

Werk

Titel: Zur Chronologie von Shakespeare's Jugenddramen

Autor: Sarrazin, G.

Ort: Weimar

Jahr: 1894

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0029-0030|log7

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Zur Chronologie von Shakespeare's Jugenddramen.

Von

Professor Dr. **G. Sarrazin.**

Bei der großen Bedeutung, welche eine möglichst genaue Datierung von Shakespeare's Dichtungen für das Verständniß derselben und für den Einblick in die geistige Entwicklung des Dichters hat, wage ich es, einige Beobachtungen mitzuthemen, welche ein bestimmteres Ergebnis, als bisher gewonnen wurde, zu liefern scheinen.

Das Lustspiel Verlorene Liebesmüh (*Love's Labour's Lost*) wird, obwohl es nach äußeren Zeugnissen nicht vor dem Jahre 1597 nachweisbar ist, doch allgemein, und gewiß mit Recht, als ein später leicht überarbeitetes Jugendwerk Shakespeare's angesehen. Wenn aber z. B. noch in der Einleitung zu der Shakespeare-Ausgabe von Wagner-Pröscholdt oder von Schröer, *Titus Andronicus* S. 40, die Abfassung in oder um das Jahr 1589 verlegt wird, so ist diese Annahme sehr begründeten Zweifeln ausgesetzt. Was zu einer so frühen Datierung verleitet, waren besonders metrische Eigenthümlichkeiten, wie Seltenheit der weiblichen Versausgänge, Häufigkeit des Reims, Anwendung der Knittelverse; Kriterien, welche sich bei neueren Untersuchungen als nicht durchaus zuverlässig erwiesen haben (vgl. Schröer a. a. O. S. 41 ff.). Die Häufigkeit der Enjambements weist im Gegentheil auf eine spätere Periode hin. Danach wäre *Love's Labour's Lost* später als *Richard III.* z. B. anzusetzen (Goswin König, *Der Vers in Shakespeares Dramen* S. 133). G. König kam daher zu dem Resultat, daß die metrischen Kriterien nichts Sicheres über die Abfassungszeit von *Love's Labour's Lost* ergeben.

Stil und Darstellungsweise, Charakterzeichnung, Komposition des Lustspiels verrathen zwar einen jugendlichen Dichter, aber doch nicht einen Anfänger. Mit 25 Jahren konnte Shakespeare gewiß noch nicht eine solche Virtuosität der Diktion, eine solche Sicherheit und Gewandtheit in der Darstellung erlangt haben. Verglichen mit Titus Andronicus und der Komödie der Irrungen zeigt sich darin ein erheblicher Fortschritt. *Love's Labour's Lost* gehört der erotischen, italianisierenden, euphuistischen Periode in der Entwicklung des Dichters an, und zwar bezeichnet es etwa den Höhepunkt dieser Geschmacksrichtung. H. Isaac ist daher gewiß der Wahrheit näher gekommen, wenn er *Love's Labour's Lost* etwa in das Jahr 1592 versetzt. Ich möchte nur noch hervorheben, daß, wie J. L. Lee in *The Gentlemen's Magazine*, Oktober 1880, nachgewiesen, in dem Lustspiel Anspielungen auf zeitgenössische Personen (König Heinrich IV. von Navarra, Biron, Longueville) enthalten sind, welche vor 1591 dem englischen Publikum kaum verständlich, und jedenfalls nicht interessant genug gewesen sein können. Ferner dürfte, wie gewöhnlich angenommen, der italienische Vers: *Venetia Venetia, chi non ti vede, non ti pretia!* aus Florio's *Second Fruits* (1591) stammen. Nicht unwichtig für die Datierung scheint mir sodann eine offenbar aus unmittelbarer Anschauung gewonnene Anspielung auf die Pest:

Love's Labour's Lost V, 2, 419

. . . Write, 'Lord have mercy on us' on those three¹);
They are infected; in their hearts it lies;
They have the plague, and caught it of your eyes;
These lords are visited; you are not free,
For the Lord's tokens on you do I see.

Die Pest herrschte in London in den Jahren 1586, 1592, 1593. Eine Erinnerung an das Pestjahr 1586 ist kaum anzunehmen, um so weniger als Shakespeare zu der Zeit wahrscheinlich noch nicht in London war.

So werden wir denn auf die Jahre 1592—1593 als ungefähre Abfassungszeit von *Love's Labour's Lost* hingewiesen. Diese Datierung läßt sich noch bestätigen und genauer fixieren durch den engen Zusammenhang, in dem *Love's Labour's Lost*

¹) Die Worte 'Lord have mercy on us', mit welchen die pestbefallenen Häuser bezeichnet wurden, bilden auch den Refrain eines melancholischen Liedes in Nash's Moralität *Summer's Last Will*, welche im Jahr 1592 verfaßt war.

mit Richard III. einerseits und mit der epischen Dichtung von Lucretia andererseits steht.

