

Werk

Titel: Zur Chronologie von Shakespeare's Dichtungen

Autor: Sarrazin, G.

Ort: Weimar

Jahr: 1896

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0032|log11

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Zur Chronologie von Shakespeare's Dichtungen.

Von
G. Sarrazin.

Während verschiedene Forscher sich angelegentlich bemüht haben, für die Altersbestimmung von Shakespeare's Dichtungen metrische Kriterien zu verwerthen, ist bisher auf stilistische Merkmale weniger geachtet worden. Und doch kann keinem Kenner Shakespeare's entgangen sein, daß auch der Stil dieses Dichters stetige Wandlungen aufweist, daß jede Periode ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten hat, daß bestimmte Stilmanieren, rhetorische Figuren, Formen des Satzbaues nur eine Zeitlang mit Vorliebe angewendet werden und dann anderen Platz machen.

Die folgenden Bemerkungen sollen nicht erschöpfend und abschließend, sondern nur anregend sein.

Als eine jugendliche, aber in den allerfrühesten Dramen noch nicht ausgebildete Stileigenthümlichkeit Shakespeare's kann man die Antithesensucht bezeichnen, ein Erbtheil zugleich des italienisierenden Sonettenstils und des Euphuismus.

In Venus und Adonis werden Antithesen noch ziemlich sparsam und einfach angewendet, z. B.:

*. . . How love makes young men thrall and old men dote,
How love is wise in folly, foolish-witty.*

Ven. 838.

*Love's gentle spring doth always fresh remain,
Lust's winter comes ere summer half be done;
Love surfeits not, Lust like a glutton dies;
Love is all truth, Lust full of forged lies.*

Ven. 801.

In der Lucretia aber wuchern sie üppig, z. B.:

*But she hath lost a dearer thing than life,
And he hath won what he would lose again:
This forced league doth force a further strife;
This momentary joy breeds months of pain;
This hot desire converts to cold disdain.*

Lucr. 687.

*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.*

Lucr. 890.

Vergl. Lucr. 54 ff., 247, 730, 736 ff., 743 ff., 973 ff., 1240, 1478.

Nur in dem Stil weniger Dramen läßt sich, wie schon früher bemerkt, eine ausgesprochene Vorliebe für Antithesen beobachten: Richard III., Verlorne Liebesmühe, Romeo und Julia, Die beiden Veroneser¹⁾. Die Folgerung liegt daher sehr nahe, daß diese Dramen ungefähr in dieselbe Zeit wie Venus und Adonis und Lucretia fallen, also etwa 1592—94 verfaßt sind. Für diese Datierung sprechen auch andere Gründe (Shakespeare-Jahrbuch XXX, 90). Das Gleiche gilt von mehreren Sonetten, in denen das Antithesenspiel besonders ausgebildet ist, z. B. Son. 47, 142, 144.

Eine andere Stilmanier, die sich genau in denselben Dichtungen findet, ist die Spielerei mit wiederholten Worten, z. B.:

So in thyself thyself art made away. Ven. 763.
Two glasses where herself herself beheld. Ven. 1129.
Narcissus so himself himself forsook. Ven. 161.
She's Love, she loves, and she is not lov'd. Ven. 610.
My love to love is love but to disgrace it. Ven. 412.
Beauty itself doth of itself persuade. Lucr. 29.
When he himself himself confounds. Lucr. 160.
Himself himself seek every hour to kill. Lucr. 998.

*Let him have time to mark how slow time goes
In time of sorrow, and how swift and short
His time of folly and his time of sport.* Lucr. 990.

¹⁾ Ausnahmsweise tritt die Neigung auch hervor in dem Gonzago-Schauspiel des Hamlet-Dramas, ganz im Einklange mit dem sonstigen altmodischen Stil dieser Partie. Auch in König Johann und Richard II. sind Antithesen noch beliebt, werden aber doch maßvoller angewendet.

*Disturb his hours of rest with restless trances,
Afflict him in his bed with bedrid groans,
Let there bechance him pitiful mischances
To make him moan; but pity not his moans:
Stone him with harden'd hearts, harder than stones;
And let mild women to him lose their mildness,
Wilder to him than tigers in their wildness.*

Lucr. 974.

Dieselbe Neigung herrscht in vielen Sonetten, namentlich in den an die «schwarze Frau» gerichteten, z. B.:

And age in love loves not to have years told.

138, 12.

How oft, when thou, my music, music play'st.

128, 1.

*The expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action; and till action, lust
Is perjur'd.*

129, 1.

*If thy soul check thee that I come so near,
Swear to thy blind soul that I was thy 'Will',
And will, thy soul knows, is admitted there;
Thus far for love my love-suit, sweet, fulfil.
'Will' will fulfil the treasure of thy love,
Ay, fill it full with wills, and my will one.*

136, 1.

*Love is my sin, and thy dear virtue hate,
Hate of my sin, grounded on sinful loving.*

142, 1.

*For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive.*

4, 9.

