

Werk

Titel: Ueber die Entstehungszeit von "Was Ihr wollt"

Autor: Conrad, Hermann

Ort: Weimar

Jahr: 1895

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0031 | log14

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber die Entstehungszeit von „Was Ihr wollt“.

Von

Hermann Conrad.

«Es ist eine auffallende Erscheinung, daß die beiden Fabeln von Was Ihr wollt, die Viola- und die Malvolio-Fabel, so natürlich sie mit einander verknüpft sind, doch mit Leichtigkeit sich von einander lösen und zu selbständigen Gebilden gestalten lassen — schon wegen der durchgeführten Verschiedenartigkeit der äußeren Form: jene ist ganz in Versen, diese ganz in Prosa geschrieben. Und betrachten wir die Viola-Fabel für sich, so finden wir formelle und ideelle Merkmale darin, die in den Dramen aus dem Ende des Jahrhunderts sich nicht wiederfinden, offenbare Ueberbleibsel einer früheren Arbeit sind: eine verhältnißmäßig sehr große Zahl von Reimen und mehrfach — ein zweifelloses Anzeichen jugendlichen Schaffens — fortlaufend gereimte Stellen; einen Versbau, der nicht durchgehend den Charakter der späteren Periode trägt; und schließlich eine große Reihe von jugendlichen Gedanken und Bildern, während Parallelismen zu der Malvolio-Fabel sich fast nur in späteren Stücken finden. Es ist daher wahrscheinlich, daß die Viola-Fabel zuerst allein in der ersten Hälfte der Neunziger verfaßt und gegen Ende des Jahrhunderts mit der Malvolio-Fabel verbunden und gleichzeitig überarbeitet worden ist.»

Diese Stelle aus der Einleitung zu meiner Ausgabe von Twelfth-Night¹⁾ mag den Leser über die Veranlassung und den Zweck des vorliegenden Aufsatzes aufklären. Was mir vor acht Jahren nach

¹⁾ Leipzig, Tauchnitz 1887.

summarischer Betrachtung eines noch nicht vollständigen Schluß-Materials wahrscheinlich schien, das möchte ich heute begründen, wenigstens nach der Seite der poetischen Formalien und des poetischen Gehaltes. Die metrische Seite der Begründung muß aufgeschoben werden bis zu der Zeit, wo das entsprechende Material, mit dessen Zusammenstellung ich in diesem Jahrbuche beginne, in einer Vollständigkeit vorhanden sein wird, welche sichere Schlüsse zuläßt.

Ich beabsichtige in Folgendem zu zeigen, daß Shakespeare in der Viola-Fabel mit seinem Denken und Fühlen, mit seinem dichterischen Können auf dem Standpunkte seiner jugendlichen Schaffens-Periode steht, während die Malvolio-Fabel nach Form und Gehalt in eine spätere Zeit zu versetzen ist.

Betrachten wir zunächst die Viola-Fabel, so bietet schon die erste, nur 41 Verse lange Scene eine Reihe von Vorstellungen und Bildern, die entweder dem italianisierenden Stile der Jugend-Dichtungen angehören oder auf die dem Dichter bekannten Muster dieses Stiles zurückzuführen sind.

1. Der Herzog Orsino benimmt sich hier schon so, wie er an einer späteren Stelle einen von der *Fancy* besessenen Liebhaber schildert. Kaum hat er die Musik auf sich wirken lassen, so wird sie ihm lästig, er läßt sie plötzlich aufhören:

Enough, no more:

'Tis not so sweet now as it was before

Tw. I, 1, 7.

Und zu Viola sagt er:

*such as I am all true lovers are,
Unstaid and skittish in all motions else,
Save in the constant image of the creature
That is belov'd.*

Tw. II, 4, 17.

Denselben Zustand schildert ausführlicher Biron:

*Love is full of unbefitting strains,
All wanton as a child, skipping and vain,
Form'd by the eye and therefore, like the eye,
Full of strange shapes, of habits and of forms,
Varying in subjects as the eye doth roll
To every varied object in his glance.*

L. L. V, 2, 770.

2. Der Vergleich der Liebesempfänglichkeit mit dem Meere findet sich wie hier auch in einem der jugendlichen Liebes-Sonette:

*thy [love's] capacity
Receiveth as the sea.*

Tw. I, 1, 10.

*The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store:
So thou, being rich in 'Will', add to thy 'Will' [Liebe]
One will of mine, to make thy large 'Will' more.*

Sonn. 135.

3. Daß das Salzwasser der Thräne dazu dient, die Liebe und andere Dinge zu würzen, ist eins jener unfruchtbaren Concetti, die wir nur dem jugendlichen Shakespeare verzeihen:

*And water once a day her chamber round
With eye-offending brine: all this to season
A brother's dead love.*

Tw. I, 1, 29.

*How much salt water thrown away in waste,
To season love.*

Rom. II, 3, 72.

Seasoning the earth with showers of silver brine.

Lucr. 796.

'T [tears] is the best brine a maiden can season her praise in.

All's I, 1, 55.

4. Die Wortbildung *eye-offending* (Tw. I, 1, 30) kehrt nur noch einmal in King John (III, 1, 47) wieder.

Mehrere Stellen weisen auf Sidney's Arcadia, andere auf Petrarca, Daniel und Golding's Ovid-Uebersetzung.

5. *O, it [that strain] came o'er my ear like the sweet south
That breathes upon a bank of violets.*

Tw. I, 1, 5.

*Her breath is more sweet than a gentle south-west wind, which
comes creeping over flowery fields and shadowed waters in the
extreme heat of summer.*

Sidney, Arcadia, Book I (1590).

6. *the flock of all affections.* Tw. I, 1, 36.

the flock of unspeakable virtues.

Sidney, Arcadia, Book I.

(Die Stelle folgt gleich nach der obigen.)

7. *How will she love, when the rich golden shaft
Hath kill'd the flock of all affections else.*

Tw. I, 1, 35.

That causes love is all of gold, with point full sharp and bright.
Golding, Uebersetzung von Ovid's Metamorphosen (1567).

8. *My desires, like fell and cruel hounds,
E'er pursue me.* Tw. I, 1, 22.