Richard III. ist nach allgemeiner Annahme von 1592—1593 (nach meiner später zu begründenden Ansicht Winter 1592—1593) verfaßt. Auf den ersten Blick scheint das Lustspiel von der verlorenen Liebesmühe sehr wenig mit der Historie von verlorener Tyrannenmacht gemein zu haben; Stoff, Behandlung, Ton ist ja sehr verschieden. Aber es läßt sich doch erkennen, daß die dramatische Technik ungefähr auf derselben Stufe steht. Beide Dramen werden eröffnet durch rhetorisch-schwungvolle Reden, in denen die Hauptpersonen gleichsam ihr Programm entwerfen. In beiden Stücken sind Witzgefechte mit stichomythischer Replik beliebt. Hier wie dort zeigt sich eine Neigung zu symmetrischer Anordnung der Scenen. Die Charakterzeichnung ist in beiden Dramen noch ziemlich skizzenhaft.

Auch der Stil weist bedeutsame Aehnlichkeiten auf. Richard III. bezeichnet ja den Uebergang vom einfacheren zum euphuistischen Stil. Oxymora, Contraste, Antithesen, welche der Dichter in früheren Dramen noch wenig angewandt hatte, wuchern hier schon üppig. Ebenso ist in Richard III. schon das geistreiche Tändeln mit wiederholten Worten beliebt, welches auf eine kurze Periode von Shakespeares dichterischer Entwicklung beschränkt, in *Love's Labour's Lost* zur Manie ausartet. Man vergleiche z. B. die Stellen:

Richard III., III, 1, 84

*That Julius Caesar, was a famous man;
With what his valour did enrich his wit,
His wit set down to make his valour live:
Death makes no conquest of this conqueror;
For now he lives in fame, though not in life.*

oder Richard III., IV, 4, 391

*The children live, whose parents thou hast slaughter'd,
Ungovern'd youth, to wail it in their age;
The parents live, whose children thou hast butcher'd,
Old wither'd plants, to wail it with their age.
Swear not by time to come; for that thou hast
Misused ere used, by time misused o'erpast.*

und *Love's Labour's Lost* II, 1, 56

*The young Dumain, a well-accomplish'd youth,
Of all that virtue love for virtue loved:
Most power to do most harm, least knowing ill;
For he hath wit to make an ill shape good,
And shape to win grace though he had no wit.*

oder Love's Labour's Lost IV, 3, 357

*For wisdom's sake, a word that all men love
Or for love's sake, a word that loves all men
Or for men's sake, the authors of these women,
Or women's sake, by whom we men are men.
Let us once lose our oaths to find ourselves,
Or else we lose ourselves to keep our oaths.*

oder Love's Labour's Lost I, 1, 71

*Why, all delights are vain; but that most vain
Which with pain purchased doth inherit pain:
As painfully to pore upon a book
To seek the light of truth; while truth the while
Doth falsely blind the eyesight of his look:
Light seeking light doth light of light beguile.*

Der Wortschatz zeigt natürlich bei dem ganz verschiedenen Charakter und Inhalt der beiden Dramen nicht gerade viele, aber doch einige recht charakteristische Uebereinstimmungen, wie *competitor, attainder, abortive, fire-new, smooth-faced*. Es fehlt auch nicht an charakteristischen Ausdrucksp parallelen und Reminiscenzen, welche die zeitliche Zusammengehörigkeit beider Dramen darthun, obwohl die Verschiedenheit der behandelten Gegenstände zu Anklängen wenig Veranlassung gab.

Eine ganz ähnliche Ausdrucksweise zeigt sich in den Versen Richard III., I, 2, 243

*A sweeter and a lovelier gentleman
Framed in the prodigality of nature,
Young, valiant, wise, and, no doubt, right royal,
The spacious world cannot again afford.*

und Love's Labour's Lost II, 1, 10

*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.*

oder Richard III., IV, 4, 358

An honest tale speeds best being plainly told

verglichen mit Love's Labour's Lost V, 2, 763

Honest plain words best pierce the ear of grief.

Aehnlich wie im letzten Akt von Richard III. stehen auch in vierten und fünften Akt von Love's Labour's Lost zwei Par-

teien, zwei Heerlager einander gegenüber, in *Love's Labour's Lost* allerdings nur in scherzhaftem Minnekampf. Aber es beruht offenbar auf einer lebhaften Erinnerung, wenn in *Love's Labour's Lost* parodistisch dieselben Alarm- und Streitrufe ertönen wie in *Richard III.*

Richard III., V, 3, 263:

Advance your standards!

V, 3, 288

Arm, arm, my lord!

V, 3, 312

Let us to 't, pell-mell!

V, 3, 348

*Advance our standards, set upon our foes!
. . . Upon them!*

Love's Labour's Lost IV, 3, 367:

*Advance your standards, and upon them, lords;
Pell-mell, down with them!*

V, 2, 82:

Arm, wenches, arm!

Ferner ist bemerkenswerth, daß die Rede des Königs von Navarra, mit welcher *Love's Labour's Lost* eröffnet wird, einen auffallend heroischen Ton hat, der zu dem Inhalt nicht recht paßt, und daß sie in Gedanken und im Wortlaut an Stellen aus *Richard III.* erinnert: *Richard III.*, III, 1, 87

*Death makes no conquest of this conqueror;
For now he lives in fame, though not in life.*

V, 5, 35

Abate the edge of traitors, gracious Lord.