*That's for thyself to breed another thee,
Or ten times happier, be it ten for one;
Ten times thyself were happier than thou art,
If ten of thine ten times refigur'd thee.*

6, 8.

*Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.*

8, 1.

. . . then you were

Yourself again, after yourself's decease.

13, 6.

To give away yourself keeps yourself still.

16, 13.

*Take all my loves, my love, yea, take them all
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love;
All mine was thine before thou hadst this more.
Then if for my love thou my love receivest,
I cannot blame thee, for my love thou usest.*

'40, 1.

Vergl. Son. 43; 47; 151; 152.

Aber es sind eben nur die Liebessonette, und die ersten an den Freund gerichteten («Prokreations-Sonette»), in welchen diese Spielerei sich findet. Gerade diese aber müssen die frühesten gewesen sein, wie auch aus anderen Gründen hervorgeht. Ist der Schluß nun nicht einigermaßen berechtigt, daß sie ungefähr um dieselbe Zeit wie Venus und Lucretia verfaßt sind, besonders da sich in ihnen auch sehr viele Anklänge an die beiden erzählenden Gedichte finden?

Ich meine, solche stilistische Erwägungen hätten allein schon davon abhalten sollen, die Liebes- und Freundschaftssonette in das Ende der 90er Jahre oder um 1588—90 zu verlegen. Sie gehören höchst wahrscheinlich in die Jahre 1592—94.

In Richard III., Verlorne Liebesmüh, Romeo ist diese Wort-Tändelei, wie ich schon früher (Shakespeare-Jahrbuch XXIX) zeigte, sehr beliebt. In den Beiden Veronesern kommt sie auch vor, obwohl seltener.

Except my mistress.

Sweet, except not any

Except thou wilt except against my love.

Gentl. II, 4, 154.

I cannot leave to love, and yet I do;

But there I leave to love where I should love.

Julia I lose, and Valentine I lose.

If I keep them, I needs must lose myself;

If I lose them, thus find I by their loss

For Valentine myself, for Julia Silvia.

Gentl. II, 6, 17.

. . . curse the grace that with such grace hath bless 'd them.

Gentl. III, 1, 146.

To die is to be banish'd from myself;

And Silvia is myself: banish'd from her

Is self from self: a deadly banishment!

What light is light, if Silvia be not seen.

etc. etc.

Gentl. III, 1, 170.

Im Sommernachtstraum findet sich Aehnliches nur ganz ausnahmsweise in den ersten Szenen:

Call you me fair? that fair again unsay

Demetrius loves your fair: O happy fair.

Mids. I, 1, 181.

Thou told'st me they were stolen unto this wood;

And here am I, and wood within this wood.

Mids. II, 1, 191.

Wiederum sind es also dieselben Dramen: Richard III., Verlorne Liebesmüh, Romeo und Julia, Die beiden Veroneser, welche im Stil am meisten mit Venus und Lucretia übereinstimmen. In früheren oder späteren Dramen tritt diese Art der Wortspiele nur ganz ausnahmsweise hervor.

Eine dritte Stileigenthümlichkeit der Jugenddichtungen kann als eine Kombination der beiden erstgenannten angesehen werden; ich meine die spielende Umkehrung einer Wortverbindung, z. B.:

Her eyes seen in the tears, tears in her eye.
Ven. 962.
She clepes him king of graves, and grave for kings.
Ven. 995.
O modest wantons! wanton modesty. Lucr. 401.
. . . But that life liv'd in death, and death in life.
Lucr. 406.
Thou nobly base, they basely dignified.
Lucr. 660.
To make the child a man, the man a child.
Lucr. 954.

Auch diese Spielerei findet sich in den Sonetten:

But day by night, and night by day oppress'd.
Son. 28, 4.
And darkly bright are bright in dark directed.
Son. 43, 4.
*Love is my sin, and thy dear virtue hate,
Hate of my sin, grounded on sinful loving.*
Son. 142, 1.
Increasing store with loss, and loss with store.
Son. 44, 8.

Ebenso in den erwähnten Dramen:

*For wisdom's sake, a word that all men love
Or for love's sake, a word that loves all men.*
L. L. L. IV, 3, 358.
The children live, whose parents thou hast slaughter'd
— — — — —
The parents live, whose children thou hast butcher'd.
Rich. III., IV, 4, 391.
*With what his valour did enrich his wit,
His wit set down to make his valour live.*
Rich. III., III, 1, 85.
This love feel I, that feel no love in this.
Rom. I, 1, 187.

*The earth hath swallow'd all my hopes, but she,
She is the hopeful lady of my earth.*

Rom. I, 2, 14.

If love be rough with you, be rough with love.

Rom. I, 4, 27.

Under love's heavy burden do I sink.

. . . And, to sink in it, should you burden love.

Rom. I, 4, 22.

. . . However, but a folly bought with wit,

Or else, a wit by folly vanquished.

Gentl. I, 1, 34.

