

Werk

Titel: Eine schwedische Shakespeare-Monographie

Autor: Bolin, Wilhelm

Ort: Weimar

Jahr: 1887

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0022|log13

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Eine schwedische Shakespeare-Monographie.

Von

Wilhelm Bolin.

Wie den Lesern unseres Jahrbuches erinnerlich, ist die Pflege des Shakespeare-Studiums in Schweden bisher nur in bescheidenem Maße betrieben worden.¹⁾ Im Besitz einer vortrefflichen Uebersetzung der Werke unseres Dichters, die fortan auch für die Bühne hinlänglich verwerthet worden, ward dies Land nunmehr aber auch auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung durch ein Werk bereichert, das an Gediegenheit der Untersuchung, an Bedeutung der Ergebnisse und an Tüchtigkeit der dabei entfalteteten Kenntnisse, dem Besten an die Seite zu stellen ist, was die hier einschlagende Literatur gegenwärtig aufzuweisen hat. Mit C. A. Hagberg's Gesamtübersetzung der Dramen hatte Schwedens poetische Literatur den Bann gebrochen, der dieselbe noch zum Theil an die Traditionen der französischen Geschmacksrichtung gefesselt; und als die reifste und an sich werthvollste Frucht der dadurch angeregten Entwicklung innerhalb der sowohl literarhistorischen wie ästhetischen Anschauungen haben wir das Werk zu begrüßen, worüber wir den Freunden unseres Dichters hiermit Bericht erstatten wollen.

Das Werk betitelt sich: William Shakspere, hans lif och verksamhet; *en historisk framställning af* Henrik Schück. Stockholm 1883—84 (446 Seiten gr. 8). Zu deutsch: William

¹⁾ Vergl. Jahrb. XIV: Hamlet in Schweden, und Jahrb. XV: Zur Shakespeare-Literatur Schwedens.

Shakspere — der Verfasser hält diese Namensschreibung für die richtigere — sein Leben und Wirken; eine historische Darstellung von Henrik Schück.¹⁾

Zur Herstellung dieser überaus tüchtigen Arbeit hat der Verfasser alle nur irgend zugänglichen Hilfsmittel benutzt, wie sie die Forschung und Quellenpublikation in England, Deutschland und Amerika darbieten. Demnach besteht das rein-biographische Element auch in diesem Werke aus den nämlichen dürftigen Daten, auf die unsere thatsächliche Kenntniß von den Lebensumständen des Dichters anscheinend für immer beschränkt bleiben wird. Anlässlich einer Schilderung von *New Place* bei Stratford, wo er selbst hingepilgert war, um die Stätten zu sehen, die unserm Dichter einst so werth waren, äußert Dr. Schück: „Kein Gebäude erhebt sich auf dem schönen, durch Gartenpflanzungen verzierten Platze. Nur einige spärliche Grundmauern erheben sich hier und da vom Boden, die einzigen Ueberreste von Shakespeare's *New Place*, aber in gewissem Sinne ein Bild der unzureichenden und mangelhaften Kunde, die wir von den rein-persönlichen Lebensumständen des Dichters besitzen. Aus geistlosen Urkunden, zufälligen und häufig widersprechenden Notizen, gewagten Deutungen seiner Schriften versuchen wir die Grundzüge eines Bildnisses herzustellen, das vielleicht richtig ist.“ Nach dem Vorgange Elze's behilft sich der Verfasser mit der möglichst ausführlichen Darstellung der Zeitverhältnisse und allerhand trockner Details aus dem damaligen Stratford, dessen Schulwesen, städtischen Zuständen u. dergl. m., was in nur mittelbarer Beziehung zum Dichter selbst gestanden. Die Breite, womit das vorgeführt wird, um das eigentlich Erforderliche zu ersetzen, giebt natürlich eben so wenig ein Bild von der Kindheit und den früheren Erlebnissen des Dichters, wie dies bei der ebenso gehaltenen Darstellung seiner späteren Lebensschicksale der Fall ist. Von seiner Person als solcher, die man bei all den gehäuften Aeußerlichkeiten immer hinzudenken muß, bekommt man einen so negativen Eindruck wie etwa beim Besuch der Wohn-

¹⁾ Der Verf., Dozent der Literaturgeschichte an der Universität Upsala, ward geb. 1855 zu Stockholm. An sonstigen Shakespeare-Leistungen von ihm wäre noch eine Analyse des Bacon-Pott-Schwindels zu erwähnen, wie er s. Z. auch bei den schwedischen Zeitungen geneigte Aufnahme fand (*Ny svensk Tidskrift*, Lund 1883, December) und dazu eine geistvolle Widerlegung von Dr. G. Brandes' absonderlicher Hypothese über die Benutzung von Montaigne's *Essais* für den Hamlet-Text. (*Finsk Tidskrift*, Helsingfors 1885, April.)

stätte einer bedeutenden Persönlichkeit nach deren Tode, die man lebend nie erblickt und nur von Hörensagen und aus ihrer Thätigkeit gekannt hat. Es fehlt die Unmittelbarkeit, wie sie beim Lebensbild unerläßlich und durch keinerlei Spuren und Andeutungen zu ersetzen ist.

