ihnen und den folgenden Sonetten (115 etc.), die offenbar einen männlichen Adressaten haben, andererseits aus den Beziehungen auf die in den früheren Sonett-Reihen geschilderten Vorgänge. Shakespeare hat seinen Freund in Verdacht gehabt, daß er sich in den Besitz seiner Geliebten gesetzt habe, und die Freundschaft abgebrochen. Daß der Verdacht nur auf Vermuthungen gegründet gewesen ist, sagt uns der Dichter selbst in nicht mißzuverstehenden Worten:

*And whether that my angel be turn'd fiend
Suspect I may, yet **not directly tell**;
But being both from me¹⁾, both to each friend,
I **guess** one angel in another's hell:
Yet this **shall I ne'er know**, but live in doubt... (144.)*

Wenn er dennoch in anderen Sonetten von diesem Treubruche wie von einem Faktum spricht, so erklärt sich dieser scheinbare

¹⁾ Diese Stelle könnte uns auf den Gedanken bringen, daß die Sonett-Dame die Frau eines Hofbeamten war.

Widerspruch sehr einfach aus der Natur des lyrischen Dichters, der seinen Stimmungen, wie sie eben kommen, Gestalt giebt, und für den es eine Verpflichtung zu historischer Treue nicht giebt. Daß die Freunde längere Zeit entfremdet gewesen sind, ergiebt sich aus 109, 5—7; 110, 1—8; 117, 5—8. Dann hat der Dichter sein Unrecht eingesehen und bittet den Freund um Verzeihung:

O, never say that I was false of heart (109).
(Widmungen an Southampton 1593, 1594?)

indem er sich mit dem „wahnsinnig machenden Fieber“ seiner Eifersucht entschuldigt. Das 119. Sonett beschreibt die verhängnißvolle Leidenschaft genau so, wie wir sie in den Eifersuchts-Sonetten kennen gelernt haben, und das 110. spricht ebenfalls mit großer Deutlichkeit von dem Verhältniß zu jener charakterlosen Frau (V. 5—8). Das 120. erwähnt offenbar auch jene frühere durch poetische Rivalen hervorgerufene Trübung des Freundschafts-Verhältnisses: „Daß du mich einst um werthloserer Dichter willen vernachlässigt hast“, lese ich darin, „ist mir jetzt ein Trost, ohne den ich zusammenbrechen müßte unter der Last des Unrechts, das ich dir gethan. Nun aber:

Mine (Unrecht) ransoms yours, and yours must ransom me.“ —

Man muß nur die ganze Wahrhaftigkeit und Noblesse des Herzens Shakespeare's erkennen wollen, dann lösen sich die Mißtöne der Eifersuchts-Sonette hier in eine durchaus reine Harmonie auf.

Zu Sonett 109, 3, 4 finden sich Parallelen in Err. II, 2, 127 und 1 H. VI. IV, 5, 48; zu 5, 6 in Mids. III, 2, 169; auch Rom. II, 2, 176 ist die Geliebte die „Heimath“ des Liebenden. In Shrew III, 1, 91 findet sich 'range' im Sinne von „unbeständig sein in der Liebe“ (109, 5). Wie der Freund 'rose' genannt wird (109, 14), so auch R. II. (V, 1, 8 und 1 H. IV. I, 3, 175) und Hamlet (III, 1, 160).

Sonn. 110: 'Motley' (2) in der Bedeutung „Narr“ nur noch zweimal in As III, 3, 79; V, 4, 41. 'All the world' (112, 5) nennt auch Constance ihren Sohn Arthur (John III, 4, 104).

Die Gedanken des 118. Sonettes werden in Stücken aus den letzten neunziger Jahren sehr häufig wiederholt. Den Gedanken dieses und des nächsten Sonettes giebt eine Stelle in Ado (IV, 1, 220). Das 118. findet sich ganz wieder in 2 H. IV. IV, 1, 54—66. Die Liebe stirbt an ihrem Zuviel: Haml. IV, 7, 115;

2 H. IV. I, 3, 87 (vergl. auch Tw. I, 1, 1; II, 4, 100 und Mids. II, 2, 137); das Glück: 2 H. IV. IV, 1, 63 (mit wörtlichen Anklängen); die Ruhe: All's III, 1, 18; Ant. I, 3, 53; die Kraft: R. II. III, 4, 59. Der Appetit wird mit scharfen Saucen gereizt: Ant. II, 1, 24 (wörtliche Anklänge) und Caes. I, 2, 304 (bildlich wie im Sonett). Der Ausdruck '*physic your rankness*' (As I, 1, 91) erinnert an 11, 12.