Love's Labour's Lost I, 1, 1

*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
That honour which shall bate his scythe's keen edge
And make us heirs of all eternity.
Therefore, brave conquerors, for so you are,
That war against your own affections
And the huge army of the world's desires etc.*

Es scheint danach, als Shakespeare *Love's Labour's Lost* schrieb, die Erinnerung an die kriegerischen Szenen von *Richard III.* noch nachgewirkt zu haben. Wäre *Love's Labour's Lost* vor *Richard III.* verfaßt, so würden sich diese Uebereinstimmungen weniger gut erklären; auch müßte man dann in der Stilentwicklung einen Rückschritt annehmen.

Für die spätere Abfassungszeit von *Love's Labour's Lost* sprechen nun aber weiter auch die engen Beziehungen zwischen unserem Lustspiel und der *Lucretia*. Diese epische Dichtung ist das einzige Jugendwerk, dessen Abfassungszeit ziemlich feststeht. Da sie jedenfalls nach der Drucklegung von *Venus und Adonis* verfaßt wurde, wie aus der Widmung von *Venus* hervorgeht, und da sie andererseits am 9. Mai 1594 in die Register der Buchhändler-Gilde eingetragen ist, so ergeben sich als äußerste Grenzen der Abfassungszeit 13. April 1593 bis 9. Mai 1594; sehr wahrscheinlich aber ist *Lucretia* Sommer und (oder) Herbst 1593 verfaßt worden, da gerade zu der Zeit wegen der Schließung der Londoner Theater Shakespeare Muße zu einer so umfangreichen erzählenden Dichtung hatte.

Mit *Richard III.* stimmt *Lucretia* (besonders in den ersten 300 Versen) öfters in charakteristischen Ausdrücken überein: so sind die bei Shakespeare ganz seltenen Worte 'dead-killing', 'key-cold', 'accessory', 'descant', 'dewy', 'joyless', 'leisurely', 'packhorse', 'penetrable', 'insunder' gemeinsam; ebenso Verbindungen wie 'leaden slumber', 'living death', 'beauty's wrack'. Eine Wendung wie *Lucretia* 160: 'he himself himself confounds' erinnert, wie schon H. Isaac im Jahrbuch XIV, 232 bemerkte, an *Richard III.*, IV, 4, 399: '. . . myself myself confound'; eine Wortverbindung wie *Lucretia* 2, 2: 'A dream, a breath, a froth of fleeting joy' läßt sich vergleichen mit *Richard III.*, IV, 4, 88: 'A dream of what thou wert, a breath, a bubble' u. dergl. m. Bedeutsamer ist, daß offenbar auch auf die Charakterzeichnung des *Tarquinius* und auf psychologisches Detail die Erinnerung an *Richard III.* von Einfluß gewesen ist.

Noch engere Beziehungen aber bestehen zwischen *Lucretia* und *Love's Labour's Lost*, was sich schon äußerlich durch besonders häufige Uebereinstimmungen in seltenen Worten wie 'audaciously', 'intituled', 'parle' vb., 'reprobate', 'silver-white', 'digression', 'dispensation', 'sneap', 'surnamed', 'snow-white', 'disburse', 'adjunct', 'bedrid', 'purify' kundgibt, sowie in der gemeinsamen Vorliebe für euphuistische Ausdrucksweise. Anklänge an *Love's Labour's Lost* sind in *Lucretia* noch häufiger, als solche an *Richard III.*,

trotz dem ganz verschiedenen Stoff. Wiederum sind die Parallelstellen gerade in den ersten 200–300 Versen von Lucretia besonders dicht zusammengedrängt. So giebt die vierte Strophe dasselbe poetische Bild (vom Thau, der in der Morgensonne glänzt), wie das Sonett des Königs von Navarra in *Love's Labour's Lost* IV. 3. Die folgende Strophe beginnt in Lucretia 29:

*Beauty itself doth of itself persuade
The eyes of men without an orator;
What needeth then apologies be made
To set forth that which is so singular?*

Derselbe Gedanke in *Love's Labour's Lost* II, 1, 13

*. . My beauty, though but mean,
Needs not the painted flourish of your praise:
Beauty is bought by judgment of the eye,
Not utter'd by base sale of chapmen's tongues.*

Ferner läßt sich vergleichen: Lucretia 99

*But she, that never coped with stranger eyes
Could pick no meaning from their parling looks,
Nor read the subtle-shining secrecies
Writ in the glassy margents of such books.*

und *Love's Labour's Lost* II, 1, 245

*His face's own margent did quote such amazes,
That all eyes saw his eyes enchanted with gazes.*

Eine ganz deutliche Reminiscenz liegt sodann vor in den Versen:
Lucretia 330

*'So, so' quoth he, 'these lets attend the time,
Like little frosts that sometime threat the spring,
To add a more rejoicing to the prime,
And give the sneaped birds more cause to sing.*

verglichen mit: *Love's Labour's Lost* I, 1, 99

King. *Biron is like an envious sneaping frost
That bites the first-born infants of the spring.*
Biron. *Well, say I am; why should proud summer boast
Before the birds have any cause to sing.*