Im Sommernachtstraum, der im Allgemeinen schon den Uebergang zu einfacherem Stile zeigt, kommt die Stilfigur nur noch einmal, in weniger gezwungener Form, zur Verwendung:

*The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven.*

Mids. V, 1, 13.

In Richard II. tändelt der alte Gaunt, der ja überhaupt in altmodischem Stile spricht, auch noch mit dieser Stilfigur:

*The setting sun, and music at the close,
As the last taste of sweets, is sweetest last.*

Rich. II., II, 1, 12.

Old Gaunt indeed, and gaunt in being old.

Rich. II., II, I, 74.

*Now he that made me know I see thee ill,
Ill in myself to see, and in thee seeing ill.*

Rich. II., II, 1, 93.

*Deposing thee before thou wert possess'd,
Which art possess'd now to depose thyself.*

Rich. II., II, 1, 107.

Der alte Polonius gebraucht gleichfalls diese 'foolish figure':

*That he is mad is true: 't is true 't is pity;
And pity 't is 't is true: a foolish figure;
But farewell it, for I will use no art.
Mad let us grant him then: and now remains
That we find out the cause of this effect,
Or rather say, the cause of this defect,
For this effect defective comes by cause:
Thus it remains, and the remainder thus.*

Hamlet. II, 2, 97.

Auch in dem altmodischen Gonzago-Schauspiel kommt die Umkehrung vor:

Grief joys, joy grieves, on slender accident.

Hamlet. III, 2, 209.

*For 't is a question left us yet to prove
Whether love lead fortune, or else fortune love.*
Hamlet. III, 2, 212.

Wir können also auch hier deutlich beobachten, wie dieselbe Stilfigur, die in Shakespeare's Jugendsdichtungen mehr in naiver Nachahmung gebraucht wurde, später dazu dienen mußte, altmodische, euphuistische Sprechweise zu markieren.

Aehnlich ist ja Falstaff's Euphuismus aufzufassen.

Stilistische Kriterien bestätigen also, was auch aus anderen Gründen wahrscheinlich ist, daß die Dramen Richard III., Verlorne Liebesmüh, Romeo und Julia, Die beiden Veroneser, die epischen Dichtungen Venus und Adonis und Lucretia, und die frühesten Sonette derselben Periode angehören. Es ist die Periode des euphuistischen, des italianisierenden Stils (etwa 1592—94). Die außergewöhnliche literarische Fruchtbarkeit dieser Zeit erklärt sich damit, daß wegen der langen Theaterferien in den Pestjahren 1592, 1593 der Dichter sehr viel Muße hatte.

In der unmittelbar folgenden Uebergangsperiode (1594—96) wird der Stil allmählich einfacher, natürlicher, schmuckloser, bis er sich etwa um 1596—1599 in seiner größten Reinheit und Vollendung zeigt. Eben wegen dieser klassischen Vollendung lassen sich in den Königsdramen von Heinrich IV. und Heinrich V. und in den Lustspielen dieser Periode eigentliche Stilmanieren nicht recht nachweisen. Ein ruhiger und doch kräftig dahinströmender Fluß der Rede, eine schwungvolle und maßvolle Rhetorik dürfte für diese Zeit charakteristisch sein; auch Vorliebe für emphatische Wiederholungen gewisser Stichworte oder Sätze (etwas ganz Anderes als die jugendliche Spielerei mit wiederholten Worten), Vorliebe für Anaphora und Epiphora, für rhetorische Fragen und Ausrufe. An ein paar Beispielen sei die Kunst des Dichters, die Rede auf- und abschwellen zu lassen, gezeigt.

*O polish'd perturbation! golden care!
That keep'st the ports of slumber open wide
To many a watchful night! sleep with it now!
Yet not so sound and half so deeply sweet
As he whose brow with homely biggin bound
Snores out the watch of night. O majesty!
When thou dost pinch thy bearer, thou dost sit
Like a rich armour worn in heat of day,
That scalds with safety.* 2 Henry IV. IV, 5, 23.

*Upon the king! let us our lives, our souls
Our debts, our careful wives,
Our children, and our sins lay on the king!
We must bear all. O hard condition,
Twin-born with greatness, subject to the breath
Of every fool, whose sense no more can feel
But his own wringing.* Henry V. IV, 1, 247.

*O, be sick, great greatness,
And bid thy ceremony give thee cure!
Think'st thou the fiery fever will go out
With titles blown from adulation?
Will it give place to flexure and low bending?
Canst thou, when thou command'st the beggar's knee,
Command the health of it? No, thou proud dream,
That play'st so subtly with a king's repose;
I am a king that find thee, and I know
'T is not the balm, the sceptre, and the ball . . .*
Henry V. IV, 1, 268.

Also mit Vorliebe ein Crescendo in kürzeren Sätzen, Ausrufen oder Fragen, dann ein kurzer Ausruf oder eine emphatische Versicherung (gewöhnlich mit einem Versschlusse zusammenfallend) gleichsam als Gipfel der Rede, darauf ein Decrescendo in einem längeren Satze.