Dieses Bild, das der Sage von Aktäon entnommen ist, und auf die von Diana über ihn verhängte Strafe anspielt, stammt aus der jugendlichen Sonett-Periode, wo Shakespeare harmlos solchen werthlosen poetischen Schmuck Petrarca, vielleicht auch anderen Sonettisten, entnahm. — Auch Petrarca sieht die Geliebte in einem Quell baden; sie spritzt, wie Diana, ihm Wasser in die Augen:

Da . . .
Fühl' ich die eigene Gestalt vergehen;
Zum schnellen Hirsche ward ich, und ins wilde
Dickicht gejagt, in Wald und Busch und Dorn,
Flieh' ich noch heut' der eigenen Hunde [Begehrungen] Zorn.

Dem entsprechend singt denn auch Daniel in seiner Delia (5. Sonett, Ausg. 1594):

My thoughts like hounds pursue me to my death.

Diesen Parallelismen gegenüber finden sich nur zwei in späteren Stücken.

9. Die Musik als «Liebesnahrung» findet sich noch einmal in Antony and Cleopatra:

If music be the food of love, play on.
Tw. I, 1, 1.

*Give me some music, — music, moody food
Of us that trade in love.*
Ant. II, 5, 1.

10. Die Vorstellung, daß man sich an der Liebe übernehmen und an ihrem Zuviel sterben könne, findet sich in Dichtungen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts mehrfach.

*If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.*
Tw. I, 1, 2.

*Alas, their love may be call'd appetite
That suffer surfeit, cloyment, and revolt.*
Tw. II, 4, 100.

*There lives within the very flame of love
A kind of wick or snuff that will abate it,
And nothing is at a like goodness still;*

*For goodness, growing to a plurisy,
Dies in his own too much.*

Hamlet IV, 7, 115.

Their over-greedy love hath surfeited.

2 Henry IV, I, 3, 88.

Vergl. das spätere Son. 118, wo dieselbe Vorstellung mit Bezug auf die Freundschaft verwandt wird.

Aber auch in Two Gentlemen:

Valentine. *O, I have fed upon this woe already,*
[Verbannung von der geliebten Silvia]

And now excess of it will make me surfeit.

Gentl. III, 1, 220.

Die obigen Parallelismen können also nichts beweisen.

Die zweite Scene des 1. Actes bietet nur eine Ausdrucks-Parallele:

11. *Till I had made mine own occasion mellow.*

Tw. I, 2, 43.

upon the mellowing of occasion.

L. L. L. IV, 2, 72.

Die kurze vierte Scene des 1. Actes, welche ganz der Viola-Fabel gewidmet ist, weist nur einen metaphorischen Ausdruck auf, der in Dichtungen vor und nach 1600 wiederkehrt:

12. *I have unclasp'd
To thee the book even of my secret soul.*

Tw. I, 4, 13.

And now I will unclasp a secret book.

1 Henry IV, I, 3, 188.

And wide unclasp the tables of their thoughts.

Troil. IV, 5, 60.¹⁾

Dagegen zeigt die lange fünfte Scene des 1. Actes in ihrer zweiten Hälfte, welche die Viola-Fabel ausfüllt, eine Menge von Uebereinstimmungen mit jugendlichen Dichtungen.

13. Viola. *Alas, I took great pains to study it, and 'tis poetical.*

¹⁾ Im 73. Bande von Herrig's Archiv (S. 372—394) habe ich nachgewiesen, daß Troilus in einen früheren Theil (die Liebes-) und einen späteren (die Lager-Geschichte) zerfällt. Die obige Stelle gehört der wahrscheinlich bald nach 1600 entstandenen Lagergeschichte an.

Olivia. *It is the more like to be feigned.*
Tw. I, 5, 207.

the finest poetry is the most feigning.
As III, 3, 20.¹⁾

14. *We will draw the curtain and show you the picture*
Tw. I, 5, 251.

sagt Olivia, als sie sich entschleiert; fast dasselbe Pandarus, als er Cressida den Schleier abnimmt:

Come, draw this curtain, and let's see your picture.
Troil. III, 2, 49.²⁾

So sagt auch Proteus, als er zum ersten Male Silvia's Antlitz gesehen hat:

*'Tis but her picture I have yet beheld . . .
But when I look on her perfections,
There is no reason but I shall be blind.*
Gentl. II, 4, 209.

15. *'Tis in the grain,* Tw. I, 5, 255.

sagt Olivia von ihrem Teint. Derselbe Ausdruck wird von echter Hautfarbe gebraucht: Err. III, 2, 108.

16. *Lady, you are the cruell'st she alive,
If you will lead these graces to the grave
And leave the world no copy.*
Tw. I, 5, 259.

Derselbe Gedanke ist das Thema der 17 Prokreations-Sonette, speciell des 4., 9., 10., 11. und 13.

17. Olivia. *How does he love me?*
Viola. *With adorations, fertile tears,
With groans that thunder love, with sighs of fire.*
Tw. I, 5, 274.

*[Love's] high imperious thoughts have punish'd me
With bitter fasts, with penitential groans,
With nightly tears and daily heart-sore sighs.*
Gentl. II, 4, 130.

*O, that infected moisture of his eyes,
O, that false fire which in his cheek so glow'd,
O, that forced thunder from his heart did fly,
O, that sad breath his spongy lungs bestow'd . . .*
Lov. 322.

¹⁾ Nach der Untersuchung a. a. O. (S. 395—413) gehört As you like it in die Jahre 1595/96.

²⁾ Die Stelle gehört der Liebesgeschichte an, die nach meiner an der angeführten Stelle begründeten Ansicht in die Jahre 1594—96 gehört.

In allen drei Stellen finden wir die gleichen Symptome der Liebe, wie sie von Petrarca und allen Sonettisten jener Zeit über-treibend dargestellt wird.

Der oder die Geliebte ist die Seele des Liebenden selbst:

18. *[I would] call upon my soul within the house.*

Tw. I, 5, 288.

It is my soul that calls upon my name. [Romeo vor Juliens Balkon.]

Rom. II, 2, 165.

Die Liebe wird in der Plötzlichkeit, mit der sie den Menschen ergreift, mit der Pest verglichen.

19. *Even so quickly* [wie die Liebe] *may one catch the plague.*

Tw. I, 5, 314.

it is a plague

That Cupid will impose for my neglect

Of his almighty dreadful little might.

L. L. L. III, 203.

Auch im 137. Sonett wird die Liebe genannt:

this false plague.

Das trügerische, schmeichlerische Auge wird für eine falsch ge-richtete Leidenschaft verantwortlich gemacht:

20. *I do I know not what, and fear to find*

Mine eye too great a flatterer for my mind.