Ein mehr mechanischer unbewußter Anklang zeigt sich in den Versen: Lucretia 1426

*A hand, a foot, a face, a leg, a head,
Stood for the while to be imagined.*

verglichen mit Love's Labour's Lost IV, 3, 183

*When shall you hear that I
Will praise a hand, a foot, a face, an eye,
A gait, a state, a brow, a breast, a waist,
A leg, a limb?*

Endlich sei noch folgender Uebereinstimmungen gedacht: Lucretia 1758

*Poor broken glass, I often did behold
In thy sweet semblance my old age new-born.
. . O, from thy cheeks my image hast thou torn,
And shiver'd all the beauty of my glass.*

mit Love's Labour's Lost IV, 3, 244

Beauty doth varnish age, as if new-born

und Lucretia 1592

her eyes, though sod in tears, looked red and raw.

mit Love's Labour's Lost V, 2, 934

Marian's nose looks red and raw.

Auch sonst erinnert die Bildersprache von Lucretia häufig an Love's Labour's Lost.

Diese mehrfachen Berührungen lassen sich nicht wohl anders erklären, als durch die Nähe der Abfassungszeit. Die epische Dichtung von Lucretia scheint, nach den Reminiscenzen zu urtheilen, bald nach Love's Labour's Lost gedichtet zu sein, zum Theil vielleicht auch gleichzeitig. Somit werden wir immer bestimmter auf das Jahr 1593 geführt. Dazu paßt die erwähnte Anspielung auf die Pest. Ebenso erklärt sich in dieser Zeit, welche Shakespeare wahrscheinlich fern von London verbrachte, der Charakter des Stückes, welches das Behagen der Muße und ländlichen Zurückgezogenheit athmet. Endlich war aber gerade im Jahr 1593 ein Lustspiel, welches in Frankreich spielte und einen König von Navarra zum Helden hatte, besonders zeitgemäß, weil gerade im Sommer 1593 Heinrich von Navarra die französische Königskrone erlangte.

Auf den oft genug hervorgehobenen, trotzdem unklaren, Zusammenhang von Love's Labour's Lost mit den Liebessonetten an «die schwarze Schöne» ~~gehe ich absichtlich nicht näher ein~~. Nur scheint es mir, daß wenn wirklich jenen Sonetten ein Herzenerlebniß des Dichters zu Grunde liegt, wie doch wohl anzunehmen, und wenn dies Herzenerlebniß sich in dem Verhältniß Biron's zu Rosalinde

wiederspiegelt, die Verlorene Liebesmühe doch wohl geraume Zeit nach dem Abbruch des Liebesverhältnisses gedichtet sein müßte; während desselben oder kurz nachher hätte der Dichter es wohl kaum so kühl und ironisch dargestellt. Richard III. scheint, wie schon H. Isaac bemerkte, den Eifersuchtssonetten näher zu stehen. Vielleicht erklärt sich die misogynne Stimmung des Dramas daraus, daß damals die Liebeswunde des Dichters noch nicht ganz geheilt war.

Ueber die Abfassungszeit von *Romeo and Juliet* gehen die Ansichten der Shakespeare-Forscher ebenfalls sehr auseinander: 1591—1596. Die Beantwortung der Frage wird durch die abweichende Textgestaltung der beiden ältesten Quarto-Ausgaben kompliziert und erschwert. Immerhin wird man, besonders nach den Untersuchungen von T. Mommsen, annehmen dürfen, daß die Zusätze und Aenderungen, welche die Quarto-Ausgabe von 1599 von dem ursprünglichen, in der Quarto-Ausgabe von 1597 sehr entstellt und lückenhaft wiedergegebenen Texte wahrscheinlich unterscheiden, nicht bedeutend sind. Denn die Quarto-Ausgabe von 1599 zeigt metrisch und stilistisch noch fast durchweg das Gepräge einer Jugendsichtung.

Wiederum aber scheint mir das Jahr 1591, welches von Manchen angenommen wird, als zu früh gegriffen. Zu dieser Datierung verleitete insbesondere die vermeintliche Anspielung auf ein Erdbeben, welches 1580 stattgefunden hatte (*'T is since the earth-quake now eleven years.* *Romeo and Juliet* I, 3). Es mag immerhin sein, daß Shakespeare an dieses Erdbeben gedacht hat. Aus dem Umstande aber, daß noch in der Ausgabe von 1599 diese Worte unverändert stehen, läßt sich entnehmen, daß sie keine bestimmte chronologische Bedeutung haben, oder doch höchstens die, daß die Phantasie des Dichters die Geschichte von *Romeo and Juliet* etwa ins Jahr 1591 verlegte.

Wenn nun wirklich, wie Viele vermuthen, Shakespeare in den ersten 90er Jahren in Oberitalien war, so würde sich bei einer Tragödie, die unter der Nachwirkung der Eindrücke einer italienischen Reise entstanden wäre, eine solche Fixierung der Zeit der Handlung wohl erklären. Wem diese Deutung nicht gefällt, der mag immerhin annehmen, daß Shakespeare schon im Jahre 1591 den Plan zu *Romeo and Juliet* entworfen und vielleicht ein paar Scenen theilweise ausgeführt hatte. Für die Abfassungszeit der ganzen Tragödie kann jene Anspielung nichts beweisen.