Gleichwohl gliedert sich das Werk nach gewissen Lebensepochen des Dichters. In seiner Behandlung wollte der Verfasser möglichst streng historisch verfahren. Ein Gegner der spekulativen Aesthetik, hat er beim Studium Shakespeares und seiner Kommentatoren die Ueberzeugung gewonnen, daß eine so geartete Betrachtungsweise bei der Literaturgeschichte durchaus unzulässig sei. „Durch philosophische Brillen gesehen“, sagt er, „ward der Dichter zu einem völlig modernen Schriftsteller, von den Ideen unseres Zeitalters beseelt und nach dem allerneuesten System der herrschenden Schulweisheit meßbar“. Für den Verf. ist unser Dichter, bei aller weitblickenden Genialität, immerhin ein Kind der eigenen Zeit, mit deren Augen sehend und an deren Kämpfen mit fechtend, und gerade als vollkommener Ausdruck seiner eigenen Zeit hat er ein Recht auf das dauernde Andenken bei der Nachwelt. Dem Schriftsteller einer früheren Zeit steht eine spätere gewissermaßen fremd gegenüber, und zum richtigen Verständniß desselben ist es nöthig, nach Möglichkeit dessen eigenen Standpunkt einzunehmen. Dazu gelangt man aber nur auf dem Wege der Geschichtsforschung, der jedoch nimmer durch den Flugsand der spekulativen Aesthetik führt. Es war dem Verfasser lediglich darum zu thun, den Dichter aus seiner eigenen Zeit heraus zu verstehn.

Der erste Abschnitt ist Shakespeares Jugendzeit gewidmet und schließt mit der Reise nach London, dessen damaliges Leben und Treiben im zweiten Abschnitt behandelt wird. Der dritte berichtet ziemlich ausführlich über das Drama des Mittelalters und die ältesten Schauspieler, über die Londoner Theater zu Shakespeares Zeit, ihre Einrichtung und Ausstattung, Kostüme, Unternehmer und Schauspielerwesen und sonstige Eigenthümlichkeiten, und bringt dann, nach einem Ueberblick des englischen Schauspiels bis zu Shakespeares Zeit, eine ausführliche Darstellung der Thätigkeit von Green und Marlowe. Die übrigen vier Abschnitte gehören ausschließlich den Werken unseres Dichters, die, nach eben so viel Epochen vertheilt, sich in Gruppen verschiedenen Umfangs gliedern. Während die erste sämmtliche drei Hauptdichtungsarten umfaßt — nach Dr. Schück sind die erzählenden Dichtungen sowie die Sonette

hierher zu rechnen — zählt sie auch die größte Zahl der in die nämliche Zeit fallenden Stücke. Von den 34 oder 36 ihm zugezählten Dramen gehören deren 14 in diese erste Periode, welche von 1585 bis 1596 gehend zu nehmen ist. Die zweite Periode, von 1596 bis 1601 sich erstreckend, erhält acht Stücke zugetheilt, während die dritte, die zehn Stücke bringt, sich auf die acht Jahre 1602 bis 1610 erstreckt, bis dann die letzten sechs Jahre seines Lebens noch eine Nachlese von vier Stücken hinzufügen, von denen jedoch nur zwei ganz zweifellos ausschließlich unserm Dichter angehören.

Weit entfernt von jenem ekstatischen Entzücken gewisser Shakespeare-Gläubigen, hält Dr. Schück die Dramen unseres Dichters keineswegs für gleichwerthig. Der Entwicklungsgang in der Thätigkeit des Dichters ergiebt vielmehr ein stetiges Fortschreiten, dessen Anfänge nicht lauter Meisterwerke enthalten. Gerade die große Produktivität, welche die erste Periode seines Wirkens kennzeichnet, entspricht einer Lehrzeit, innerhalb deren die Leistungen verhältnißmäßig weniger gelungen sind. Die früheren und die späteren Dramen dieser Periode zeigen eine immer deutlicher werdende Reife, die sich in merklichen Abstufungen zu erkennen giebt, wogegen die einzelnen Dramen in den übrigen Perioden im Ganzen ziemlich gleichwerthig sind. Daß die Produktivität bei Shakespeare im umgekehrten Verhältniß zum Werth der betreffenden Schöpfungen steht, leitet der Verfasser aus dem Umstande her, daß der Dichter in seiner Schaffenslust zu ermatten schien in dem Maße, wie er den Höhepunkt seiner Entfaltung erreicht hatte, so daß bei ihm der Eifer für dramatische Schriftstellerei nachließ, als er keine Schwierigkeiten mehr zu überwinden hatte. Mit eben dieser Reife hängt aber, nach Dr. Schück, auch die Lossagung von den beiden übrigen Dichtungsarten zusammen, womit Shakespeare der Modepoesie seiner Zeit den Zoll erlegt hatte. Daß er selbst großen Werth auf diese Erzeugnisse gelegt, will der Verfasser nicht in Abrede stellen, hebt aber doch mit Nachdruck hervor, daß der Dichter, so sehr es ihm um jene Elaborate zu thun gewesen sein mochte, im späteren Alter, wo es ihm nicht an Zeit gefehlt haben mag, sich mit derlei Kurzweil zu befassen, diese nämlichen Dichtungsformen nicht weiter gepflegt hat. Zur völligen Entfaltung seines Genius gelangt, heißt es, verlor der Dichter unwillkürlich den Sinn für solche gespreizte unnatürliche Poesie. Der Verfasser entscheidet sich also, was die erzählenden Dichtungen und die Sonette betrifft,