Sonn. 119: Der Ausdruck '*How have mine eyes out of their spheres been fitted*' kehrt fast wörtlich wieder in Haml. I, 5, 17; ähnlich Cymb. V, 5, 371. '*Benefit of ill*' As II, 1, 12; H. V. IV, 1, 5. Zu '*madding fever*' (8) vergl. As III, 2, 383, 420. Der Gedanke von 11, 12 kehrt wieder in 2 H. IV. IV, 1, 222 und Oth. II, 3, 328.

Sonn. 120: (1) fast dieselben Worte in Troil. V, 6, 17; der Gedanke 1—10 in As II, 7, 188. Die Worte des Proteus (Gentl. V, 4, 75) erinnern an 9—14.

Sonn. 102: (7) 2 H. IV. IV, 4, 91; (7—12) Merch. V, 104; (10) ein ähnlicher Ausdruck in Ado II, 3, 40.

Sonn. 115: (7) eine wörtlich anklingende Wiederholung Haml. III, 3, 38; gleicher Ausdruck Haml. IV, 4, 111.

Sonett 77 begleitet offenbar ein dem Freunde verehrtes Stammbuch; 122 entschuldigt den Dichter, daß er ein ihm vom Freunde gewidmetes Stammbuch verschenkt hat: An den Ausdruck '*mouthed graves*' (77, 6) erinnert die Stelle H. V. I, 2, 232, ähnlich 1 H. IV. I, 3, 97. Zu 122, 1, 2 findet sich eine merkwürdige Parallele in Haml. I, 5, 98, ferner I, 3, 59; (7) '*razed oblivion*' Meas. V, 1, 13. An 9 erinnert Tw. II, 4, 99.

II. Freundschaft.

(52; 60, 64, 81. — 29—31, 66; 71—74. — 107. — 25, 124, 125. — 116, 123.)

Das 52. Sonett schildert das Glück einer neu erstandenen Freundschaft; daran schließen sich 3 Sonette mit dem Versprechen der Unsterblichkeit, die sich aber dadurch von den früheren unterscheiden, daß es dem Dichter auf das Fortleben der Schönheit des Freundes hier nicht anzukommen scheint. Die Gedichte 29—31 und 66 sind offenbar einer trüben Gemüthsstimmung entsprungen, welche den Dichter unter all dem Erdenleide nur ein kostbares Gut erkennen läßt: das Glück einer wahren Liebe d. h. Freundschaft. Damit zusammen gehören die von Todesgedanken erfüllten Sonette 71—74. 107 bildet ein Gegenstück zu diesen: es enthält

Anspielungen auf politische Vorgänge, die den Dichter mit hoher Freude erfüllen und ihm wie seinem Lande eine Perspektive in eine rosige Zukunft eröffnen. 25 und 124 handeln von der Unbeständigkeit desjenigen Glückes, das auf der Gunst der Fürsten beruht, und stellen ihm das einzig wahre Glück einer beständigen Freundschaft gegenüber, das auch in 116 und 123 in erhabenem Stile gefeiert wird.

Die Parallelstellen aus den Dramen der letzten neunziger und der ersten Jahre des neuen Jahrhunderts sind hier wiederum sehr zahlreich. Im 52. Sonett wird das Glück freundschaftlicher Zusammenkünfte mit der Freude verglichen, welche die selten auftretenden Kirchenfeste oder der Anblick eines im Schranke verwahrten kostbaren Feiertagskleides gewährt; beide Vergleiche finden sich wieder in 1 H. IV. in zwei auffallenden, wörtlich anklingenden Stellen: I, 2, 227; III, 2, 55. Der Gedanke von 60, 1—8 wird fast in derselben Fassung behandelt As II, 7, 22.

Zu Sonett 64 (5—10) bietet 2 H. IV. eine auffallende Parallele in der Betrachtung des Königs über die Vergänglichkeit aller Erdendinge, der selbst das feste Laud nicht widerstehen kann, indem es vom Meere erobert wird, noch das Meer, indem es von dem sich erhebenden Lande zurückgedrängt wird (III, 1, 45); Aehnliches (besonders zu 5, 6) findet sich Troil. I, 3, 111 und im Temp. (IV, 148). Daneben kehren Ausdrücke (1, 5) wieder aus dem 12. und 63. Sonett, sowie aus A Ls. Compl. 10 und Tw. II, 4, 103. — Den 1. Vers von 81 finden wir fast wörtlich wieder in Merch. IV, 1, 118.

Aus dem 29. finden wir eine auffallende Wiederholung in Cymb. II, 3, 21 (*the lark sings at heaven's gate*). Ausdrücke des 30. kehren wieder (5) in Oth. V, 2, 349; (10, 11) R. III, IV, 4, 39 und (11, 12) Troil. II, 2, 106; das Bild (1, 2) in Oth. III, 3, 140, die Antithese (4) in 2 H. IV, II, 3, 47. Der bildliche Ausdruck in 31, 10 findet sich auch in A Ls. Compl. 218.