Weder der Versbau, noch Stil oder Darstellungsweise des Dramas paßt zu der Datierung 1591, was sich aus einer einfachen

Vergleichung mit dem sicher um diese Zeit gedichteten dritten Theil von Heinrich VI. ergibt. Nach metrischen Kriterien muß Romeo and Juliet etwa in die Zeit von Richard III. fallen (Goswin König a. a. O., S. 133). Auch der Stil weist ungefähr auf die Zeit hin; nur ist die Anwendung von Antithesen, Kontrasten, Oxymoren noch feiner und künstlicher, und das Spiel mit Wortechos noch weiter entwickelt. Die Charakterzeichnung ist ohne Frage vollkommener und reifer als in Richard III. Die Komposition zeigt noch Vorliebe für symmetrische Struktur, ist aber kunstvoller, wie sich schon aus der schön aufgebauten ersten Scene von Romeo and Juliet ergibt.

Schon aus diesen Gründen müßten wir Romeo and Juliet etwa in die Jahre 1593—94 verlegen. Es zeigt sich aber weiter, daß ganz besonders enge Beziehungen zwischen Romeo and Juliet einerseits und Lucretia und Love's Labour's Lost andererseits bestehen.

Mannigfache Parallelstellen und Berührungen im Ausdruck lassen sich besonders in Lucretia und Romeo and Juliet nachweisen; und es ist bemerkenswerth, daß diese meist im letzten Theil von Lucretia und in den drei ersten Akten von Romeo and Juliet, besonders aber im ersten Akt zu finden sind.

So erinnert gleich im Eingang der ersten Scene der Ausdruck 'heartless hinds' Romeo and Juliet I, 1, 73 an 'heartless peasants' Lucretia 1392. Die Metapher 'purple fountains' Romeo and Juliet I, 1, 92 findet sich auch Lucretia 1734

*And from the purple fountain Brutus drew
The murderous knife;*

wobei zu beachten, daß der Ausdruck in Lucretia viel prägnanter und zu einem Gleichniß ausgesponnen, in Romeo and Juliet mehr phrasenhaft ist. Der Vergleich Romeo and Juliet I, 1, 140

*. . all so soon as the all-cheering sun,
Should in the furthest east begin to draw
The shady curtains from Aurora's bed —*

könnte eine Reminiscenz enthalten an Lucretia 372

*Look, as the fair and fiery-pointed sun
Rushing from forth a cloud, bereaves our sight;
Even so the curtain drawn, his eyes begun
To wink, being blinded with a greater light —*

wo von Tarquinius die Rede ist, der den Vorhang von dem Bett der schlafenden Lucretia fortzieht. Das übereinstimmende, in Shake-

speare's Jugenddichtungen öfters wiederkehrende Bild vom Wurm, der an der Knospe nagt (Romeo and Juliet I, 1, 156; Lucretia 848), sei nur nebenher erwähnt. In der folgenden Scene (I, 2) erinnern die «irdischen Sterne» (*earth-treading stars that make dark heaven light*) an Lucretia 13 (*mortal stars, as bright as heavens beauties*) und die Aprilblüthen an Lucretia 395 (*April daisy*); die Gegenüberstellung von Schwan und Krähe (I, 2, 92) an Lucretia 1009. Die nächste Scene (Romeo and Juliet I, 3) bietet wieder den Vergleich vom Antlitz als Buch der Liebe und den Augen als Randglossen (*margent*), wie die vorhin zitierte Stelle Lucretia 99. Die vierte Scene des ersten Actes enthält in der letzten Rede Romeo's mehrere Anklänge an Lucretia 26, 278, 1178, 1729 (abgelaufener Termin, vorzeitiger Tod, Cupido als Pilot). In der fünften Scene läßt sich vergleichen: Romeo and Juliet I, 5

O, she doth teach the torches to burn bright

mit Lucretia 190

*Fair torch, burn out thy light and lend it not
To darken her whose light excelleth thine.*

ferner: Romeo and Juliet I, 5, 93

*. . this intrusion shall
Now seeming sweet convert to bitter gall*

mit Lucretia 889

Thy honey turns to gall, thy joy to grief.

Der Prolog zum zweiten Akt erinnert in dem Verse: Romeo and Juliet II, Chor. 8

. . she [must] steal love's sweet bait from fearful hooks

an Lucretia 103

She touch'd no unknown baits, nor fear'd no hooks.

Dann werden die Anklänge spärlicher. Ich verzeichne noch:

Romeo and Juliet III, 2, 47

. . the death-darting eye of cockatrice.

Lucretia 540

. . with a cockatrice, dead-killing eye.

Romeo and Juliet III, 2, 116

. . sour woe delights in fellowship.

Lucretia 790

. . fellowship in woe doth woe assuage.