für die schon längst von Franz Grillparzer ausgesprochene Ansicht¹⁾, daß jene von Shakespeare selbst so hoch geschätzten Schriften lediglich auf Grund seiner Dramen eine größere Bedeutung für die Nachwelt bekommen haben, als dies sonst bei einer bloß literarhistorischen Schätzung der Fall gewesen wäre. Was die Sonette besonders anlangt, will Dr. Schück ihren positiven Werth nicht in Abrede stellen und läßt sie als eine Art dichterisches Skizzenbuch gelten; inhaltlich haben sie ihre subjektive Bedeutung mit zweifellosem Bezug auf gewisse äußere Verhältnisse und Begebenheiten, ohne jedoch biographisch irgend verwendbar zu sein.

Von höchstem Interesse, weil zum Theil neue Forschungsergebnisse bringend, ist die Zeitfolge der Dramen nach unserem Verfasser. Hinsichtlich der dabei zu beachtenden Kennzeichen hält er sich selbstverständlich an die allgemein geltigen sowohl äußern wie innern, welche dem Leser in sehr anschaulicher und faßlicher Weise vorgeführt werden.

Schon anläßlich Heinrich's IV., welches selbstverständlich die Reihe der Jugenddramen unseres Dichters eröffnet und ins Jahr 1592 gehört, bietet sich dem Verfasser Gelegenheit zu einigen selbständigen Ergebnissen. Bekanntlich hat Nash's hierauf bezügliche Notiz für die Datierung gedient, ohne als zweifellos zu gelten, so daß auch die Urheberschaft Shakespeare's in Frage gestellt, wiewohl das Drama im Hensloweschen Register verzeichnet worden. Außer daß bei Nash wörtliche Zitate aus dem Stück selbst vorkommen, giebt es kein anderes Stück, das den nämlichen Gegenstand behandelt; und es ist höchst wahrscheinlich, daß der Dichter um jene Zeit der bei Henslowe spielenden Truppe gehörte, die schwerlich früher ein anderes Drama des nämlichen Inhalts besessen, um dann noch eines zu bestellen. Daß das Stück bei Meres nicht verzeichnet ist und sich nur auf Hall's Chronik gründet, erachtet der Verfasser als unerheblich. Bei Meres können Gründe der Symmetrie obgewaltet haben, da sein Verzeichniß einen gewissen Parallelismus beobachtet, und daß Shakespeare erst später zur Kenntniß von Holinshed's Chronik gelangte und ihr dann den Vorzug gab, spricht eben so wenig gegen die Echtheit des Stücks, wie dessen Sprache, deren starke Anlehnung an diejenige der ältesten Schule durchaus naturgemäß ist, da dies unzweifelhaft der beim Dichter nachweisbaren Entwicklung seiner schriftstellerischen Thätigkeit entspricht.

¹⁾ Vergl. Jahrbuch XVIII 116.

Für die Urheberschaft zeugt, nach Schück, sowohl die Aufnahme in die Folioausgabe von 1623 wie auch der Prolog zu Heinrich V., wo von mehreren Stücken des nämlichen Autors die Rede ist und eins als den Verlust Frankreichs behandelnd ausdrücklich erwähnt wird. Obschon es allerdings denkbar, daß Shakespeare für dieses Stück möglicherweise ein älteres als Unterlage oder irgend einen Mitarbeiter gehabt, muß sein Urheberrecht hier aufrecht gehalten werden, so lange diese abweichenden Annahmen nicht sicherer erhärtet worden. Für den zweiten und dritten Theil des Dramas, welche bald nach dem ersten verfasst worden, hält sich Schück an die von deutschen Forschern und von Halliwell behauptete Autorschaft Shakespeare's.