Zu 66 finden wir dieselbe Erscheinung wie zu 127: es wird in einem Drama vollständig wiederholt; deshalb sei die Stelle ausnahmsweise citirt:

*For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes.
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin?*

Hamlet. III, 1, 70.

Aehnliche Stellen finden sich Haml. III, 4, 152; Tim. IV, 1 und 3 (Monologe); Merch. II, 9, 39; Meas. II, 1, 38 und besonders III, 1, 5 (die Rede des Herzogs). Zu V. 13, 14 Merch. II, 8, 50.

71: An 1, 2 erinnert Ado V, 2, 81; an 2. 3 2 H. IV. I, 1, 102; an 4 Haml. IV, 3, 21; an 10 2 H. IV. IV, 5, 116; Haml. IV, 2, 6; eine auffallende Wiederholung desselben Ausdrucks in 2 H. IV. I, 2, 8; der Ausdruck von 4 wird wiederholt in H. VIII, IV, 2, 125. — Zu 73, 1—4 finden sich 2 auffallend ähnliche Stellen in Tim. IV, 3, 259 und Cymb. III, 3, 60; dasselbe Bild in As IV, 3, 105; Macb. V, 3, 23 und Wint. V, 3, 133; der Ausdruck von 8 in Macb. III, 2, 46. — Aehnliche Ausdrücke zu 74, 1. 2 Haml. V, 2, 347 und zu 14 Ant. I, 3, 104.

107, 13 spielt auf 81 an, 107, 5 auf 60, 7; dort

Crooked eclipses 'gainst his glory fight

und hier

The mortal moon hath her eclipse endur'd.

Der Vers:

And peace proclaims olives of endless age

muß zu derselben Zeit geschrieben sein, wie

Peace puts forth her olives every where. 2 H. IV. IV, 4, 87.

was um so wahrscheinlicher wird, wenn wir den 1., 2. und 6. Vers des Sonettes vergleichen mit 2 H. IV. V, 2, 126. Zu V. 5 vergleiche die auffallende Stelle in Ant. III, 13, 153; eine 'prophetic soul' hat auch Haml. (I, 5, 40). Dem 'mortal moon' entspricht eine 'mortal Venus' in Troil. III, 1 34.

25: Die Hinfälligkeit der Höflingsgunst, des Feldherrnruhmes wird ganz ebenso geschildert in Cymb. III, 3, 45; ähnlich in Tim. I, 1, 84; H. VIII. III, 2, 352. Zu 6 siehe Ado III, 1, 8; Wint. IV, 4, 105; zu 11 2 H. VI. I, 1, 104. Gleiche Ausdrücke zu 5 Rom. I, 1, 158; zu 11 R. II, I, 3, 202.

124, 10 weist zurück auf 107, 3. Die bedeutsamste, den ganzen Inhalt des Sonettes ausführende Parallelstelle ist in Troil. III, 3, 75 (vergl. auch IV, 3, 109). Aehnliche Ausdrücke zu (1) 1 H. IV. III, 2, 139; H. VIII. IV, 2, 6; zu 6 As II, 1, 3.

125: Der Gedanke von V. 5—8 findet sich wieder in Cymb. V, 4, 127 und Meas. II, 4, 12; von 12 in Cymb. I, 1, 119. 'Obsequious' in der verallgemeinerten Bedeutung „ergeben“ kommt nur in späteren Stücken vor: Wiv. IV, 2, 2; Meas. II, 4, 28; Oth. I, 1, 46. V. 12 findet sich dem Sinne nach wiederholt in Ado II, 1, 319.

116 nimmt durch die Verse 3, 4 Anschluß an 25, 13, 14 und durch 9 (*'Time's fool'*) an 124, 13; derselbe Ausdruck in 1 H. IV. V, 4, 81 (ähnlich *'fools of fortune'* Tim. III, 6, 106, Rom. III, 1, 141). Das Bild von 5, 6 kehrt wieder in Cor. V, 3, 73; ein ganz ähnliches H. VIII. III, 2, 194. An 2, 3 erinnert Lear I, 1, 241. An das ganze Sonett erinnern die Worte des Troilus, in denen er von Cressida eine Liebe begehrt, wie diese sie nicht gewähren kann (III, 2, 165).

12. Die spätere Sonett-Periode.

Das eigentliche Fundament der folgenden Erörterungen bildet die Thatsache, daß nicht weniger als 5 Sonette von diesen 30 sich ihrem ganzen Gehalt nach zusammenhängend und zum Theil mit wörtlichen Anklängen in den Dramen wiederfinden. Das 118. Sonett ist wiederholt in 2 H. IV. freilich mit Beziehung auf politische Verhältnisse an Stelle der Freundschaft, und auffallende Uebereinstimmungen mit ihm zeigen sich noch zweimal in demselben Stücke, ferner in Ado (1), Tw. (2), Haml. (1), Ant. (2). Daraus ergibt sich mit Gewißheit, daß der Gedanke: das Uebermaß des Glückes ist eine Krankheit, die durch Unglück geheilt werden muß — ein Lieblingsgedanke Shakespeare's um das Ende des Jahrhunderts war. Daß also das Sonett, welches diesen Gedanken zum Gegenstande hat, etwa Anfang der Neunziger oder ums Jahr 1610 geschrieben sein sollte, ist nicht glaublich; dagegen höchst wahrscheinlich, daß es ziemlich in derselben Zeit, wahrscheinlich etwas früher wie 2 H. IV. — sagen wir 1596/97 — verfaßt ist.