Romeo and Juliet III, 5, 127

*When the sun sets, the air doth drizzle dew;
But for the sunset of my brother's son
It rains downright.
How now! a conduit, girl?*

Lucretia 1226

*But as the earth doth weep, the sun being set,
Each flower moisten'd like a melting eye;
Even so the maid with swelling drops gan wet
Her circled eyne, enforced by sympathy
Of those fair suns set in her mistress' sky.*

Lucretia 1233

*A pretty while these pretty creatures stand,
Like ivory conduits coral cisterns filling.*

Romeo and Juliet IV, 1, 60

*. . out of thy long-experienced time,
Give me some present counsel, or, behold
Twixt my extremes and me this bloody knife
Shall play the umpire.*

Lucretia 1820

Now set thy long-experienced wit to school

Lucretia 1840

*. . by this bloody knife
We will revenge the death of this true wife*

wobei zu beachten ist, daß Julia's Absicht sich zu erdolchen, in der Quelle, Brooke's Gedicht, nicht erwähnt ist; ferner daß das Epitheton 'bloody' in der Romeo-Stelle mehr phrasenhaft, proleptisch gebraucht ist, wie in mechanischer Wiederholung der Lucretia-Stelle.

In der fünften Scene des vierten Aktes erinnern die Lamentationen der alten Capulets in ihren Concetti und Bildern wieder an Lucretia, z. B. Romeo and Juliet IV, 5, 29, Lucretia 1254 (erfrorene Blume); Romeo and Juliet IV, 5, 45, Lucretia 960 (Zeit als Pilger personifiziert).

Auch die gehäuften Antithesen in des alten Capulet's Klage sind ganz im Stil der Lucretia: Romeo and Juliet IV, 5, 84

*All things that we ordained festival,
. Turn from their office to black funeral;*

*Our instruments to melancholy bells,
Our wedding cheer to a sad burial feast,
Our solemn hymns to sullen dirges change,
Our bridal flowers serve for a buried corse,
And all things change them to the contrary!*

Lucretia 890

*Thy secret pleasure turns to open shame,
Thy private feasting to a public fast,
Thy smoothing titles to a ragged name,
Thy sugar'd tongue to bitter wormwood taste.*

Wenn in der letzten Scene des Dramas, Julia, indem sie sich erdolcht, ausruft:

*O happy dagger!
This is thy sheath!*

und ihr Vater dann klagt:

*This dagger hath mista'en . .
. . it is mis-sheathed in my daughter's bosom —*

so läßt sich dazu vergleichen Lucretia 1723

*Even here she sheathed in her harmless breast
A harmful knife, that thence her soul unsheathed.*

Wie ähnlich im Allgemeinen der Stil beider Dichtungen ist, wie übereinstimmend Oxymora, Kontraste, Antithesen, Wortspielereien, Metaphern, Vergleiche, — dafür weitere Belege anzuführen, scheint überflüssig. Die zitierten Parallelstellen werden genügen, um die enge Zusammengehörigkeit von Lucretia und Romeo and Juliet darzuthun. Sie gehen an Zahl und Bedeutung über das gewöhnliche Maaß weit hinaus und lassen sich wohl nur durch die Annahme erklären, daß Shakespeare, als er die eine Dichtung verfaßte, von Erinnerungen an die andere noch stark beeinflusst war. Und zwar scheint sowohl die Vertheilung, wie das gegenseitige Verhältniß der Parallelstellen darauf hinzuweisen, daß Romeo and Juliet bald nach Lucretia gedichtet worden ist.

Kaum minder zahlreich und bedeutsam sind die Berührungen zwischen Romeo and Juliet und Love's Labour's Lost. Die ähnlichen Charaktere (Rosalinde, Biron-Mercutio) sind ja bekannt. Auch der übereinstimmende Stil ist oft genug hervorgehoben worden. Die Vorliebe für Wortechos ist besonders im ersten Akt von Romeo and Juliet auf die Spitze getrieben z. B. I, 1

*. . fought on part and part
Till the prince came and parted either part*

oder

*Pursued my humour not pursuing his,
And gladly shunn'd who gladly fled from me*

oder

She is too fair, too wise, wisely too fair

oder

That most are busied when they 're most alone

oder I, 3

I'll look to like, if looking liking move.

Das ist noch ganz der Stil von Love's Labour's Lost, z. B. I, 1.

Light seeking light doth light of light beguile

oder II, 1

Of all that virtue love for virtue lov'd

oder II, 1

They say so most that most his humours know

oder V, 2

There 's no such sport as sport by sport o'erthrown.

Der Wortschatz beider Dramen weist außergewöhnlich viel Uebereinstimmungen in seltenen Wörtern auf; so sind die Wörter 'bedeck', 'butt-shaft', 'dish-clout', 'plantain', 'moderately', 'vowel' bei Shakespeare überhaupt nur zweimal, die gemeinsamen Wörter 'collier', 'dry-beat', 'indite', 'logger-head', 'passado', 'sententious', 'sycamore' überhaupt nur dreimal belegt. Berührungen in charakteristischen Gedanken und Ausdrucksparallelen lassen sich besonders in den beiden letzten Akten von Love's Labour's Lost und im ersten Akt von Romeo and Juliet nachweisen.