Richard III. will Schück in die Zeit zwischen Juni 1594 und spätestens Ende 1595 verlegt wissen, und zwar nicht nur auf Grund von Weever's ebendann verfaßten *Epigrammes*, welche auf das Drama Bezug nehmen, sondern auch weil es bei Henslowe fehlt, dessen Theater Shakespeare um die Mitte von 1594 gegen die Truppe des Lord Kammerherrn vertauschte. Und von dieser dürfte das Stück um eben die Zeit gespielt worden sein, da der Buchdrucker Thomas Creede im Juni 1594 sich um den Druck eines Dramas bewirbt, das die Schicksale des genannten Königs behandelt. Das von ihm veröffentlichte Schauspiel ist älter als dasjenige unseres Dichters, dem er durch sein Verlagswerk zuvorkommen wollte; daher dürfte das frühere Datum richtiger sein.¹⁾

Richard II. und König Johann betreffend, wird mit der Mehrzahl bisheriger Forscher 1595 und 1596 als Abfassungszeit angenommen, und für beide auch je ein älteres Drama, das als Unterlage benutzt worden. Noch mehr gilt das von Edward III., welcher von Shakespeare's Hand nur wenige Scenen enthält und ebenfalls ins Jahr 1595 gehört.

So viel, was die Historien der ersten Epoche anlangt. Die dahin gehörende Tragödienreihe beginnt selbstverständlich mit dem Titus Andronicus, der in die Zeit vom März 1592 bis in den Herbst 1593 fallen soll und, als Jugendprodukt betrachtet, dem Dichter entschieden zugesprochen werden muß. Die angegebenen Daten beziehen sich auf die Zeit, innerhalb welcher Shakespeare den Truppen von Lord Derby und Lord Pembroke angehörte, bei

¹⁾ Hinsichtlich des Verhältnisses der Quart- und Folioausgaben empfiehlt Verf. die Erklärung des Cambridger Herausgebers.

denen das Stück dazumal aufgeführt worden. Ebenfalls den Jugendwerken, und wie uns bedünkt mit vollem Recht, will Dr. Schück *Troilus und Cressida* zugezählt wissen, und zwar ins Jahr 1594 gehörend. Die stoffliche Frage betreffend entscheidet er sich unbedingt für Hertzberg's meisterhafte Untersuchung,¹⁾ deren Ergebnisse, trotz aller Einwände seitens der Verehrer von der strengsten Observanz, für alle Zeit bestehn bleiben. Lediglich als Tragödie zu fassen, und als solche auch von den Zuhörern sowie später auch noch von Dryden bei dessen Bearbeitung angesehen, hat man es als das zu betrachten, wofür es jedem unbefangenen Leser gilt: als ein mißrathenes Produkt, wie dies auch die vom Dichter vorgenommenen Umarbeitungen beweisen. Deren sind mit Mr. Fleay wenigstens zwei anzunehmen, etwa um 1606 und 1607 statthabend, ohne jedoch einen besseren Erfolg dem Stücke zuzuführen, da über dessen Aufführungen, weder in der früheren noch in der späteren Gestalt, irgend welche Spuren in zeitgenössischen Schriften vorkommen, die sonst reichlich über die andern Dramen des Dichters zu berichten wissen. Auch der bekannte Umstand, daß das Stück in die Folio-Ausgabe wie nachträglich hinzugekommen und in deren Inhaltsverzeichnis nicht genannt ist, gestattet die Annahme, daß die Herausgeber ursprünglich der Einverleibung dieses Dramas mit den bewährten Stücken abgeneigt gewesen.

In gewissem Sinne kann *Troilus und Cressida* als Vorstudie zu *Romeo und Julia* betrachtet werden, dem es auch in der Abfassungszeit unmittelbar voraufging. Die Aehnlichkeiten sind unbestreitbar, obschon das eine Drama von der treuen Geliebten handelt, das andere von der treulosen. Um so ähnlicher sind einander die Liebhaber, beide von der nämlichen Leidenschaft durchglüht, während der Pandarus gleichsam wie ein erster Entwurf zur vollendeten Gestalt der Amme dasteht, deren gleisnerische Gelegenheitsmoral schon bei diesem ganz vorgebildet ist. Auch der Hintergrund in den beiden Stücken ist gleichartig: der Zwist der feindlichen Geschlechter in dem einen, und die beiden streitenden Völker in dem andern. Auch hat schon Fleay darauf hingewiesen, daß bei diesem Stück die textlichen Kennzeichen aus Shakespeare's erster Periode unverkennbar vorwalten: in den vielen

¹⁾ Vergl. Jahrbuch VI, wo nachgewiesen wird, daß nicht Homer's Dichtung, sondern mittelalterliche Romanerzeugnisse, welche dem Dichter auf mehrfachem Wege zukamen, die Unterlage des Dramas bilden, zudem die nächste Anregung deutlich von Chaucer's gleichnamiger Erzählung ausgegangen.

Concetti, den cynischen Wortspielen, dem sinnlichen Charakter im Verhältniß der beiden Liebenden. Man vergleiche Romeo und Julia II, 2: „Du weißt, die Nacht verschleiert mein Gesicht“ u. s. w. mit Troilus und Cressida III, 2: „Schwer nur zum Schein“, und Romeo und Julia III, 5: „Die Lerche war's, die Tagverkünderin“ mit Troilus und Cressida IV, 2: „O Cressida! Nur daß der rege Tag“ u. s. w. Die Zahl der gleichen Ausdrücke und Bilder in den beiden Dramen könnte leicht vermehrt werden. Das Angeführte dürfte jedoch genügen, die zwischen den betreffenden Stücken befindliche Wahlverwandtschaft zu veranschaulichen und bezüglich der textlichen Anklänge zu zeigen, daß sie in der weltberühmten Liebestragödie vollständiger und sorgfältiger ausgeführt sind, wodurch das trojanische Stück auch deutlich als ältere Jugendarbeit erscheint.