Das tieferste 64. Sonett ertönt noch einmal in den Worten des Königs Heinrich IV. über die Vergänglichkeit des Irdischen (2. Theil). Sollen wir glauben, daß Sonett und Drama in weit von einander entlegenen Zeiten verfaßt seien? Dann vergleiche man die Stelle im Temp., die zwar Aehnliches, aber in anderer Weise sagt, und man wird schwerlich umhin können, die Abfassung von Sonett 64 und 2 H. IV. in dieselbe Zeit zu verlegen.

Das 66. Sonett erscheint zweimal wieder: in dem berühmten Monologe Hamlet's und in einer Rede des Herzogs in Meas. Und von den weltenschmerzlichen und Todesgedanken dieses und der Sonette 29—31, 71—74 sind die Stücke, die um das Jahr 1600 herum entstanden sind, erfüllt: As (Jaques), 2 H. IV., Haml., Cymb., Meas., Tim. Wir können daher nicht umhin zu behaupten,

daß gegen das Ende des Jahrhunderts der Dichter von einer schwermüthigen Stimmung beherrscht wird, als deren Ausfluß auch die genannten Sonette zu betrachten sind.

Das 25. Sonett, welches Fürstengunst und Ruhm zu den Eitelkeiten dieser Welt rechnet, hören wir aus dem Munde des Belarius (Cymb.) wieder, und Timon und Wolsey (H. VIII.) erheben dieselben Klagen.

Eine Zusammenfassung dieses und des 124. Sonettes giebt uns eine Stelle im Troil. Diese Sonette müssen offenbar etwas später als die vorher genannten, auf der Scheide der Jahrhunderte oder im Beginn des neuen, entstanden sein.

Wenn wir die Tabelle betrachten, auf welcher die Parallelstellen ihrem Gewicht nach bezeichnet stehen, so bietet sich uns ein Bild, das dem im 8. Abschnitt beschriebenen gerade entgegengesetzt ist: die erste Bogenhälfte, welche die 18 Dichtungen der Jugend-Periode umfaßt, ist von Parallelstellen nahezu entblößt, die zweite, auf welcher alle 22 späteren Dramen verzeichnet sind, reichlich mit ihnen gefüllt. Sie enthält 25 Ausdrucks-, 59 Gedanken-Parallelismen und 12 beweiskräftige Stellen, im Ganzen 96. Wenn wir die Zahlen dieser Parallelstellen für die 30 späteren Sonette mit denen für die vierfache Anzahl der Jugend-Sonette (124) vergleichen, so ergibt sich, daß die größere Beweiskraft auf der Seite der ersteren ist. Auf der ersten Bogenseite, unter den Jugend-Dichtungen, stehen diesen 96 Stellen nur 17 gegenüber — wiederum ein günstigeres Verhältniß, als bei den Jugend-Sonetten (344:91). Unter jenen 17 Parallelstellen aus den Jugend-Dichtungen gehören 4 Dramen an, die aller Wahrscheinlichkeit nach in der Mitte der Neunziger eine Umarbeitung erfuhren: All's, Rom.; können also vielleicht erst gleichzeitig mit den späteren Sonetten entstanden sein. Ferner beziehen sich 7 von ihnen auf die Sonette 109—112, welche die frühesten von den späteren Sonetten sind und mehr nach der ersten als nach der zweiten Hälfte der neunziger Jahre gravitiren. Außerdem giebt die Hälfte dieser Stellen bloße Ausdrucks-Parallelen. Somit sind die Uebereinstimmungen der späteren Sonette mit den Jugend-Dichtungen äußerst geringfügig.