Genau denselben Rhythmus der Rede kann man in Julius Cæsar beobachten, z. B.:

*Is Brutus sick? and is it physical
To walk unbraced and suck up the humours
Of the dank morning? What, is Brutus sick,
And will he steal out of his wholesome bed,
To dare the vile contagion of the night
And tempt the rheumy and unpurged air
To add unto his sickness? No, my Brutus,
You have some sick offence within your mind,
Which, by the right and virtues of my place,
I ought to know of: and upon my knees,
I charm you — —* Cæs. II, 1, 261.

Man vergleiche noch z. B. die Rede des Brutus (II, 1, 162), in welcher die Worte:

*But, alas,
Cæsar must bleed for it!*

den Gipfel bilden, oder die Rede des Cassius (I, 2, 135), die in dem Ausruf gipfelt: *Age, thou art sham'd.*

Die meisten Reden sind aber, so zu sagen, zwei- oder mehrgipflig.

In der Periode des großen Tragödienstils ist das Auf- und Abwogen der Rede unruhiger, unregelmäßiger, wie denn überhaupt eine nervöse Hast und Aufgeregtheit diesen Dramen eigen ist. Ein etwas harscher Wechsel von ganz kurzen und längeren Sätzen, Neigung zu Parenthesen, Anakoluthien, Aposiopesen charakterisieren das veränderte Tempo der Rede, welches man jetzt als «Agitato» bezeichnen kann. Bemerkenswerth ist auch die zunehmende Vorliebe für lose angefügte Relativ- und Konsekutivsätze, sowie für Partizipialkonstruktionen. Die Dramen Hamlet, Othello, Maß für Maß, König Lear, Macbeth liefern fast in jeder Scene Belege für die angeführten Stileigenthümlichkeiten. Dem Stile nach scheint Timon von Athen mehr in diese als in irgend eine andere Periode zu gehören.

In der Coriolan-Periode wird der Stil allmählich ruhiger, resignierter, bedächtiger, der Ton gedämpfter. Das heftige Auf- und Abwogen der Rede verwandelt sich in ein stilles, stetiges Rinnen und Fließen der Gedanken, bisweilen ein Tröpfeln, welches indessen Steine auszuhöhlen die Kraft hat. Die vorherrschende Stimmung ist ein eigenthümliches Gemisch von Müdigkeit und verzweifelter Hartnäckigkeit, welches einen besonders pathetischen Eindruck macht. Als Beispiel diene die berühmte Rede der Volumnia (Cor. V, 3), oder die Rede Coriolan's in der Scene mit Aufidius (Cor. IV, 5, 71 ff.).

Charakteristisch sind gerade für den Stil dieser Periode pathetische Ausrufe als Antwort auf eine eindringliche Rede, Ausrufe, in denen sich ein gepreßtes, überwältigtes Herz gleichsam entladet. So antwortet Coriolan seiner Mutter: «O mother, mother!», Aufidius dem Coriolan: «O Marcius, Marcius!». Aehnlich schon im Macbeth in der bekannten Scene von Malcolm und Macduff (IV, 3, 100): «O Scotland, Scotland»; oder in Antonius und Cleopatra (V, 2, 92): «Cleopatra!», (II, 2, 223) «Rare Egyptian!» Andererseits ist in dieser Periode ein bedächtiges oder träumerisches Fortspinnen der Gedanken beliebt, z. B. in der Fabel des Menenius Agrippa (Cor. I, 1), in der letzten Rede der Cleopatra (Ant. u. Cleop. V, 2), in der Rede des Lennox (Macb. III, 6).

Diese Neigung nimmt in der letzten Periode (Wintermärchen-Stil) noch zu. Die Redeweise der Personen ist jetzt weniger pathetisch-leidenschaftlich, als sinnend, grübelnd, bohrend. Der Stil zeigt immer größere Neigung zum Plaidieren, Argumentieren, vorsichtigen Verklau-

sulieren; daher Vorliebe für Konditional- und Kausalsätze, auch Participia; Parenthesen und lose angefügte Relativsätze sind vielleicht noch häufiger als in den vorhergehenden Perioden. Gern werden auch jetzt die einzelnen Punkte einer Argumentation, eines Plaidoyers methodisch nach einander erörtert (daher *for*, «was — betrifft» beliebt), unter 1., 2., 3., rubriciert.

Als Beispiel diene die berühmte Vertheidigungsrede der Hermione:

*Since what I am to say must be but that
Which contradicts my accusation and
The testimony on my part, no other
But what comes from myself, it shall scarce boot me
To say 'not guilty': mine integrity
Being counted falsehood, shall, as I express it,
Be so received. But thus: if powers divine
Behold our human actions, as they do,
I doubt not then but innocence shall make
False accusation blush and tyranny
Tremble at patience — — —*

*For life, I prize it
As I weigh grief, which I would spare: for honour,
'T is a derivative from me to mine — — —
. . . The crown and comfort of my life, your favour,
I do give lost; for I do feel it gone,
But know not how it went. My second joy
And first fruits of my body, from his presence
I am barr'd, like one infectious. My third comfort,
Starr'd most unluckily, is from my breast,
. . . Haled out to murder. Winter's T. III, 2, 23.*

Aehnlich ist das Tempo und der Rhythmus in den Reden der Königin Katharina (Henry VIII. II, 4; IV, 2).