Wenn gleich in der ersten Scene Benvolio erzählt, er habe Romeo, den liebeschwärmenden, in einem Sykomorenhain getroffen, so läßt sich dazu die Stelle Love's Labour's Lost V, 2, 89 vergleichen, wo Boyet den verliebten König von Navarra und Genossen unter einer Sykomore belauscht. Und wenn Romeo vor Sonnenaufgang —

*An hour before the worshipp'd sun
Peer'd forth the golden window of the east*

seiner Schwärmerei für Rosalinde nachgeht, so werden wir an Love's Labour's Lost IV, 3, 221 erinnert, wo Biron sagt:

*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 strucken blind
Kisses the base ground with obedient breast?*

Oder liegt jener Zeitbestimmung etwa eine tiefere Symbolik zu Grunde, eine Andeutung, daß die Sonne Julia, vor welcher der Mond Rosalinde erblaßte, zur Zeit noch nicht aufgegangen war (vgl. *Romeo and Juliet* II, 2, 4)?

Es ist aber wiederum ganz der hyperbolische Ton, in dem Biron von Rosalinde spricht, wenn Romeo sagt: *Romeo and Juliet* I, 1, 238

*He that is strucken blind cannot forget
The precious treasure of his eyesight lost.*

So erzählt auch Rosalinde *Love's Labour's Lost* V, 2, 443

*Madam, he swore that he did hold me dear
As precious eyesight.*

Und der Schlußvers der ersten Scene von *Romeo and Juliet*:

I'll pay that doctrine or else die in debt

klingt aus wie *Love's Labour's Lost* V, 2, 333

And consciences that will not die in debt . .

Romeo erwidert auf Benvolio's Frage: *In love?*:

Out —

Benvolio (unterbricht ihn): *Of love?*

Romeo (fährt fort): *Out of her favour, where I am in love.*

In der letzten Scene von *Love's Labour's Lost* (V, 2, 164) deklamiert Moth:

Out —

Boyet (unterbricht ihn): *True; out indeed.*

Moth (fährt fort): *Out of your favours, heavenly spirits, vouchsafe
Not to behold . .*

In der zweiten Scene des ersten Aktes von *Romeo and Juliet* wird das 'Wegerichblatt für 'n geschundenes Schienbein' offenbar nach dem Rezept von *Love's Labour's Lost* III, 1, 109 verschrieben.

In *Romeo and Juliet* I, 4 treten Romeo und seine Freunde maskiert auf wie die Herren in *Love's Labour's Lost* V, 2, und Benvolio sagt: *Romeo and Juliet* I, 4, 9

*But let them measure us by what they will;
We'll measure them a measure, and be gone.*

In *Love's Labour's Lost* V, 2, 183 empfängt Boyet die maskierten Gäste im Auftrage seiner Herrin unhöflich:

She says you may be gone.

Der König darauf:

*Say to her we have measured many miles
To tread a measure with her on this grass.*

Mercutio's Witz: *women of good carriage*, in derselben Scene (Romeo and Juliet I, 4, 94) erinnert an den von Moth in Love's Labour's Lost I, 2, 73: *Samson was a man of good carriage*.

In dem ersten Zwiegespräch von Romeo und Julia klingt der berühmte Vers:

And palm to palm is holy palmers' kiss

im Rhythmus ganz ähnlich wie Love's Labour's Lost V, 2, 140

And mock for mock is only my intent

und erinnert im Ausdruck an Love's Labour's Lost V, 2, 816

And, by this virgin palm now kissing thine . .

Mercutio beschwört den verschwundenen Romeo: Romeo and Juliet II, 1, 21

. . That in thy likeness thou appear to us.

Und ebenso Biron: Love's Labour's Lost IV, 3, 46

Now, in thy likeness, one more fool appear!

Auch in der vierten Scene des zweiten Aktes klingen Mercutio's Spöttereien noch etwas an die Biron's an (*stab'd with a white wench's black eye — the blind bow-boy's butt-shaft*). Sonst aber kann ich im weiteren Verlauf der Tragödie keine Reminiscenzen an das Lustspiel mehr entdecken. Mit der Erinnerung an Rosalinde schwindet auch die an Verlorene Liebesmüh. Wiederum läßt sowohl die Vertheilung wie das gegenseitige Verhältniß der Parallelstellen darauf schließen, daß Love's Labour's Lost vor Romeo and Juliet gedichtet ist.