Auf der zweiten Bogenseite finden wir die erste Hälfte, d. h. die Kolumnen der Stücke, welche in der Zeit von der Mitte der Neunziger bis in den Anfang des Jahrhunderts verfaßt sein müssen, stark mit Zeichen besetzt; die zweite Hälfte ist leer. Danach ge-

hören die 5 folgenden spätesten Dramen, welche zusammen nur 8 Parallelstellen und keine von beweisender Kraft haben, offenbar nicht mehr in die Sonett-Periode: Wint., Cor., Mac., Lear, Temp. In einer gewissen Verbindung mit ihr scheinen zu stehen die Stücke: Ant., H. VIII., Oth. Aber auch unter den der genannten Zeit angehörigen Stücken giebt es vier, die durch die Unbedeutendheit ihrer Beziehungen zu den Sonetten auffallen: Wiv., Tw., H. V., Caes. In Wiv. habe ich nur eine Ausdrucks-Parallele entdecken können. Dagegen stehen mit unsern 30 Sonetten in unverkennbarem Zusammenhange: Ado, As, 1 H. IV., 2 H. IV., Merch., Haml., Cymb., Meas., Troil., Tim. Diese 10 Dramen enthalten 70 Parallelstellen, gegenüber 26 aus den 12 übrigen. Und obgleich wir bei den einzelnen Dramen hier mehr auf die Bedeutung als die Zahl der Parallelstellen sehen müssen, so treten doch 2 von ihnen durch die Masse ihrer Beziehungen in auffallender Weise aus den übrigen hervor: Haml. und 2 H. IV. mit je 13 Parallelstellen, darunter sehr bedeutsame. Sie werden wir als den Mittelpunkt der späteren Sonett-Periode zu betrachten haben. Und in der That zeigen sich in ihnen Beziehungen zu fast allen Sonett-Gruppen, die wir unterscheiden können: zu den „Versöhnungs“-Sonetten (118. 119), zum „Preis der Freundschaft“ (122. 115. 102), „Unsterblichkeit“ (64), „Weltschmerz“ (30. 66), „Todesgedanken“ (71. 74) und zu dem merkwürdigen, für sich allein stehenden Sonett 107. Nur die Sonette 25, 124. 125; 116. 123, welche von der Eitelkeit weltlicher Ehre und von der Erhabenheit wahrer Freundschaft über alle Wechsel des Irdischen handeln — offenbar die reifsten Produkte der lyrischen Muse unseres Dichters — scheinen nicht mehr in den Kreis dieser beiden Stücke zu gehören; wir finden ihre ernsten, wuchtigen Gedanken mit zum Theil merkwürdigen Uebereinstimmungen wieder in Cymb., Meas., Troil., Tim., H. VIII.

Wenn wir nach einem festen Punkte suchen, von dem unsere Altersbestimmungen auszugehen haben, so bietet sich uns das 66. Sonett, das in den bekannten Monolog Hamlet's '*To be or not to be*' aufgenommen ist, deshalb am bequemsten dar, weil wir für die Abfassungszeit dieses Dramas einen bestimmten Anhalt haben. Gabriel Harvey erwähnt es 1598 als ein von älteren Leuten gern gesehenes Stück. Obgleich wir die mit großer Wahrscheinlichkeit supponirte ältere Redaktion, auf welche diese Worte sich zweifellos beziehen, nicht kennen, so kann ihre Vollendung nach den Be-

ziehungen, in welchen dieses Stück zu den Dramen der mittleren Periode steht, nicht lange vor dem Datum jener Aeüßerung stattgefunden haben. Wir versetzen sie daher mit Chalmers in das Jahr 1598; das Sonett wird etwas früher entstanden sein. Denn daß etwa der Monolog die Anregung zu dem Gedichte gegeben haben sollte, ist an und für sich nicht natürlich und speziell deshalb sehr unwahrscheinlich, weil das letztere nicht allein für sich steht, sondern ein Glied in einer Reihe von weltschmerzlich angehauchten Gedichten bildet, die ihren Parallelstellen nach etwa um diese Zeit verfaßt sein müssen: es sind die Sonette 29—31.

Diesen 4 Sonetten schließen sich nicht bloß ihrem düsteren Charakter, sondern auch den Parallelstellen nach die 3 Unsterblichkeits-Sonette an: 60. 64. 81. In 2 H. IV. und Merch. fanden sich schon für die vorgenannten Sonette drei bedeutsame Anklänge, diese schließen sich vorwiegend an die beiden Stücke an. Das 64. findet sich, wie erwähnt, in 2 H. IV. wieder, und Merch. enthält eine auffallende Wiederholung aus Sonett 81. Somit werden wir kaum fehl gehen, wenn wir diese 7 Sonette dem Jahre 1597 zuweisen. — Was den Dichter in diese trübe Gemüthsverfassung gebracht hat, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Gewiß ist, daß der Tod seines 12jährigen Sohnes Hamnet im August 1596 eine wesentliche Veranlassung dazu gewesen sein wird; wie wir auch wohl in der Schöpfung des über alle Worte schönen Verhältnisses zwischen Heinrich IV. und seinem Sohne den Jammer des Vaterherzens um das, was ihm ein grausames Schicksal für immer entrissen hatte, erkennen können.