Tw. I, 5, 327.

If eyes corrupt with over-partial looks

Be anchor'd in the bay where all men ride,

Why of eyes' falsehood hast thou [Love] forged hooks,

Whereto the judgment of my heart is tied.

Sonn. 137.

The error of our eye directs our mind:

What error leads, must err: O, then conclude

Minds sway'd by eyes are full of turpitude.

Troil. V, 2, 110 (Liebesgeschichte).

Man sieht, daß alle Parallelismen zu diesem Scenen-Theile sich in jugendlichen Dichtungen finden.

Die erste Scene des 2. Aktes, welche der Viola-Fabel ange-hört und dem Stile nach auch jugendliche Merkmale aufweist, verräth durch zwei Parallelismen, daß die bessernde Hand des Dichters am Ende des Jahrhunderts einige Pinselstriche hinzufügte:

21. *She is drowned already, Sir, with salt water, though I seem to drown her remembrance with more.*

Tw. II, 1, 32.

*Alas, then she is drown'd?
Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears.*

Hamlet IV, 7, 184.

22. *I am yet so near the manners of my mother, that upon the least
occasion more mine eyes will tell tales of me.*

Tw. II, 1, 41.

*And all my mother came into my eyes
And gave me up to tears.*

Henry V, IV, 6, 31.

Auch die kurze zweite Scene des 2. Aktes setzt die Viola-Fabel fort, nur daß Malvolio es ist (an Stelle eines beliebigen Dieners der jugendlichen Fassung), welcher der sich entfernenden Viola nachcilt und ihr einen Ring von Olivia übergibt. Der Monolog Viola's enthält in den «wächsernen Herzen» der Frauen einen deutlichen Hinweis auf eine andere jugendliche Arbeit:

23. *How easy is it for the proper-false
In women's waxen hearts to set their forms!
Alas, our frailty is the cause, not we!*

Tw. II, 2, 30.

*For men have marble, women waxen, minds,
And therefore are they form'd as marble will
Then call them not the authors of their ill,
No more than wax shall be accounted evil
Wherein is stamp'd the semblance of a devil.*

Lucr. 1240.

Die große vierte Scene des 2. Aktes bewegt sich mit Vorliebe in dem Gedanken- und Bilderkreise der jugendlichen Dichtungen, wie die Parallelstellen zeigen. In den beiden folgenden Stellen wird das Herz der Thron des Liebesgottes genannt:

24. *It [tune] gives a very echo to the seat,
Where Love is thron'd.*

Tw. II, 4, 21.

My bosom's lord [i. e. Love] sits lightly in his throne.

Rom. V, 1, 3.

Die Frauenschönheit wird mit der aufblühenden Rose verglichen; die Wangenfarbe mit der roth und weißen Damascener-Rose:

25. *For women are as roses, whose fair flower,
Being once display'd, doth fall that very hour.*

Tw. II, 4, 39.

her damask cheek. Tw. II, 4, 115.
*Fair ladies mask'd are roses in their bud;
Dismask'd, their damask sweet commixture shown,
Are angels vailing clouds, or roses blown.*
L. L. V, 2, 295.

Der bildliche Ausdruck «das hungrige Meer» findet seine Erklärung in einem früheren Sonett:

26. *mine [love] is all as hungry as the sea,
And can digest as much.*
Tw. II, 4, 103.

*I have seen the hungry ocean gain
Advantage on the kingdom of the shore.*
Sonn. 64. (Mitte Neunziger.)

Der obige Vergleich der Liebe mit dem Meere in Bezug auf Tiefe und Grenzenlosigkeit findet sich wiederholt:

27. *[My love] cannot be soundel: my affection hath an unknowe bottom
like the bay of Portugal.*
As IV, 1, 211.

*My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep, the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.*
Rom. II, 2, 133. (Juliet.)

The sea hath bounds, but deep desire hath none.
Ven. 389.

Daß der Wurm die schönsten Rosen- und Mädchen-Knospen zerstört, ist eine beliebte Metapher der Jugend-Dichtungen.

28. *But let concealment, like the worm i'the bud,
Feed on her damask cheek.*
Tw. II, 4, 114.

This canker that eats up Love's tender spring.
Ven. 156.

Why should the worm intrude the maiden bud?
Lucr. 848.

canker vice the sweetest buds doth love.
Sonn. 70.

loathsome canker lives in sweetest bud.
Sonn. 35.

*in the sweetest bud
The eating canker dwells.*
Gentl. I, 1, 42.

Full soon the canker death eats up that plant.
Rom. II, 3, 30.

*But now will canker sorrow eat my bud,
And chase the native beauty from his cheek.*
John III, 4, 82.

*The canker galls the infants of the spring,
Too oft before their buttons be disclosed.*
Hamlet. I, 3, 38.

29. *She sat like Patience on a monument,
Smiling at grief.* Tw. II, 4, 117.

*thou [Marina] dost look
Like Patience, gazing on kings' graves, and smiling
Extremity out of act.*
Per. V, 1, 39.

*His face still combating with tears and smiles,
The badges of his grief and patience.*
Rich. II, V, 2, 31.

30. *We men may say more, swear more; but, indeed,
Our shows are more than will; for still we prove
Much in our vows, but little in our love.*
Tw. II, 4, 120.

*Do not believe his vows; for they are brokers,
Not of that dye which their investment shows,
But mere implorators of unholy suits,
Breathing like sanctified and pious bawds,
The better to beguile.*
Hamlet. I, 3, 127.

Diese eine Stelle aus einem späteren Stücke — es ist die erste Redaktion des Hamlet (c. 1598) — steht allen obigen gegenüber, zu denen noch der unter 1. mitgetheilte Parallelismus zu Love's Labour kommt.

Die erste Scene des 3. Aktes, die vollkommen der Viola-Fabel gewidmet ist, lehnt sich wieder an die Jugend-Dichtungen an, wie die folgenden Uebereinstimmungen lehren:

Der Witz weiß leicht den Sinn eines Satzes umzukehren, ihn zu dehnen und zu strecken, wie einen Handschuh von Ziegenleder.

31. *A sentence is but a cheveril glove to a good wit:
how quickly the wrong side may be turned outward.*
Tw. III, 1, 13.

Here's a wit of cheveril, that stretches from an inch narrow to an ell broad.
Rom. II, 4, 87.