Romeo und Julia will Schück, wie schon vorhin angedeutet, unmittelbar auf das vorige Stück folgen lassen, und zwar um 1595 herum. Außer daß es in den *Epigrammes* von Weever aus jenem Jahre erwähnt ist, spricht für das nämliche Jahr auch der Umstand, daß in der Quarto-Auflage von 1599, welche der Verfasser durchaus für echt und derjenigen in Folio unbedingt vorzuziehen erklärt, ein Schreibfehler vorhanden, der von entscheidender Bedeutung für das Datum ist. An einer Stelle nämlich, wo es heißen soll 'enter Peter' (der Diener bei Capulet), steht harmloserweise 'enter will kemp', womit der bekannte Komiker gemeint ist, dem diese Rolle zugeordnet und übertragen war. Mitglied dieser Truppe war aber William Kemp im Sommer 1594 geworden, und sohin kann das Originalmanuskript, welches besagter Quarto-Auflage zu Grunde gelegen, und auch das Stück selber schwerlich einer früheren Zeit angehören, aber auch keiner späteren. Die auf den Druck von 1597 gestützten Annahmen von Malone und Halliwell, die das Stück in eben dieses Jahr verlegen, hält der Verfasser für irrig.

Ueber die Komödien der ersten Epoche hat Dr. Schück im Ganzen keine Abweichungen von bisher geltigen Bestimmungen. Ins Jahr 1592 fallen also die Irrungen und Verlorene Liebesmüh, und mit Delius verlegt er die Widerspenstige nach 1594, zugleich mit Hertzberg darin das Stück erkennend, das auch unter dem Titel Gewonnene Liebesmüh gemeint ist.

Dem folgenden Jahr will er Die Veroneser zugetheilt wissen, dessen sämtliche metrische Eigenthümlichkeiten in die nächste Nähe zur Widerspenstigen weisen, während Anderes eine gewisse

Beziehung zu Romeo und Julie bekundet. So sind beispielsweise hier und in den Veronesern die Namen Valentin, Julie, Antonio, Mercutio und Lorenzo gemeinsam, in dem einen beiläufig erwähnt, in dem anderen Hauptpersonen bezeichnend, ebenso wie Petruchio und Lucentio aus der Widerspenstigen als Gäste auf dem Feste bei Capulet genannt werden. Das Erfinden von Namen war bei unserem Dichter keine starke Seite und ohne diesem Wiederklingen der Namen in verschiedenen Werken besonderes Gewicht beizulegen, läßt sich doch auf ein Beharren derselben im Gedächtniß schließen, was am Leichtesten durch Beschäftigung mit den betreffenden Sachen innerhalb einer engern Zeitspanne erklärt ist. Es giebt noch mehr Berührungspunkte zwischen den beiden Stücken und dem Drama, welches nach Schück der Liebestragödie vorausging. Die Veroneser behandeln beide Probleme, treue Liebe und treulose, welche in Romeo und Julia und im Trojanerstück einzeln dargestellt werden; und wie in der Liebestragödie und in der fraglichen Komödie der Schauplatz der nämliche ist — Verona und Mantua — so kommt auch in beiden eine Verbannung der Hauptperson vor, und beidenfalls sogar in ziemlich gleichen Ausdrücken erwähnt. Es gilt nämlich, bei diesem Stück einer vorzeitigen Datirung entgegen zu treten, da man wegen dessen vielseitiger Mangelhaftigkeit bekanntlich geneigt gewesen, es sogar den Irrungen voraufzustellen. Während der Dichter aber in dem eben genannten Lustspiel und in den nächstfolgenden noch zwischen verschiedenen Stilarten schwankte, hat er in den Veronesern schon derjenigen Form des Lustspiels sich zugewendet, die er später fast ausschließlich pflegte¹⁾. Den Stoff betreffend, aus dem diese Komödie entstanden, glaubt Dr. Schück ein älteres Drama annehmen zu dürfen, welches seinerseits auf Montemayors *Diana* beruht habe. Ob darin schon die beiden Episoden der Veroneser in einander verflochten gewesen oder der Dichter dazu einer andern Quelle sich bedient, dürfte nunmehr kaum zu entscheiden sein.

Für den Sommernachtstraum, der herkömmlicher Weise an den Anfang von 1596 verlegt wird und selbstverständlich als Gelegenheitsdichtung zur Feier einer aristokratischen Vermählung zu betrachten ist, hat Dr. Schück einige beachtenswerthe Bemerkungen für die Stoffvorlage. Daß Chaucer's *Knight's Tale* für das

¹⁾ Auch hierin dünkt uns der Verfasser im Recht. Oben besagtes Stück kann in mancherlei Hinsicht als eine Vorübung zu *Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt* bezeichnet werden.