Nun noch ein besonders charakteristisches Beispiel für den erzählenden Stil aus jener späten Zeit, Prospero's Erzählung:

*My brother and thy uncle, call'd Antonio —
I pray thee, mark me — that a brother should
Be so perfidious! — he whom next thyself
Of all the world I loved and to him put
The manage of my state; as at that time
Through all the signories it was the first,
And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal arts
Without a parallel; those being all my study,
The government I cast upon my brother,
And to my state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies. Thy false uncle —
— — — — — — — — —*

*Being once perfected how to grant suits,
How to dene them, who to advance and who
To trash for over-topping, new created
The creatures that were mine, I say, or changed 'em
Or else new form'd 'em; having both the key
Of officer and office, set all hearts i' the state
To what tune pleased his ear; that now he was
The ivy which had hid my princely trunk,
And suck'd my verdure out on't . . .*

Tempest I, 2, 66.

Jedem wird hier der langathmige Periodenbau auffallen, die Vorliebe für parenthetische und für lose angefügte Nebensätze, besonders aber für Participial-Konstruktionen. Um sich den Abstand von Shakespeare's früherem Erzählungsstil zu vergegenwärtigen, lese man etwa die Erzählung des Aegeon in der Komödie der Irrungen (I, 1) oder den Bericht des Bruder Lorenzo am Schluß von Romeo und Julia. Aber auch noch in der Erzählung des Geistes im Hamlet (I. 5) ist der Stil ein wesentlich anderer.

Auch der Wortschatz des Dichters hat sich, wie wir deutlich beobachten können, stetig verändert. Natürlich, Lebenserfahrungen und Lebensanschauungen sind einem fortwährenden Wandel unterworfen; Interessenkreise verschieben und erweitern sich; der Geschmack, die Mode, literarische Einflüsse wechseln und lösen einander ab. So ist es z. B. gewiß kein Zufall, daß ein Wort wie *'slaughter-house'* in den Jugendsdichtungen öfters vorkommt, später ganz gemieden wird, oder daß volkstümliche, altmodische Wörter wie *'mickle'*, *'wood'* (adj) *'coal-black'*, *'raven-black'*, *'milkwhite'*, *'snowwhite'*, *'pitchy'*, *'pale-faced'*, *'lean-faced'* ebenfalls auf die Jugendsdichtungen beschränkt sind; oder daß präcise Ausdrücke wie *'lily-livered'*, *'discase'*, *'discandy'* nur in späteren vorkommen. Besonders der Gebrauch der Epitheta scheint mir chronologisch interessant; aber auch aus der Anwendung der Betheuerungspartikeln, der Schwüre und Flüche, wie der Slang-Ausdrücke läßt sich Manches schließen. Wir werden daher von vornherein annehmen dürfen, daß zwei Dichtungen, die besonders häufig in ganz seltenen Wörtern oder Wortverbindungen übereinstimmen, auch zeitlich eng zusammengehören.

Freilich würde eine sehr mühsame statistische Untersuchung nöthig sein, um einigermaßen sichere Resultate zu erzielen. Aber einigen Anhalt für die Datierung gewinnt man doch schon, wenn man nur die seltensten Wörter in Betracht zieht. Ich habe einige

müßige Stunden, in denen ich nichts Besseres thun konnte, dazu verwandt, mit Hilfe von Al. Schmidt's Shakespeare-Lexikon, die bei Shakespeare nur zwei bis drei Mal vorkommenden Wörter zu sammeln. Durch die Ergebnisse dieser statistischen Zusammenstellung, die ich hier aus Raumangel nicht geben kann, war ich selbst einigermaßen überrascht. Zunächst ist besonders häufig zu beobachten, daß ein Wort, auch ohne inhaltliche Veranlassung in einer und derselben Dichtung mehrmals wiederkehrt, sonst aber vom Dichter gar nicht oder höchstens ein Mal wieder angewandt wird. Fast in jedem Drama lassen sich solche Dis- oder Trislegomena, charakteristische Ausdrücke, die sonst nicht wiederkehren, beobachten.