32. *Would not a pair of these [Geldstücke] have bred?
I make it [money] breed as fast.*
Tw. III, 1, 55.

Merch. I, 3, 97. (Shylock.)

Die folgende Stelle ist eingegeben von dem Troilus-Stoffe, den Shakespeare ebenfalls in jungen Jahren gestaltete.

33. Clown. *I would play Lord Pandarus of Phrygia, Sir, to bring a Cressida to her Troilus.*

Tw. III, 1, 58.

- Lafeu. *I am Cressid's uncle [Pandarus]
That dare leave two together.*

All's II, 1, 100.

Das Wortspiel auf *understand* und *stand under* findet sich dreimal:

34. *My legs do better understand me, sir, than I understand what you mean by bidding me taste my legs.*

Tw. III, 1, 89.

*Ay, ay, he told his mind upon mine ear:
Beshrew his hand, I scarce could understand it [his mind und his hand].*

Err. II, 1, 49.

My staff understands me.

Gentl. II, 5, 28.

35. *O, what a deal of scorn looks beautiful
In the contempt and anger of his lip.*

Tw. III, 1, 157.

*Pure shame and awed resistance made him fret,
Which bred more beauty in his angry eyes.*

Ven. 69.

Das kurze Gespräch zwischen Antonio und Sebastian (III, 3), sowie die zwischen Olivia und Viola gewechselten Worte (III, 4) bieten keinen Anklang an andere Dichtungen.

In der fünften Scene des 3. Actes, wo Antonio zur Rettung Viola's herbeieilt und verhaftet wird, erinnern die Worte, die er in Bezug auf die für seinen geliebten Freund gehaltene Viola sagt:

36. *But O, how vile an idol proves this god!*

Tw. III, 5, 399.

an die Art, wie Venus ihren spröden Adonis schmäh't:

Well-painted idol, image dull and dead.

Ven. 212.

(Die daran geknüpfte Ausführung, welche beginnt:

Thou hast, Sebastian, done good feature shame

findet sich so häufig — zumeist, aber nicht allein, in jugendlichen Stücken — wiederholt, daß kein Schluß daraus zu ziehen ist.)

Die kurze dritte Scene des 4. Aktes, in der es sich um die Vereinigung Olivia's mit Sebastian handelt, zeigt eine Beziehung auf die jugendliche Periode im bildlichen Ausdruck:

37. *'Tis wonder that enwraps me thus.*
Tw. IV, 3, 3.

*For my part, I am so attir'd in wonder,
I know not what to say.*
Ado IV, 1, 46.

(Much Ado gehört nach der oben erwähnten Untersuchung in Herrig's Archiv in die Uebergangszeit von der konventionellen zu der freieren Dichtungsweise, in die Jahre 1595/96.)

Die erste und einzige Scene des 5. Aktes bietet in ihrem ersten Theile, in welchem es sich um die Lösung der Viola-Fabel handelt, mehrfache Anklänge an jugendliche Dichtungen:

38. *But that it would be double-dealing, I would you could make it
[das geschenkte Goldstück] another.*
Tw. V, 1, 32.

Ein ähnliches Wortspiel mit *double-dealer* findet sich in der Stelle:

*I might have cudgelled thee out of thy single life, to make thee a
double-dealer* [einer, der zu Zweien lebt, und ein doppelzüngiger,
falscher Ehemann.]

Ado V, 4, 116.

39. *Him will I tear out of that cruel eye,
Where he sits crowned in his master's spite.*
Tw. V, 1, 131.

*whether beauty, birth, or, wealth, or wit
Entitled in their parts do crowned sit.*
Sonn. 37.

(Das 37. Sonett gehört zu den jugendlichen, in den ersten Neunzigern entstandenen. Vergl. Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben; Jahrbuch XIX, S. 176.)

40. *a raven's heart within a dove.*
Tw. V, 1, 134.

Dove-feather'd raven.
Rom. III, 2, 76.

*Seems he a dove? His feathers are but borrow'd,
For he's disposed as the hateful raven.*
2. Henry VI, III, 1, 76.

Von den obigen 62 Parallelstellen entfallen 1 auf ein späteres Drama (Antony); 8 auf Dichtungen um 1600: 1—2 Henry IV,

1 — spätere Sonette, 1 — Henry V, 4 — Hamlet, 1 — Troilus (Lagergeschichte); 10 auf Dichtungen um 1595: 1 — John, 2 — Much Ado, 2 — As You like it, 3 — Troilus (Liebesgeschichte), 1 — Merchant of Venice, 1—1 Henry IV. Die anderen 43 gehören alle jugendlichen Dichtungen an um 1590 geschaffen oder, wie All's well, mit seinen Anfängen in diese Zeit hineinreichend. Die meisten Uebereinstimmungen finden sich in den jugendlichen Sonetten (8), in Romeo (7), in Gentlemen (5), in Love's Labour's Lost (5), in Venus (4), Lucrece (3); die anderen 11 vertheilen sich auf Errors (2), Lover's Complaint (1), Pericles (1), All's Well (1), 2 Henry VI (1), Richard II (1), auf Sidney, Petrarca, Daniel und Ovid. Die auffallendsten und am meisten beweisenden Parallelismen sind nur in diesen Dichtungen zu finden: Love's Labour's Lost V, 2, 770; Lucrece 1240; Gentlemen II, 4, 130; Pericles V, 1, 139.

Man könnte zweifelhaft sein, wenn die Parallelismen aus den jugendlichen Dichtungen weniger zahlreich und weniger schlagend wären; wenn ihnen eine annähernd gleiche Anzahl aus der Jahrhundert-Wende gegenüberstände. So, wie das Verhältniß derselben thatsächlich ist (8 : 43), scheint mir jeder Zweifel daran ausgeschlossen, daß die Viola-Fabel nicht am Ende des Jahrhunderts geschaffen sein kann, sondern in den ersten Neunzigern geschaffen sein muß.