Daß ein Lyriker Gedichte, in denen dem müden Erdenpilger die Töne der Todtenglocke wie Trost und Beruhigung entgegenklingen, und andere, die das hohe Glück, dessen der Mensch hier theilhaftig werden kann, begeistert preisen, in derselben Zeit verfaßt haben könnte, ist an und für sich nicht befremdlich; finden wir doch in den Dramen Shakespeare's dieselben Gegensätze vereinigt: den südlich leuchtenden Tag des Kaufmann von Venedig neben der nordischen Winternacht des Hamlet. Indessen scheinen die 3 Sonette 115. 102. 52, welche in frischen, fast jugendlichen Klängen die Freundschaft besingen, und wahrscheinlich auch 77, das ein Geschenk des Dichters begleitet, den Parallelstellen nach zeitlich von den bisherigen Gedichten getrennt werden zu müssen. Merch. und Haml. bieten zwar zwei bedeutsame Uebereinstimmungen, die auffallendsten jedoch finden sich in 1 H. IV., wo zwei Ver-

gleiche des 52. Sonettes genau in derselben Weise ausgeführt sind. Die Sonette scheinen mir daher in das Jahr 1596 zu gehören.

Die Sonette 117—120, die sich auf die Entzweiung der Freunde zurückbeziehen, hängen durch ihre Parallelstellen vorzugsweise mit 2 H. IV — Sonett 118 findet sich hier wiederholt — Haml. und As, aber auch mit Ado, Cymb., Ant. zusammen; während die Sonette 109—112, welche die Wiedervereinigung der Freunde besingen, in diesen Dramen so gut wie gar nicht anklingen. Danach scheint es, daß zwischen den Sonetten 109—112 (erste Annäherung) und 117—120 (freundschaftliche Auseinandersetzung) ein längerer Zwischenraum anzunehmen ist, innerhalb dessen auch die soeben behandelten Sonette zum Lobe der Freundschaft verfaßt sein müssen. Die letzteren mögen kurz vor den Unsterblichkeits-Sonetten gegen Ende 1596, die ersteren vielleicht noch im Jahre 1595 verfaßt sein.

Noch ein Sonett gehört hierher, das in zwei bald auf einander folgenden Stellen von 2 H. IV. und in einer von Ant. drei auffallende Anklänge hat: es ist das räthselhafte Sonett 107, welches wahrscheinlich kurz vor Vollendung des ersteren Stückes 1598 verfaßt ist.

Schon Sonett 66, von dem wir ausgegangen sind, weist auf spätere Stücke hin: es wird nicht bloß in Haml., sondern inhaltlich auch in Meas. wiederholt, und zwei längere Reden Timon's sind ganz in seinem Sinne gehalten. Noch mehr ist das mit den Sonetten 71—74 der Fall: zwar gehen wiederholt Gedanken aus 2 H. IV. und Haml. in sie über, die Haupt-Uebereinstimmungen finden sich jedoch in Cymb. und Tim., so daß wir mit Bezug auf sie in der That zweifelhaft sein können, ob sie ebenfalls noch im Jahre 1598 oder später verfaßt sind.

Die Sonette 25. 124. 125 schließen sich mit ihren Parallelen zweifellos in erster Linie an Cymb. und Troil. — Wiederholung von 25. 124 nebst anderen Gedanken-Uebereinstimmungen — in zweiter an Meas., Tim., und H. VIII. Sie haben mit 2 H. IV. und Haml. nichts mehr zu schaffen; vielleicht noch später sind die Sonette 116 und 123 entstanden, welche ihre Haupt-Parallelstellen in Troil. und H. VIII. haben.

Wann aber ist dieses „Später?“ — Bei den zahlreichen und bedeutsamen Parallelstellen, welche alle gegen das Ende des Jahrhunderts verfaßten Stücke aufweisen, ist es eine sehr auffallende Thatsache, daß 4 Stücke, die nothwendig in eben dieser Zeit ver-

faßt sein müssen, zu den Sonetten in gar keiner Beziehung zu stehen scheinen: Tw., Wiv., H. V. und Caes. H. V. ist nach der direkten Anspielung auf den irischen Feldzug des Grafen Essex von April bis November 1599 (V, Prol. 30) sicherlich in diesem Jahre verfaßt; Wiv. schließt sich mit seinen Personen und zahlreichen Einzelheiten direkt an 2 H. IV. an. Wir werden diese heitere Schöpfung schwerlich in die Periode des kulminirenden Pessimismus (Meas., Troil., Tim., Haml. II) versetzen können; ebensowenig kann Tw., das mit den satten, leuchtenden Farben, in denen es uns ein Stück fröhlichsten, glänzendsten Renaissance-Lebens vorführt, an nichts mehr als an Merch. erinnert, in einer Zeit entstanden sein, wo Thalia für immer von dem Dichter Abschied genommen zu haben scheint, wo die Komödie, zu der er ansetzt, ihm unter den Händen zur beißenden Satire (Troil.) oder zu einem Nachtgemälde menschlicher Schwäche und Verworfenheit (Meas.) wird. Ich möchte diese 4 Stücke in die Jahre 1599—1600 setzen und das Fehlen der Beziehungen zu den Sonetten dadurch erklären, daß dieses Jahr eine Pause in der lyrischen Produktion repräsentirt, die vielleicht deshalb eingetreten war, weil die „balsamische Zeit“, von der das 107. Sonett spricht, dem Herzen des Dichters Frieden und Heiterkeit wiedergegeben und damit den Impuls zu lyrischen Ergüssen genommen hatte. Höchstens scheint das 122. Sonett in dieses Jahr zu gehören, in welchem der Dichter sich entschuldigt, weil er ein ihm vom Freunde verehrtes Album verschenkt hat: seine Beziehungen weisen auf Haml., Tw., Meas. — Die spätesten Sonette werden schwerlich nach dem Jahre 1601 verfaßt sein.¹⁾