Nur in Richard III. kommen z. B. die Worte '*disgracious*', '*edgeless*', '*franked-up*' je zwei Mal vor. Nur in Verlorne Liebesmüh finden sich die Worte '*acute*', '*bookman*', '*congruent*', '*fivescore*', '*illustrate*', '*incony*', '*insociable*', '*scurrility*', '*short-lived*', '*ycleped*' je zwei Mal. Nur im Sommernachtstraum die Worte '*love-juice*', '*orange-tawny*', '*undistinguishable*' je zwei Mal, '*musk-rose*', '*derision*' drei Mal. Das Verbum '*regreet*' kommt in Richard II. drei Mal bald nach einander (I, 3) vor, sonst bei Shakespeare nie wieder. Das Adjektiv '*memorable*' wird in Heinrich V. vier Mal angewendet, sonst gar nicht, das Verbum '*repossess*' im dritten Theil von Heinrich IV. vier Mal, sonst gar nicht. Das sind nur einige besonders auffallende Beispiele. Sie sind psychologisch leicht zu erklären. Wohl einem jeden Schriftsteller wird es begegnet sein, daß ein charakteristischer Ausdruck, den er angewendet hat, ihm halb ungewollt und unbewußt nach einiger Zeit wieder in die Feder kam. Eine ein Mal angeregte Vorstellung bleibt, auch wenn sie von anderen zurückgedrängt ist, doch noch eine Zeit lang gleichsam im Hintergrunde des Bewußtseins, und es bedarf nur einer geringfügigen Ideenassociation, um sie wieder hervorzulocken. Man kann solche nicht beabsichtigte, sondern vielmehr durch eine Art psychischer Mechanik veranlaßte Wiederholung als Wortecho bezeichnen. Besonders interessant ist es, zu beobachten, wie die Anwendung eines charakteristischen Wortes zur Prägung eines Eigennamens führt. So wird z. B. das ganz seltene Wort '*mouldy*' im zweiten Theil von Heinrich IV. zunächst mehrere Male als Adjektiv, dann (III, 2) als Eigenname verwandt; '*bull-calf*' kommt im ersten Theil von Heinrich IV. (sonst nicht) als Appellativ, im zweiten Theil als Eigenname vor; ähnliches gilt von den Eigennamen *Sea-coal*, *Quince*, *Pistol*, *Shallow*, *Slender* etc. In einigen

solchen Fällen scheint auch aus einem kurz vorher verfaßten Drama ein Wort als Eigenname in ein anderes herübergenommen zu sein.

Sollten nicht auch sonst manchmal Uebereinstimmungen zwischen zwei Dramen als Wortechos aufzufassen und durch die zeitliche Nähe zu erklären sein?

Diese Vermuthung wird durch meine Zusammenstellungen entschieden bestätigt. Zwar stimmen in vereinzelten Fällen auch zeitlich weit aus einander liegende Dichtungen in seltenen Worten zusammen; die Uebereinstimmungen häufen sich aber nur in solchen, die auch aus anderen Gründen als zeitlich eng zusammengehörig aufgefaßt werden. Wollte ich allein mit Hilfe meiner wortstatistischen Tabellen eine Chronologie von Shakespeare's Dichtungen entwerfen, so würde diese in den meisten sicheren oder wahrscheinlichen Fällen genau zu der z. B. von Dowden aufgestellten stimmen. So hat z. B. Titus Andronicus mit den drei Theilen von Henry VI. die meisten seltenen Worte gemeinsam, Richard III. und Romeo zeigen enge Zusammengehörigkeit, die beiden Theile von Henry IV. stimmen im Wortschatz auffallend überein, ebenso Hamlet und Othello und Was Ihr wollt; Othello und Maß für Maß; Macbeth und König Lear; Cymbeline und Wintermärchen.

In vielen Fällen ist die Häufigkeit der Uebereinstimmungen ganz frappant. So haben z. B. Macbeth und Lear die sonst bei Shakespeare gar nicht vorkommenden Worte: *'alarum'* (vb.), *'aroint'*, *'frog'*, *'germens'*, *'graced'*, *'lily-livered'*, *'sliver'*, *'undivulged'* gemein, und die sonst nur noch einmal belegten: *'fell'*, *'hemlock'*, *'neutral'*, *'portable'*, *'predominance'*, *'unsanctified'*, *'wool'*. Die Uebereinstimmungen mit dem Hamlet sind ungefähr ebenso häufig; aber da ist der größere Umfang des Hamlet-Dramas in Betracht zu ziehen.

Nicht immer treten die engeren Beziehungen so deutlich hervor; besonders bei kleineren Lustspielen ist die Anzahl seltener Worte eine zu geringe, als daß sich daraus bestimmte Schlüsse ziehen ließen. Fast in allen Fällen aber gewinnt man aus dem Wortschatz, auch wenn man nur die seltensten Worte berücksichtigt, die ja die beweiskräftigsten sind, eine deutliche Vorstellung von der Periode dichterischer Entwicklung, in welche das betreffende Stück einzureihen ist. Ob die Dramen in Stoff und Ton einander besonders ähnlich sind oder nicht, muß natürlich auch in Rechnung gezogen werden; bei großer inhaltlicher Uebereinstimmung werden durch Ideenassociationen Wortwiederholungen begünstigt, sind also weniger beweiskräftig. Andererseits ist es denkbar, daß zeitlich einander sehr nahe-

stehende, aber in Inhalt und Ton sehr verschiedene Dichtungen verhältnißmäßig nur wenige Berührungen im Wortschatze zeigen. Es sind also nur aus der Häufigkeit der Uebereinstimmungen positive Schlüsse zu ziehen, und auch diese nur mit Vorsicht, nicht aber aus der Seltenheit negative.