Und selbst wenn diese unumstößliche Stütze für unsere Behauptung nicht existierte, würde Twelfth-Night in der Art, wie es die Geschlechterliebe in Verbindung mit idealer Freundschaft darstellt, am Ende des 16. oder gar am Anfange des 17. Jahrhunderts ganz allein stehn. Es ist eben genau dieselbe Darstellung, wie wir sie in den jugendlichsten Dramen finden, für welche die Petrarkischen in Sonette gekleideten Untersuchungen über die Liebe in Verbindung mit den von den Platonischen Akademien Italiens verbreiteten Liebes- und Freundschafts-Theorien das Fundament bildeten. Wer in dem Jahrzehnt von 1585—1595, über dem Sidney's Arcadia und Spenser's Faërie Queen als leitende Gestirne leuchteten, dichtete, mußte diese Mode-Theorien kennen, wenn er von seinen Genossen und der ausschlaggebenden Hofgesellschaft beachtet werden wollte. Und so stark war — wohl nicht die Unterordnung, aber — die Befangenheit Shakespeare's in dieser Konvenienz, daß der verschmitzte, gewissenlose Höfling Suffolk zum platonisierenden Schäfer wurde, wenn er seiner Königin von seiner schuldvollen Liebe sprach, und daß der wilde Richard, dem die Liebe nur eine Stufe zu materiell werth-

volleren Zielen ist, der italienischen Formalien nicht ganz entzogen konnte, wenn er um Frauengunst warb.

Much Ado about Nothing, *As You like it* und auch die Liebesgeschichte von *Troilus and Cressida* sind trotz des satirischen Absagebriefes von *Love's Labour's Lost*, der sicher vor ihnen geschrieben wurde, noch immer konventionell gefärbt. Erst mit dem *Merchant of Venice* (wahrscheinlich 1596) ändert sich die Sache. Obgleich auch hier immer wieder Abirrungen in die altgewohnten Geleise vorkommen, so hat die Liebe zwischen Portia und Bassanio jenen Jugend-Bildern gegenüber doch einen unverkennbar vertieften, vermenschlichten Charakter, und die Verhältnisse zwischen Jessica und Lorenzo, zwischen Nerissa und Gratiano zeigen den frischen Realismus unverhüllt, der in den oben genannten Stücken unter den konventionellen Formalien nur hervorleuchtet.

Die Liebespaare der ersten Neunziger zeigen alle eine auffallende Charakter-Ähnlichkeit; die Liebespaare um 1600 sind unter sich ebenso unähnlich, wie sie jenen fernstehen. Percy und seine Käthe, Heinrich V. und die seinige, Falstaff und die beiden lustigen Weiber, Fenton und Anna Page, Brutus und Porcia, Hamlet und Ophelia, Claudius und Gertrud, Angelo und Isabella, Claudio und Juliet, Posthumus' und Imogen¹⁾ — was für mannigfaltige Gestalten, was für in sich geschlossene Wirklichkeits-Menschen! — Um diese Zeit hat sich Shakespeare von dem Zwange der italienischen Manier definitiv befreit; und nun sollte er das alte, verstaubte Handwerkszeug noch einmal hervorgeholt haben, um in antiquiertem Stile die *Viola-Fabel* auszuarbeiten? Eine solche Annahme hat alle Wahrscheinlichkeit gegen sich.

Gehen wir nun zu dem *Malvolio*-Theile über, so bietet sich uns ein ganz anderes Bild.

Die dritte Scene des 1. Aktes zeigt zwei Uebereinstimmungen mit *Merry Wives* und *Troilus* (Lagergeschichte):

41. *He 's as tall [handfest, tapfer] a man as any's in Illyria.*
Tw. I, 3, 20. (Toby von Aguecheek.)

He is as tall a man of his hands as any is between this and his head.

M. W. I, 4, 26. (Simple von seinem Herrn Slender.)

¹⁾ Daß *Measure for Measure* und *Cymbeline* in die Zeit der zweiten *Hamlet*-Redaktion gehören, zeigen die auffallend zahlreichen und bedeutsamen Parallellismen. (S. «Die *Hamlet*-Periode». *Herrig's Archiv*, Bd. 75, S. 274, 278.)

42. *I am a great eater of beef and I believe that does harm to my wit.*
Tw. N. I, 3, 90. (Andrew.)

The plague of Greece upon thee, thou mongrel beef-witted lord.
Troil. (Lagergeschichte) II, 1, 14. (Thersites zu Ajax.)

Die fünfte Scene des 1. Aktes bringt in ihrer ersten Hälfte wieder mehrere Parallelen zu Dichtungen aus dem Ende des Jahrhunderts; so knüpft Maria an das Wortspiel mit *point* (Punkt, Spitze und Nestel zur Befestigung der Hosen am Wams) dieselbe unzarte Folgerung, wie Poin in Henry IV:

43. Clown. . . . *I am resolved on two points.*
Maria. *That if one break, the other will hold; or, if both break, your gaskins fall.*
Tw. I, 5, 25.

Falstaff. *These nine in buckram that I told thee of —*
Prince. *So, two more already.*
Falstaff. *Their points [Schwerter] being broken —*
Poin. *Down fell their hose.*

1 Henry IV, II, 4, 238.

In den folgenden Stellen erscheint ebenfalls ein gleiches Wortspiel (mit *colour* und *collar* = *halter*):

44. *He that is well hanged in this world needs to fear no colours.*
Tw. I, 5, 6.
Falstaff. *Sir, I will be as good as my word: this that you heard was but a colour (Vorwand).*
Shallow. *A colour [collar] that I fear you will die in, Sir John.*
Falstaff. *Fear no colours; go with me to dinner.*
2 Henry IV, V, 5, 91.

Daneben zeigen sich Uebereinstimmungen mit Stücken aus der jugendlichen oder Uebergangs- und der späteren Periode.

45. Olivia. *Go to, you are a dry fool*
Clown. *give the dry fool drink, then is the fool not dry.*
Tw. I, 5, 45.
Rosaline. *I do not call them fools; but this I think, When they are thirsty, fools would fain have drink.*
Biron. *This jest is dry to me.*
L. L. V, 2, 373.

In beiden Stellen das Wortspiel mit den Bedeutungen von *dry*: trocken, langweilig — und durstig.

46. Clown. *I wear not motley in my brain.*
Tw. I, 5, 63.

Jaques [mit Bezug auf Touchstone]. *This is the motley-minded gentleman that I have so often met in the forest.*
As V, 4, 41.

Squash (unreife Erbsenschote) wird zweimal auf Menschen angewandt:

47. [He is] as a squash before it is a peascod.
Tw. I, 5, 166.
This kernel, this squash, this gentleman.
Wint. I, 2, 160.

Die dritte Scene des 2. Aktes enthält eine Reihe von Anklängen an die Dramen um 1600.