Theseus-Motiv, das vorhin angegebene Stück nach dem spanischen Schäferroman wiederum für die beiden Liebespaare und deren Verhalten besteuert worden, erachtet er als zweifellos. Bei Chaucer sind die Namen gegeben und die einfache Handlung. Die Liebesepisode aus der spanischen Quelle handelt von ähnlichem Neigungswechsel, wie dies zwischen Hermia mit Lysander und Helena mit Demetrius der Fall ist. Zwei Jünglinge nämlich, Sylvano und Syreno, haben sich Beide in Diana verliebt, die jedoch bereits vermählt ist, wogegen Sylvano von einem Mädchen geliebt wird, das er nun verlassen. Durch einen Zaubertrank, der zunächst die Betreffenden in tiefen Schlaf versenkt, wird Alles wieder ins gehörige Geleis gebracht, indem die rechtmäßige Liebe zur Geltung gelangt, die unrechtmäßige getilgt wird. Zu diesen drei Gestalten, die so ziemlich dem Lysander mit Helena und Demetrius entsprechen, hat der Dichter die in die Handlung unmittelbar eingreifende Hermia hinzugedichtet. Auch für das bei der Hochzeit aufgeführte Rüpelspiel muthmaßt der Verfasser, daß ein damals wirklich vorhandenes Stück jenes Inhalts absichtlich parodiert werde; und zwar dürfte dies die 1604 in Nördlingen von englischen Schauspielern aufgeführte Tragödie betreffenden Namens sein, von der man kürzlich Kunde erhalten. Daß in England ein solches Stück bestanden und unserem Dichter vorgelegen, ist als wahrscheinlich zu erachten, da das Repertoire der englischen Wandertruppen auf dem Festland aus Stücken bestand, die in ihrer Heimath während der achtziger Jahre der Elisabethischen Zeit geblüht hatten. Auch für das hier auftretende Geistervolk, welches Shakespeare, vorhandene Typen der Sage und dichterischen Ueberlieferung benutzend, allerdings selbständig umgestaltet hatte, giebt es ein muthmaßliches Vorbild. Außer daß das Verhalten von Oberon und Puck den beiden Liebespaaren gegenüber in der vorhin erwähnten, dem Montemayor entlehnten Episode gegeben war, findet sich die Verwendung des Schlafmittels bei Titania nebst den damit verknüpften Folgen in einem *Dumbshow* von Peele vorgebildet, welches 1584 verfaßt aber in dieser Beziehung zum Sommernachtstraum bisher nicht beachtet worden. Dort wird nämlich eine hartherzige Schöne, deren verschmähter Liebhaber sich das Leben genommen, zur Strafe dafür durch Zauber dahin gebracht, einen häßlichen, krüppelhaften und buckligen Töpel zu lieben, der all ihre Zärtlichkeit mit Kälte und Geringschätzung zurückweist. Uebrigens kommt eine ähnliche

Scene in Sidney's *Arcadia*, sowie auch in einem Schauspiele von Fletcher vor.

Die zweite Periode der Shakespearischen Dichterthätigkeit betreffend hat sich der Verfasser den gewöhnlichen Bestimmungen angeschlossen. So ist denn über die acht hierher gehörenden Dramen — Kaufmann von Venedig, Heinrich IV. 1 und 2, Lustige Weiber, Heinrich V., Viel Lärm um Nichts, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt — nichts von Belang anzuführen. Auch bei der folgenden Periode, welche die bekannten tragischen Meisterwerke und dazu die beiden zweifelhaften Timon und Perikles enthält, hat der Verfasser nur bei zwei Stücken eine von der bisher giltigen abweichende Ansicht.

Beim Hamlet betrifft Dies die Stellung, welche der Quarto-Auflage von 1603 zukommt. Vor Allem sei festzuhalten, daß selbige vermittelt einer Art stenographischer Nachschrift entstanden. Während dieser Umstand, deutlich wahrnehmbar aus allerhand Unrichtigkeiten, wie sie durch irriges Hören entstanden in der Niederschrift sich zeigen, nur wenig bestritten worden, fragt es sich, ob das so aufgezeichnete Stück identisch ist mit dem später in der Folioausgabe erschienenen, welches bekanntlich von kürzerer Fassung ist, als die der Quartoausgabe von 1604, oder ob dem Nachschreiber ein Drama vorgelegen, welches den ersten Entwurf zu Shakespeare's Tragödie enthält. Eine ausführliche Erörterung hierüber hat der Verfasser einer späteren Gelegenheit vorbehalten. In seiner für größere Leserkreise berechneten Monographie begnügt er sich die Thatsache anzuführen, daß die Zusätze in der Ausgabe von 1604 bei der Folio-Ausgabe genau dahin gehören, wo sie in der von 1603 fehlen. Mithin ist diese Quartausgabe auf das für den Bühnenbedarf gekürzte Stück zurückzuführen, zumal deren Uebereinstimmung mit der Folio-Ausgabe weit größer ist, als die zwischen dem Folio-Hamlet und dem von 1604. Dennoch bestehen zwischen der Ausgabe von 1603 und der Folio größere Abweichungen, als sie durch Ungeschick und mangelnde Aufmerksamkeit des Nachschreibers erklärlich sind. Nicht nur einzelne Stellen und längere Textreihen, sogar eine ganze Scene — ein Gespräch der Königin mit Horatio, während Hamlet auf der Fahrt nach England begriffen — findet sich vor, ohne betreffenden Falls den Ausführungen unseres Dichters zu entsprechen, ganz davon abgesehen, daß einzelne Namen verschieden sind, auch der Charakter der Königin anders als bei Shakespeare gehalten ist. Dies Alles scheint darauf hinzudeuten, daß man für