Mit diesen Einschränkungen aber bietet m. E. eine statistische Zusammenstellung der seltenen Worte eine gute, weil vollständig objektive, Grundlage für chronologische Schlüsse. Ich habe aus meinen Listen die Ueberzeugung gewonnen, daß der wiederholte Gebrauch eines seltenen Wortes viel weniger vom Zufall abhängig ist, als man gewöhnlich annimmt; und zwar ist es bei der Bezeichnung «seltenes Wort» nicht sowohl ausschlaggebend, ob das Wort überhaupt selten, sondern mehr, ob es für den Dichter ungewöhnlich ist. Natürlich sind ganz neugeprägte Worte wie '*lily-livered*' (Macbeth, Lear), oder ganz absonderliche Ausdrücke, wie der Fluch '*fire and brimstone*' (Was Ihr wollt, Othello) besonders beweiskräftig.

Was mein Zutrauen zu diesem sprachlichen Kriterium immer mehr erhöhte, war der Umstand, daß die damit erreichten Ergebnisse in vielen Fällen auffallend genau zu den auf andere Weise gewonnenen Resultaten stimmten. Ich will daher vorläufig wenigstens einige meiner Beobachtungen mittheilen.

Von den Königsdramen erscheinen auch aus sprachlichen Gründen die drei Theile von Heinrich VI. als die frühesten. Sie gehören mit Titus Andronicus eng zusammen, doch so, daß sich Titus Andronicus etwa vor dem zweiten Theile einschiebt. Richard III. kann nicht lange nach dem dritten Theile von Heinrich VI. verfaßt sein.

König Johann und Richard II. müssen in die Zeit zwischen Richard III. und Heinrich IV. fallen, doch so, daß König Johann näher an Richard III., Richard II. näher an Heinrich IV. zu rücken ist.

Die epischen Dichtungen von Venus und Adonis und Lucretia gehören mit Richard III. eng zusammen, doch so daß Venus eher vor, Lucretia nach Richard III. zu setzen ist.

Die Tragödie von Romeo und Julia und das Lustspiel von Verlorener Liebesmüh sind nach wortstatistischen Kriterien ungefähr gleichzeitig mit Lucretia (1593). Weniger sicher sind die Ergebnisse in Bezug auf die anderen Lustspiele der jugendlichen Periode. Doch scheint von diesen die Komödie der Irrungen das früheste zu sein; sie kann nicht weit von Titus Andronicus und Heinrich VI. 2. u. 3. Th., abliegen; Die beiden Veroneser stehn

einerseits sehr frühen, andererseits etwas späteren Dichtungen, wie Richard II. oder Romeo, nahe, als wenn dies Lustspiel in der frühesten Periode begonnen, später fortgesetzt oder überarbeitet worden wäre.

Von dem Sommernachtstraum läßt sich wenigstens so viel sagen, daß er nicht um 1590, etwa mit Heinrich VI., 2. u. 3. Th., gleichzeitig verfaßt sein kann, sondern einer späteren Zeit, etwa zwischen Richard III. und Heinrich IV., noch genauer vielleicht zwischen Richard III. und König Johann, angehört; denn die meisten charakteristischen Uebereinstimmungen vertheilen sich ziemlich gleichmäßig auf die Dichtungen dieser Periode. Verlorene Liebesmüh, Romeo, Die beiden Veroneser können nicht weit ab liegen.

Die Zählung der Widerspenstigen scheint mit König Johann zeitlich zusammenzugehören. Der Kaufmann von Venedig dürfte zwischen König Johann und Richard II. einzuschieben sein.

Indem ich diese Ergebnisse mit den aus stilistischen und metrischen Kriterien gewonnenen verglich, kombinierte und andere Stützpunkte für die Datierung heranzog, kam ich zu einer ganz bestimmten Ansicht über die Reihenfolge der Jugenddichtungen, zu einer Ansicht die von der Chronologie Dowden's allerdings in einigen Punkten abweicht.

Als ich die Jugenddichtungen aber in der so gefundenen Reihenfolge durchlas, machte ich eine interessante Beobachtung. Nicht nur durch die Wiederkehr charakteristischer, seltener Worte, sondern auch durch die Wiederholung von eigenthümlichen Wendungen, Vergleichen, Gedanken sind die unmittelbar auf einander folgenden Dichtungen besonders eng mit einander verbunden. Und zwar läßt es sich wahrnehmen, daß gerade im Anfange einer Dichtung der Dichter von Reminiscenzen an die vorhergehende noch stark beeinflusst ist.