H. Isaac nahm allerdings die entgegengesetzte Reihenfolge an. Er meinte, daß Romeo's überschwengliche Liebesschwärmerei nicht wohl erklärlich sei, nachdem Biron-Shakespeare dem hyperbolischen, gezierten, euphuistischen Stil der Liebessonette Valet gesagt. Allein dieser subtile ästhetische Grund, so bestechend er auf den ersten Blick ist, zerfällt doch bei näherer Betrachtung in Nichts. Biron und Romeo sind ganz verschiedene Charaktere, und keiner von Beiden ist gewiß so ohne weiteres mit dem Dichter zu identifizieren, wenn dieser auch vielleicht in jedem der Beiden eine Seite seines Wesens dargestellt haben mag. Romeo entspricht vielleicht einer früheren

Phase in der Entwicklung seines Charakters als Biron, damit ist aber noch nicht gesagt, daß die Gestalt des Romeo vom Dichter vorher geschaffen sei. Um den jugendlichen Schwärmer Romeo zu charakterisieren, war die überschwengliche Sprache, von der sich Biron losgesagt hat, wohl angebracht. Und es ist zu beachten, daß sie gerade in Bezug auf Rosalinde angewendet wird. Im Allgemeinen ist die Sprache der Tragödie schon etwas reifer und maßvoller als die des Lustspiels, wenn man berücksichtigt, daß das stärkere Pathos auch einen stärkeren und mehr bilderreichen Ausdruck verlangt. Der Fortschritt in der dichterischen Technik zeigt sich noch besonders in der Anwendung des Reims und der Sonettform.

Aus dem Vorstehenden ergibt sich als wahrscheinliche Abfassungszeit von *Romeo und Julia* der Winter 1593/94 oder Frühling 1594.

Auf andere Dramen, die sich mit *Romeo and Juliet* berühren, gehe ich nicht näher ein, da sie für die Datierung keinen Anhalt gewähren.

So ist z. B., wie Zupitza in diesem Jahrbuch gezeigt hat, das Lustspiel von den Beiden Veronesern durch die Geschichte von *Romeo und Julia* beeinflusst. Zupitza nahm an, daß Shakespeare, als er diese Komödie schrieb, Brooke's Gedicht von *Romeus* zwar gelesen, seine Liebestragödie aber noch nicht gedichtet hatte. Das ist ja sehr wohl möglich, obgleich es sonderbar erscheint, daß der Dichter, nachdem seine Phantasie von Brooke's Gedicht schon angeregt war, sich an einem viel weniger dankbaren Stoff versuchte. Im Allgemeinen ist die dichterische Kunst in den Beiden Veronesern gewiß noch unvollkommener, unreifer als in *Romeo und Julia*; die Clown-Szenen besonders erinnern noch sehr an die Komödie der Irrungen. Andererseits stehen aber manche Stellen schon ganz auf der Höhe von *Romeo und Julia*, zeigen einen recht ähnlichen Stil. Es wäre wohl möglich (wie auch H. Isaac annahm), daß das Lustspiel, wenngleich früher verfaßt, doch bald nach *Romeo und Julia* aus- oder umgearbeitet wäre. Vielleicht erklären sich die Mängel zum Theil auch aus dem Umstande, daß ein älteres Stück zu Grunde lag, oder aus der Flüchtigkeit der Bearbeitung.

Die Anspielungen auf die Sage von *Hero und Leander* (*a book of love*) dürften doch wohl durch Marlowe's Gedicht veranlaßt sein, welches erst 1593 (nach dem Tode Marlowe's?) in Druck gegeben wurde.

Daß der Sommernachtstraum derselben Periode angehört wie Romeo und Julia wird wohl allgemein angenommen. Stil und Versbau sind noch ganz ähnlich, wie schon Tycho Mommsen hervorhob. Auch an charakteristischen Ausdrucksparallelen fehlt es nicht.

Es scheint, als wenn die Fabel des Sommernachtstraums durch Kombination von Motiven der Romeo-Tragödie und des Lustspiels von den Beiden Veronesern beeinflusst und so die zu Grunde liegende Erzählung Chaucer's von «Palamon und Arcite» umgestaltet worden sei.

Die Elfenkönigin spukt schon in Romeo und Julia; ebenso präludiert dort schon die Hochzeitsmusik. Der Konflikt in der ersten Scene des Sommernachtstraums ist ein ganz ähnlicher wie im dritten Akt des Trauerspiels: man braucht nur statt Theseus den Fürsten von Verona, statt Egeus den alten Capulet, statt Hermia Julia, statt Demetrius den Grafen Paris, statt Lysander Romeo und statt der verlassenen Helena die vergessene Rosalinde zu setzen.

Fast noch mehr Uebereinstimmung besteht mit den Beiden Veronesern. Das Verhältniß der beiden Liebespaare, die Treulosigkeit des einen Liebenden, die Treue der verlassenen Geliebten, die Flucht, das Zusammentreffen im Walde, die Rückkehr der Liebespaare mit dem Herzog, das Alles ist sehr ähnlich. Wer die beiden Lustspiele genau nacheinander liest, wird finden, daß aus dem Schluß der Beiden Veroneser mehrere Leitmotive, sogar mit wörtlicher Uebereinstimmung, in den Sommernachtstraum hineinklingen.

Danach scheint es, als wenn der Dichter den Sommernachtstraum kurze Zeit nach der Romeo-Tragödie verfaßt, und als wenn er unmittelbar vorher mit der Umarbeitung der Beiden Veroneser sich beschäftigt hätte. Das würde etwa auf den Sommer oder Herbst 1594 als Abfassungszeit des Sommernachtstraums führen, eine Datierung, die genau stimmt zu der Schilderung des außergewöhnlich regnerischen Sommers (Akt II, Scene 1); denn wie oft genug erwähnt, paßt die Schilderung auf den Sommer 1594.