Die sehr ähnlichen Figuren des Sir Andrew und des Slender bedienen sich auch einer ähnlichen Ausdrucksweise:

48. Sir Andrew. . . . *I had rather than forty shillings I had such a leg.*
Tw. II, 3, 20.
Slender. *I had rather than forty shillings I had my book of songs and sonnets here.*
M. W. I, 1, 205.
49. *If thou hast her not i' the end, call me cut!*
Tw. II, 3, 203.
Spit in my face, call me horse.
1 Henry IV, II, 4, 215.

Auf die Sangesfertigkeit der Weber, die, meist niederländische Calvinisten, den Psalmen-Gesang kultivierten, spielt Shakespeare hier und an zwei anderen Stellen an:

50. *Shall we rouse the night-owl in a catch that will draw three souls out of one weaver.*
Tw. II, 3, 61.
I would I were a weaver; I could sing psalms or anything.
1 Henry IV, II, 4, 146.
Now his soul is ravished. Is it not strange that sheeps-guts should hale souls out of men's bodies?
Ado II, 3, 62.

Das Schimpfwort *Cataian* (Chinese, Betrüger) findet sich zweimal:

51. *My lady is a Cataian.*
Tw. II, 3, 80.
I will not believe such a Cataian, though the priest o'the town commended him for a true man.
M. W. II, 1, 148.

Der Ausdruck *personate* in dem heute unbekanntem Sinne von «abzeichnen, porträtieren» kommt nur viermal vor:

52. Tw. II, 3, 173; Cymb. V, 5, 454; Tim. I, 1, 69; IV, 1, 35.

Außerdem ein Parallelismus mit Coriolanus:

53. *Shall we make the welkin dance indeed? Shall we rouse the night-owl in a catch?*

Tw. II, 3, 59.

*The trumpets, sackbuts, psalteries, and fifes,
Tabors and cymbals, and the shouting Romans
Make the sun dance.*

Cor. V, 4, 54.

Die fünfte Scene des 2. Aktes bietet außer zwei bedeutungsvolleren Anklängen nur Ausdrucksparallelismen:

54. *How now, my metal of India.*

Tw. II, 5, 17. (Tobias zu Maria).

*She [Mrs. Page] bears the purse too; she is a region in Guiana,
all gold and bounty. I will be cheater to them both, and they shall
be exchequers to me; they shall be my East and West Indies.*

M. W. I, 3, 79. (Falstaff von Mrs. Page und Ford).

55. *M, O, A, I doth sway my life.*

Tw. II, 5, 118.

Thy huntress' name, that my full life doth sway.

As you III, 2, 4.

Das Wort *dream* gebraucht Shakespeare wiederholt für einen eingebildeten Zustand. So sagt Sir Toby zu Maria mit Bezug auf Malvolio:

56. *Thou hast put him in such a dream that, when the image of it leaves him, he must run mad.*

Tw. II, 5, 211.

König Claudius sagt von Fortinbras, daß er einen *dream of his advantage* (eingebildeten Vortheil) habe. (Haml. I, 2, 21.)

Hamlet spricht von dem *dream of passion* (dem eingebildeten Schmerz) des Schauspielers (Haml. II, 2, 578).

So hat auch Timon in *a dream of friendship* gelebt (Tim. IV, 2, 34).

57. *sheep-biter* (= Mucker, Jesuit) Tw. II, 5, 6 kehrt noch einmal in adjektivischer Form wieder: *sheep-biting*, Meas. V, 359.

58. *Fire and brimstone* (als Fluch) findet sich Tw. II, 5, 56. wie Oth. IV, 1, 245.

59. *By your leave, wax.*

Tw. II, 5, 102.

Good wax, thy leave.

Cymb. III, 2, 35.

Leave, gentle wax.

Lear IV, 6, 264.

In der kleinen ersten Scene des 4. Aktes, die sich an den Zweikampf zwischen Toby und Sebastian anschließt, finden sich einige deutliche Hinweise auf Dichtungen um 1600.

Olivia nennt ihren Oheim

60. *Ungracious wretch,
Fit for the mountains and the barbarous caves.*
Tw. IV, 1, 52.

In Cymbeline werden bekanntlich drei Männer, die sich von der Welt zurückgezogen haben und in *mountains* und *barbarous caves* leben, geschildert. Und Pistol wendet den gleichen Ausdruck an, um Rohheit und Unbildung zu bezeichnen, in zwei verschiedenen Dramen: in Heinrich V. (V, 1, 37) nennt er Fluellen *mountain-squire* und in Merry Wives (I, 1, 164) den Pfarrer Evans *mountain foreigner*.

61. Der Ausdruck *rudesby* (*rude fellow*), der ebenfalls Sir Toby trifft (Tw. IV, 1, 55) kommt nur noch einmal vor, allerdings in Shrew III, 2, 10.

Das Wortspiel zwischen *heart* (Herz) und *hart* (Hirsch) und das daran geknüpfte Bild von dem wie ein Wild aufgeschreckten und gejagten Herzen kehrt wieder in Cæsar:

62. *He started [aufjagen] one poor heart of mine in thee.*
Tw. IV, 1, 63.
*O world, thou wast the forest of this hart [Cæsar],
And this, indeed, O world, the heart of thee.*
Cæs. III, 1, 208.

Man vergleiche auch As You like it (III, 2, 260):

- Celia. *He was furnished like a hunter.*
Rosalind. *O ominous; he comes to kill my heart.*

Außerdem findet sich eine Ausdrucksparallele in einem späteren Drama:

63. *Let fancy still my sense in Lethe steep.*
Tw. IV, 1, 66.
*the conquering wine
Hath steeped our sense in soft and delicate Lethe.*
Ant. II, 7, 114.

Die zweite Scene des 4. Aktes (Malvolio im Gefängniß) zeigt Anklänge an Dichtungen aus dem Ende und der Mitte der Neunziger:

64. *with a dagger of lath*
Pare thy nails, dad. Tw. IV, 2, 136. 140.

This roaring devil in the old play, that every one with a wooden dagger may pare his nails.

Henry V, IV, 4, 76.

65. Die Auslassungen über die Lehre des Pythagoras von der Seelenwanderung erscheinen hier und in zwei Dramen aus der Mitte der Neunziger:

Clown. *What is the opinion of Pythagoras concerning wild fowl?*

Malvolio. *That the soul of our grandam might haply inhabit a bird.*

Clown. *What thinkest thou of this opinion?*

Malvolio. *I think nobly of the soul, and no way approve his opinion.*

Clown. *Fare thee well. Remain thou still in darkness: thou shalt hold the opinion of Pythagoras ere I will allow of thy wits, and fear to kill a woodcock, lest thou dispossess the soul of thy grandam.*

Tw. IV, 2, 54.