die beim Nachschreiben entstandenen Lücken das ältere nunmehr verloren gegangene Hamletdrama benutzt habe, welches selbst die Grundlage der jetzigen Hamlettragödie bildet. Daß diese selbst von dem älteren Stück wesentlich beeinflusst worden, zeigt sich namentlich in der Lockerheit der Komposition, welche wohl bis zum Aufsteigen der Handlung — der Gebetsscene nach dem Schauspiel — allerdings folgerichtig, wiewohl stellenweise durch Episoden aufgehalten, sich entwickelt, später aber nur ruckweise und mit verschiedenen Ansätzen dem Ausgang entgegen geführt wird.

Die denklich nächste Leistung nach Hamlet, also ins Jahr 1603 fallend, ist *Ende gut — Alles gut*, welches auch nicht mit *Gewonnene Liebesmüh* als identisch zu betrachten ist, zumal auch diejenigen Forscher, welche diesen bei Meres angeführten Titel auf vorliegendes Stück beziehen wollen, doch zugeben, „daß die Stilisierung und der Versbau in allen ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten und in allen Partien des Dramas sich bedeutend von denen in Shakespeare's Jugendwerken unterscheiden.“ Jenes bei Meres erwähnten Titels halber annehmen, das nunmehr auf uns gekommene Stück sei eine völlige Umarbeitung eines früheren, hat keinen Sinn, wenn das Drama in seinem gegenwärtigen Zustande durchaus die Merkmale an sich trägt, welche der dritten Periode von Shakespeare's dichterischer Thätigkeit angehören. Was die übrigen dem nämlichen Zeitraum entstammenden Stücke — *Caesar*, *Othello*, *Maß für Maß*, *Lear*, *Macbeth*, *Antonius und Cleopatra* und *Coriolan*, sowie die apokryphischen *Perikles* und *Timon* — anbelangt, sei nur noch angeführt, daß bezüglich des *Timon* die von Elze in der Einleitung zur betreffenden Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft entwickelte Hypothese über den Antheil des Dichters an diesem Drama vom Verfasser reproduziert und als genial bezeichnet wird.

Shakespeare's vierter und letzter Periode gehören nach dem Vorhergehenden nur vier Dramen zu, vom Jahre 1610 an alljährlich einander folgend. Für *Cymbelin* wird hinsichtlich der Unterlage Hertzberg's meisterhafte Analyse in der Einleitung zur Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft hervorgehoben, für den *Sturm* aber Meißner's vortreffliche Untersuchungen, von deren Ergebnis jedoch der Verfasser insofern abweicht, als ihm nicht Ayre's Schauspiel von der „schönen Sidea“, welches durch englische Schauspieler aus Deutschland nach London eingeführt sein sollte, die anzunehmende Vorlage bildet. Vielmehr ist er der An-

sicht, beide Dramatiker hätten ein gemeinsames Vorbild benutzt, nämlich ein älteres englisches Drama, das nunmehr verloren gegangen. Diese Annahme hält der Verfasser für durchaus berechtigt, da mehrere von Ayres's Stücken nachweislich englischen Dramen nachgearbeitet sind. Außerdem ist die Verschiedenheit der Namen in der *Sida* und im *Sturm* nicht belanglos. Bei Letzterem kommen solche vor, die einen gewissen geschichtlichen Anklang haben. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gab es einen italienischen Herzog Prospero, der theils mit Mailand, theils mit dem König Alfons von Neapel und dessen Sohn Ferdinand in Streit verwickelt gewesen; ja sogar der ehrwürdige Gonzalo des Dramas erinnert an König Ferdinand's berühmten Feldherrn Gonsalvo de Cordova. Da nun Shakespeare selbst um diese Thatsächlichkeiten schwerlich Etwas gewußt haben dürfte, deutet Dies auf irgend eine italienische Novelle als Urbild des Dramas hin, welches selbst jedoch unmittelbar einem älteren englischen Bühnenwerk entsprungen.