Es fragt sich nun, ob die persönlichen Anspielungen, die sich in geringer Zahl auch in diesen Sonetten finden, auf den Grafen Essex, den supponirten Freund der Sonette passen.

Zwischen den Sonetten 109—112 und 117—120 glaubten wir, den Parallelstellen nach, einen längeren Zwischenraum konstatiren zu müssen, für den jedoch aus dem Inhalt der Gedichte selbst kein Motiv ersichtlich war. Wenn Graf Essex der Freund ist, so ist

¹⁾ Diese Behauptung schließt die andere in sich, daß auch die Stücke Meas., Cymb., Troil., Tim., H. VIII, in denen die auffallendsten gedanklichen Uebereinstimmungen zu diesen Sonetten sich finden, ein früheres Datum haben müssen, als gewöhnlich angenommen wird. Der Versuch, diese Ansicht im Einzelnen zu begründen, hat der Redaktion vorgelegen, ist aber bei dem bedeutenden Umfange dieses Aufsatzes während des Druckes von mir zurückgezogen worden.

ein solches in seiner Abwesenheit auf dem ruhmvollen Feldzuge nach Cadiz (1596) gegeben.

Vor allen andern kommt hier das mit Personalien offenbar angefüllte Sonett 107, das wir wegen der beiden auffallenden Wiederholungen in 2 H. IV. in das Jahr 1598 setzen mußten, in Betracht. Es hat verschiedenartige Auslegungen gefunden. Ein anonymher Herausgeber der Sonette (Lond. 1859) bezieht es auf die Zeit, wo die Katholiken mit Elisabeth sich ausgesöhnt hatten und von der spanischen Macht keine ernstliche Gefahr mehr zu befürchten war. Aus dem Wortlaute des Sonettes ist dagegen nichts einzuwenden. Wie aber steht es mit dem Einfluß dieser Zeit auf das Freundschafts-Verhältniß Shakespeare's —

*Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh, and Death to me subscribes —?*

Massey bezieht es auf den Tod der Elisabeth —

The mortal moon hath her eclipse endured —

und die darauf folgende Befreiung Southampton's (1603), der wegen seiner Theilnahme an der Empörung des Grafen Essex zu lebenslänglichem Kerker verurtheilt worden war —

Supposed as forfeit to confined doom.

Nun könnte 'endure' wohl die seltenere Bedeutung „erleiden“ haben, wie ja auch Dryden 'endure death' sagt; und der 'mortal moon' ist nach der Parallelstelle in Ant. zweifellos die Königin Elisabeth. Niemals aber könnte ein Dichter wie Shakespeare für den Tod ein so ungereimtes, falsches Bild aufstellen, wie es die 'eclipse', eine vorübergehende Verdunkelung, aus welcher der Mond nothwendig mit um so hellerem Glanze wieder hervortreten muß, sein würde. Mit der Möglichkeit dieses Vergleiches fällt auch die Möglichkeit der Massey'schen Auslegung. — Tyler¹⁾ bezieht es auf die Empörung des Essex, bei der der Mond beinahe

¹⁾ Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir, dem Herrn Herausgeber des Jahrbuches meinen verbindlichsten Dank auszusprechen für die Freundlichkeit, mit der er mir die interessante Abhandlung von Thomas Tyler: 'Some Problems of Shakespeare's Sonnets', erschienen in 'Modern Thought' (Sept. 1883), sowie ein Schreiben desselben Gelehrten, enthaltend seine Auslegung der Sonette 124 und 125, zur Verfügung stellte. Da ich mich bei dieser Arbeit aus naheliegenden Gründen aller kritischen Exkurse auf dem Gebiete der Sonett-Frage enthalten mußte, so habe ich auch diesem nach vielen Seiten anregenden Aufsatz keine spezielle Besprechung widmen können, die an einer geeigneteren Stelle erfolgen soll.