Rosa.ind. *I was never so berhymed since Pythagoras' time, that I was an Irish rat, which I can hardly remember.*

As you III, 2, 187.

Gratiano (zu Shylock):

Thou almost makest me waver in my faith

To hold opinion with Pythagoras,

That souls of animals infuse themselves

Into the trunks of men: thy currish spirit

Governed a wolf.

Merch. IV, 1, 131.

In der ersten Scene des 5. Aktes d. h. demjenigen Theile derselben, der den Abschluß der Malvolio-Fabel bringt, finden sich zwei Ausdrücke, die fast ausschließlich in Dramen um 1600 vorkommen: es sind

66. *coxcomb* (= *head*) Tw. V, 1 179, 193, 195; Henry V, V, 1, 45, 57; Wiv. III, 1, 91; Lear II, 4, 125 und

67. *perpend* (erwägen), das nur von Clowns, Pistol und Polonius gebraucht wird: Tw. V, 1, 307; Wiv. II, 1, 119; Henry V, IV, 4, 8; Haml. I, 2 105 (2. Redaktion); As III, 2, 69.

Die Viola-Handlung hatte die auffallendsten und zahlreichsten Parallelismen in den jugendlichsten Dichtungen und verhältnißmäßig wenige (kaum 1 : 5) in den Dramen um 1600. Von den 39 Parallelstellen zu der Malvolio-Handlung entfallen 23 auf die letzteren und nur 2 auf die ersteren. Daraus ergibt sich deutlich der Unterschied der Mache und die Entfernung der beiderseitigen Abfassungsdaten. Auch das Uebrige stimmt. Die Viola-Handlung hatte 10 Anklänge in den Dramen um 1595, in der Malvolio-Handlung finden sie sich

in etwas stärkerem Verhältnis (7). Dagegen sind die Uebereinstimmungen späterer Stücke mit der Malvolio-Handlung bei weitem zahlreicher (7), während die Viola-Handlung nur 1 aufwies. Die meisten Parallelstellen zu der Malvolio-Handlung finden sich in *Merry Wives* (7), in *Henry V* (4), in 1 *Henry IV* (3), in *Cymbeline* (3); in den anderen Stücken aus dieser Zeit zusammen 6: *Hamlet* (2), *Measure* (1), *Troilus*, *Lagergeschichte* (1), *Cæsar* (1), 2 *H*, IV (1). Von den Stücken um 1595 bietet verhältnißmäßig viele Parallelstellen *As You like it* (5), eine auffallende Erscheinung, zumal dieses Drama bei der großen Masse seiner Uebereinstimmungen nach der Mitte der Neunziger hinneigt.

Eine höchst bedeutsame Unterstützung findet unsere Annahme einer getrennten Bearbeitung der beiden Fabeln in der Thatsache, daß diese nicht bloß in Einzelheiten, in ihren poetischen Anschauungen und Darstellungsmitteln, sondern nach ihrem rein stofflichen Gehalte noch an zwei verschiedene Schaffens-Perioden sich anlehnen.

Der Umstand, daß Familienmitglieder durch einen Schiffbruch getrennt werden, kommt ebenso, wie in *Was Ihr wollt*, auch in *Pericles* und der Komödie der Irrungen vor. Mit dem letzteren Drama erhält die Viola-Handlung eine auffallende Parallelität durch das beiden gemeinsame Motiv der Zwillingsgeschwister und der daraus sich ergebenden Verwechslungen: in dem einen verwechselt man die Gatten, in dem anderen die Geliebten; in beiden wird das Geld, das dem einen der Geschwister anvertraut ist, von dem anderen wiedergefordert. So fällt auch die Aehnlichkeit der Verwicklung der Viola-Fabel und der beiden Veroneser in die Augen: die verkleidete Julia wirbt für ihren Geliebten Proteus bei Silvia in derselben Weise, wie Viola für Orsino bei Olivia. Das Motiv der — wirklichen oder vermeintlichen — Treulosigkeit eines Freundes veranlaßt durch die Geschlechtsliebe, findet sich in beiden: Proteus will ernstlich seinem Freunde Valentin dessen Geliebte abwendig machen; Cesario kommt in den Verdacht, es gewollt zu haben. Die falsche Liebe (*fancy*) erscheint in *Romeo* und Orsino als eine Leidenschaft von gleicher Stärke und macht bei beiden gleich plötzlich der wahren Platz. Olivia wirbt selbst, wie Helena im *Sommernachtstraum* und in *Ende gut, Alles gut*, und genau so verkehrt, wie Phebe um die als Mann verkleidete Rosalinde in *Wie es Euch gefällt* (c. 1595). Olivia will sieben Jahre lang keinen Mann sehen und verliebt sich in den ersten, dessen Anblick sich ihr aufdrängt; der König und

seine Ritter in Verlorener Liebesmüh haben für drei Jahre den Verkehr mit allen Frauen abgeschworen und werden an demselben Tage meineidig, als die Prinzessin von Frankreich mit ihren drei Edeldamen vor ihnen erscheint.

In diesem Zusammenstimmen der Motive mit denen anderer bekannter und beliebter Dichtungen kann man den sehr plausiblen Grund finden, warum der Dichter die fertige Viola-Fabel im Beginne der Neunziger unbenutzt in seinem Pulte liegen ließ, um sie gegen Ende des Jahrhunderts mit einer anderen von derb realistischer Wirkung zu verbinden und so das schöne, unirdische Liebesspiel gleichsam aus seinen luftigen Regionen herabzuziehen und auf dem soliden Piedestal der alltäglichen Wirklichkeit festzustellen.