Während nun das in eben diese Periode gehörende Wintermärchen unbeanstandet dem Dichter zuzuerkennen ist, hält der Verfasser, auf Grund der von Spedding und Hickson angestellten Forschungen, es für nunmehr gänzlich ausgemacht, daß Shakespeare's Antheil an *Heinrich VIII.*, das denklich Fletcher zum Urheber hat, zu gering ist, um das Stück als seine Schöpfung ihm zuzusprechen. Mithin ist der *Sturm* thatsächlich als die letzte Arbeit des Dichters und Prospero's Niederlegen seines Zauberstabes als eine symbolische Handlung zu betrachten. Hiermit übereinstimmend werden *Two Noble Kinsmen* ganz entschieden für unshakespearisch erklärt.

Selbstverständlich wird auch die dichterische Entwicklung, wie sie der äußern Folge der Werke entspricht, vom Verfasser bei der Charakteristik der in jede Periode gehörenden Stücke nachgewiesen. Die erste Periode zeigt mit einer fast durchgehenden Abhängigkeit von Vorgängen und Vorbildern auch eine Schwäche der Komposition und ein unzureichendes Schaffen von lebendigen Gestalten. Diese haben noch etwas Schematisches an sich, um sodann in der zweiten Periode eine konkretere und wahrhaftere Behandlung zu erfahren¹⁾. Aber auch in dieser giebt es keine eigentliche Entwicklung derselben nach einer bestimmten Richtung hin,

¹⁾ Daß bei solcher Verallgemeinerung auch *Romeo und Julia*, das Verfasser zur ersten Periode rechnet, an Werth einbüßt, sei hier nur beiläufig bemerkt. In seiner ästhetischen Schätzung dieser Tragödie neigt er auch stark zu derjenigen des Hrn. Ed. v. Hartmann.

sondern nur ein Vorführen lebendiger Züge bei anschaulich entfalteten Vorfällen und Ereignissen. Es ist dies die Periode der romantischen Lustspiele, wo die Situationen und Verwicklungen vorherrschen, die entsprechenden Gestalten von vornherein in ihrer Bestimmtheit und ganzen Handlungsweise gegeben sind. Tritt eine Veränderung ein, so ist sie so plötzlich und kaum faßbar wie beim Orlando in *Wie es euch gefällt*. Erst die dritte Periode, welche vorwiegend der Tragödie gewidmet ist, bringt es zu wahrhafter Charakterentwicklung, wobei eine Hauptgestalt im Zentrum steht und in ihrer Charaktereigenthümlichkeit eben so sehr die Handlung und den Verlauf des Ganzen bedingt, wie sie selbst durch eben dieses äußere Geschick bedingt ist. Jedes der hierher gehörenden Probleme ist psychologisch, wie dies namentlich Dowden schon mit großer Feinheit nachgewiesen, und dem entsprechend ist die Tragik der betreffenden Gestalten zu fassen. Mit Paul Heys e¹⁾ entscheidet sich der Verfasser gegen jene „schulmeisterliche Ansicht, welche den Dichter zu einem gewissenhaften Moralisten macht, vor Allem darauf bedacht, in den Schicksalen der Menschen das Gleichgewicht von Schuld und Buße aufzudecken.“ Das Tragische dieser Gestalten hat man nicht in einem Verschulden zu suchen und deren Untergang auch nicht als Strafe zu fassen; sie gehn an einem psychischen Konflikt zu Grunde, indem sie einer gewissen vorherrschenden Leidenschaft erliegen, wobei der Tod nur ein äußeres Moment, eine bloße Folge ist. In der vierten Periode greift der Dichter bei den zwei einzig von ihm herrührenden Stücken — dem Wintermärchen und dem Sturm — zum romantischen Lustspiel zurück, das seine eigenste Schöpfung gewesen.

Auch bei der ästhetischen Schätzung der einzelnen Dramen fehlt es nicht an manchen hübschen, beachtenswerthen Bemerkungen, wie sie eine vorurtheilsfreie Auffassung und einen fein gebildeten Sinn kennzeichnen. Sie entziehen sich jedoch der Wiedergabe, da nicht nur die Anchlüsse an Dowden und an mancherlei Erörterungen über verschiedene Stücke aus unserem Jahrbuch mit unterlaufen, sondern auch ein guter Theil solcher Aussprüche, bei aller Selbständigkeit des Urtheils, doch von der Art ist, daß sie wohl auch sonst hinlänglich zum Ausdruck gelangten oder doch

¹⁾ Vergl. Dessen Einleitung zu seiner Uebersetzung von Antonius und Cleopatra und dazu seine genialen Auseinandersetzungen im Vorwort zu den „Moralischen Novellen“ [erste Folge] und „Unvergeßbare Worte“ [15. Samml. d. Novellen] S. 69 f.

bei richtigem Verständniß der Dichtungen sich von selbst ergeben. Alles in Allem aber ist Dr. Schück's Monographie immerhin eine bedeutende Leistung und durch ihre vielfachen Anknüpfungen an die Arbeit deutscher Shakespeare-Forscher, sei es in Beiträgen für das Jahrbuch oder in selbständigen Schriften, eine Erscheinung, deren sich unsere Gesellschaft in ihren Bestrebungen um die rechte Würdigung des Dichters als sie größtentheils befruchtet habend mit Recht rühmen darf.