untergegangen wäre. Diese Erklärung des betreffenden Verses ist eine philologisch gewiß berechtigte, aber wie sind mit ihr die an den Freund gerichteten Verse 1—4 in Einklang zu bringen? Hier heißt es: „Weder meine eigenen Befürchtungen noch die Prophezeiungen (*prophetic soul*, Haml.) der Welt können jetzt eine Macht auf die Dauer meiner Liebe ausüben (*control the lease of my love*, d. h. erweisen sich jetzt als grundlos), die zu einem kurzen Leben verurtheilt schien“ — so erkläre ich mit Delius und Al. Schmidt '*confined doom*' — und dann weiter unten: „Nun, unter dem Regen dieser erfrischenden Zeit blüht sie wieder auf.“ Das heißt also doch: die Gefahren, die meiner Liebe, d. i. dem Geliebten — '*love*' wird oft in diesem Sinne gebraucht — drohten, sind geschwunden; der Mond, dessen Verfinsterung schweres Unglück zu weissagen schien, strahlt wieder in belebendem Glanze; aus der Zwietracht ist ein dauernder Friede hervorgegangen und Alles deutet auf eine glückliche Zukunft hin. —

Ich muß bekennen, daß kein Sonett sich mit allen seinen Einzelheiten glücklicher auf die persönlichen Verhältnisse des Essex deuten läßt, als dieses im Jahre 1598 verfaßte. In diesem Jahre, etwa um die Mitte desselben, erlitt das intime Verhältniß zwischen Elisabeth und ihrem Günstlinge einen anscheinend unheilbaren Bruch durch die Ohrfeige, welche dieser während einer Sitzung des geheimen Rathes erhielt. Essex hielt sich mehrere Monate grollend vom Hofe fern, und machte trotz der Vorstellung seiner Freunde nicht den geringsten Annäherungsversuch. Daß der einmal erregte Haß der Tochter Heinrich's VIII. Rücksichten der Menschlichkeit nicht kannte, war durch Thaten bewiesen: so war die Lage des Grafen während dieser Entfremdung eine höchst gefährliche. Endlich am 15. September erschien er zum ersten Male wieder bei Hofe, und am 3. Oktober stand er wieder in der alten Gunst bei der Königin (*Devereux: Lives of the Devereux, Earls of Essex*). Diese Versöhnung mußte alle Freunde des Grafen mit großer Freude erfüllen, und konnte auch unsern von den schlimmsten Befürchtungen gequälten Dichter zu diesem schönen Sonette veranlassen. Aber die Worte:

Peace proclaims olives of endless age —

scheinen doch eine weitere Beziehung als bloß auf diese Privat-Zwietracht der Königin mit ihrem Günstlinge haben zu müssen. Und wiederum bietet das Jahr 1598 hierfür die günstigsten Anhaltspunkte. Am 13. September war der unversöhnliche Feind

Englands, Philipp II. von Spanien, gestorben; dieses Ereigniß konnte Shakespeare mit gutem Grunde als den Beginn einer Friedens-Aera bezeichnen, und mit Bezug darauf dem Freunde versichern, daß sein Andenken noch dauern würde,

When tyrant's crests and tombs of brass are spent.

Oder sollen wir in diesen Worten vielleicht eine Anspielung auf den mächtigsten Gegner des Grafen entdecken, Lord Burleigh, der ebenfalls im Jahre 1598 gestorben war? Jedenfalls waren zwei Thatsachen von der Art, wie sie uns aus dem 107. Sonette entgegentreten, am Ende des Jahres 1598 vorhanden; die Stellung des Grafen war nach gefährlichen Schwankungen so gesichert, wie nie zuvor, und das englische Volk durfte einer ruhigen Zukunft entgegensehen.

Daß die im Jahre 1600/1601 geschriebenen Sonette (25. 124. 125; 116. 123) vortrefflich auf die damalige Lage des Grafen passen und gerade unter diesem Gesichtspunkte zum Denkmale einer durch keine weltlichen Rücksichten zu erschütternden wahrhaft erhabenen Freundschaft werden, will ich nur erwähnen.

Zum Schluß sei mir die Bemerkung verstattet, daß ich für die Möglichkeit, mein Material in der erforderlichen Vollständigkeit zusammenzubringen, zwei Werken zu besonderem Danke mich verpflichtet fühle. Zuerst und vor allem ist das Shakespeare-Lexikon von Al. Schmidt zu nennen, das mit untrüglicher Genauigkeit über die ungeheure von unserm Dichter beherrschte Masse der sprachlichen Erscheinungen Buch führt und den Suchenden in keinem Falle im Stiche läßt. Das zweite ist die beste aller vorhandenen Sonett-Ausgaben, die von Dowden, ein kleiner Furness, der in seinem verhältnißmäßig geringen Umfange eine Darstellung der gesammten Sonett-Litteratur und einen ausführlichen kritischen Kommentar bietet; seinen zahlreichen Citaten aus den Dramen habe ich manche interessante Beziehung entnommen, die mir selbst entgangen war.

Barmen, im Dezember 1883.