So ist es denn auch keine zufällige Erscheinung, daß jede stoffliche Aehnlichkeit mit den Jugend-Dichtungen aufhört und dafür Motive und Charaktere von Dramen aus dem Ende des Jahrhunderts eintreten, sobald wir die Malvolio-Handlung in's Auge fassen. Junker Andreas Bleichenwang gleicht auf ein Haar in Gestalt und Wesen dem Schmächtig in den Lustigen Weibern: in der Unfähigkeit, eigene Gedanken zu haben, und in der entsprechenden Fertigkeit, fremdem Willen widerstandslos zu folgen und fremde Worte nachzusprechen; in dem standesbewußten Streben, dem weiblichen Geschlechte gegenüber als Eroberer und auch sonst als Ritter ohne Furcht und Tadel aufzutreten, während seine wahre Natur vor jeder That der Männlichkeit zurückschaudert. Junker Tobias hat sich allerdings zu der geistigen Ueberlegenheit der Falstaff-Natur noch keineswegs hinaufentwickelt: seine Fassenskraft geistanregender Flüssigkeiten ist bei weitem nicht so umfänglich; seine komische Ader ist derb und gewöhnlich und hat wenig von feinem Witz und scharfer Satire zu vergeben; seine Geistesschwäche geht so weit, daß er sich von einem armen Mädchen heirathen läßt, und was «der bessere Theil der Tapferkeit» ist, ist ihm noch nicht aufgegangen. Aber trotz all dieser Mängel und Gebrechen ist er dennoch unverkennbar der aus härterem Holz gehauene, ältere Bruder jenes würdigen Prinzen-Erziehers. Die Erscheinung der zahlreichen Einzel-Parallelismen mit den Lustigen Weibern erklärt sich ebenfalls aus dieser ideellen Verwandtschaft.

Schließlich resumiere ich, was ich in meiner Ausgabe des Dramas über die äußeren Anhaltspunkte für die Zeit der endgültigen Redaktion gesagt habe.

Die Annahme von Malone, Chalmers-Drake und Tyrwhit, daß Was Ihr wollt im ersten oder zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts (1607, 1614, 1613) verfaßt sein soll, ist unhaltbar gemacht durch Collier's Entdeckung von John Manningham's Tagebuche, das unter dem 2. Februar 1602 kurz den Inhalt des von dem Verfasser gesehenen «*Play, called Twelve Night or What you will*» angiebt.

Daß es, wie Knight, Al. Schmidt, Gildemeister, Hunter, Delius, Rolfe meinen, zwischen 1598 und 1602 verfaßt sein müsse, weil Meres es in seinem *Wit's Treasury* nicht erwähne, ist ein hin-fälliger Schluß. Die Stelle von Meres ist nur beweisend für das Vorhandensein der Dramen, die er nennt; nicht für das Nichtvorhandensein derjenigen, die er nicht nennt. Denn eine Verpflichtung, alle Dramen Shakespeare's zu kennen, oder alle, die er kannte, zu nennen, lag für ihn nicht vor. *Twelfth-Night* konnte also sehr wohl vor 1598 verfaßt sein.

Die Stelle in Ben Jonson's *Every Man out of his Humour* (1599 aufgeführt), wo der Kritiker, der «Chorus» der Zwischenakte, von dem aufgeführten Lustspiele sagt:

that the argument of his comedy might have been of some other nature, as of a duke to be in love with a countess, and that countess to be in love with the duke's son, and the son to love the lady's waiting maid, etc.

in welcher neben Anderen der sonst so scharfblickende Elze eine offenkundige Anspielung auf die Intrigue unseres Dramas erkennt, enthält eine solche Anspielung offenbar nicht.

Die Stelle (III, 2, 84):

He does smile his face into more lines than are in the new map with the augmentation of the Indies. —

die nach Knight, Collier, White, Hudson eine Anspielung auf eine Karte in dem 1598 in's Englische übersetzten Reisewerke von Linschoten: *Discours de Voyages*, enthalten sollte, enthält diese ebenfalls nicht. Die betreffende Karte hat gerade den «Zusatz von Indien» nicht und ist nach Coote¹⁾ viel älteren Datums. Dagegen findet sich die *Augmentation of the Indies* auf der besten Weltkarte des 16. Jahrhunderts in Hackluyt's *Voyages* (1589). Die 'new map' ist also wohl eine allgemein bekannte Separat-Ausgabe dieser Karte, die zu irgend einer Zeit zwischen 1589 und der End-Redaktion von *Twelfth-Night* veranstaltet sein mag.

¹⁾ Transactions of the New Shakspeare Society 1877—79, S. 88.

Nach den bisherigen Indicien wissen wir nicht mehr, als daß Twelfth-Night vor 1602 verfaßt sein muß.

Schlußfähig ist dagegen eine von Jacob Feis¹⁾ nicht verwerthete Stelle in Ben Jonson's *Poetaster*; hier heißt es in der 3. Scene des 4. Aktes:

I have read in a book that to play the fool wisely is high wisdom.

In Twelfth-Night (III, 1, 67) sagt Viola von dem Narren:

*This fellow is wise enough to play the fool;
And to do that well craves a kind o wit . .
. This is a practice
As full of labour as a wise man's art:
For folly that he wisely shows is fit, &c.*

Der *Poetaster* erschien 1601, muß also vorher aufgeführt und spätestens 1600 verfaßt sein. 1600, wahrscheinlicher aber 1599, würde also der späteste Termin für die Abfassung von Twelfth-Night sein.

Nach dem Erscheinen meiner Ausgabe erhielt ich einen Brief²⁾ von einem holländischen Gelehrten, Herrn L. P. H. Eykman, dem dieselbe zur Rezension überwiesen worden war. Derselbe enthielt neben einer Reihe von werthvollen Bemerkungen auch eine Erklärung der bisher unerklärten Stelle III, 2, 28 (Fabian zu Sir Andrew):

you are now sailed into the north of my lady's opinion, where you will hang like an icicle on a Dutchman's beard.

Herr Eykman schreibt hierzu:

In 1596 two Dutchmen, Heenskerk and Barends, sailed to the Arctic Ocean, in order to find a northern passage to India. They passed the winter in the Isle of Nova Zembla. Should not this sufficiently explain the passage?

Das glaube ich auch, wenn wir auch nicht wissen, wie Shakespeare zu der Kenntniß dieser Reise gekommen ist. Schwer zu erklären ist diese Kenntniß nicht, und vielleicht spielt Shakespeare auf allgemein bekannte bildliche Darstellungen an, in denen die beiden Holländer mit langen Eiszapfen im Barte erschienen. Das kann schwerlich später als 1597 geschehen sein; die Sache war offenbar neu und interessant. Nach diesen Indicien würde die letzte Redaktion — meinen früheren Ausführungen entsprechend — in die Jahre von 1597—1599 fallen.

¹⁾ Shakespeare and Montaigne. London 1884. S. 159.

²⁾ 29. Oktober 1887.