Wie oft sich Shakespeare in bestimmten Wendungen und Gedanken wiederholt, ist namentlich von Hermann Conrad durch mehrere Aufsätze (im Shakespeare-Jahrbuch, Archiv f. n. Sprachen) dargethan worden. Wenn dieser Forscher, allein auf Grund seiner Sammlungen von Parallelstellen, aus ihrer relativen Häufigkeit die genaue Abfassungszeit der Dichtungen zu bestimmen versucht, so scheint mir dies allerdings ein bedenkliches Unternehmen.

Zunächst sind die Sammlungen, obwohl sehr reichhaltig, doch nicht vollständig; und es scheint manchmal, als wenn der Sammler durch eine vorgefaßte Meinung beim Suchen sich habe leiten lassen. Sodann ist das statistische Verfahren doch etwas zu mechanisch angewendet. Es ist von H. Conrad zu wenig berücksichtigt worden,

daß Reminiscenzen durch die Aehnlichkeit des Stoffes begünstigt, durch Verschiedenheit der behandelten Gegenstände verhindert werden. Endlich ist zu bedauern, daß H. Conrad bisweilen von unrichtigen Voraussetzungen ausging. So ist der scharfsinnige Forscher durch seine Methode allmählich mehr und mehr auf Abwege geführt worden, und mitunter zu Resultaten gekommen, welche von denen der meisten anderen Shakespeare-Kritiker stark abweichen.

Als ein Beispiel von H. Conrad's Forschungsmethode möchte ich seine Abhandlung über die Abfassungszeit von *Was Ihr wollt* (Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXI, 177 ff.) näher in's Auge fassen.

Conrad kommt durch seine Sammlung von Parallelstellen zu dem überraschenden Resultate, daß dieses Lustspiel zum Theil (Liebesgeschichte, Viola-Fabel) schon Anfang der 90er Jahre verfaßt worden sei, während die *Malvolio*-Geschichte erst später ausgearbeitet wurde. Er findet nämlich, daß die Viola-Scenen besonders viele Anklänge an die frühen Liebesdramen (besonders *Verlorene Liebesmüh* und *Romeo und Julia*) aufweisen.

Angenommen, Alles verhielte sich so, wie Conrad es darstellt, so liegt doch die Frage nahe: Läßt diese relative Häufigkeit von Anklängen keine andere Erklärung als die zeitliche Zusammengehörigkeit zu?

Für Shakespeare, wie wohl für die meisten Dichter, waren die Jugendjahre die eigentliche Periode der erotischen Dichtung. Damals entstanden die *Liebessonette*, *Venus und Adonis* und *Lucretia*, die Tragödie von *Romeo und Julia* und die Liebes-Lustspiele *Verlorene Liebesmüh*, *Die beiden Veroneser*, *Sommer nachtstraum*. In den späteren Dramen (mit Ausnahme etwa von *Antonius und Cleopatra*) ist die Liebesgeschichte nur ein mehr oder weniger nebensächliches Ingrediens. Ist es nun aber nicht sehr natürlich, daß Shakespeare, wenn er in späteren Dramen Liebes-Scenen darstellte, sich in seiner Phantasie in die Jugendzeit zurückversetzte, als sein Geist noch von überschwänglichen Gefühlen, von Schwärmerei und Leidenschaft erfüllt war? Ist es nicht sehr natürlich, daß, auch nach Jahren, bisweilen dieselben Gedanken, Wendungen, Bilder und Gleichnisse wieder auftauchten, die er damals angewandt hatte, um so eher, da Dramen wie *Romeo und Julia*, *Verlorene Liebesmüh*, in den letzten 90er Jahren von Shakespeare neu bearbeitet und bald danach gewiß öfters aufgeführt wurden?

In der That läßt sich beobachten, daß auch unbezweifelt spätere Dramen, wie z. B. *Hamlet* und *Othello*, in solchen Scenen, in denen

von Liebe die Rede ist, eine Diktion aufweisen, die an die Jugendlitteraturen erinnert. Man lese z. B. aufmerksam die dritte Scene des ersten Aktes im Hamlet (Gespräch zwischen Laertes und Ophelia).

H. Conrad müßte konsequenterweise auch diese Scene als älteren Bestandtheil aus dem Drama ausscheiden, wie er aus Troilus und Cressida eine früher gedichtete Liebesgeschichte von der später gedichteten Lagergeschichte (??) geschieden hat. Wir kämen endlich zu dem merkwürdigen Resultate, daß Shakespeare in seine späteren Dramen mehrfach, ja fast regelmäßig, früher gedichtete Liebes-Scenen hineingearbeitet habe.

Zu seiner Datierung von Was Ihr wollt ist Conrad aber auch sonst auf nicht unbedenkliche Weise gekommen. Er hat in den Viola-Scenen 62 Parallelstellen zu anderen Dichtungen gefunden. Diese vertheilen sich nach seiner Anordnung folgendermaßen: 1 auf ein späteres Drama (Antonius und Cleopatra), 8 auf Dichtungen um 1600, 10 auf Dichtungen um 1595, die anderen 43 auf Dichtungen, die um 1590 entstanden sind. Die statistische Zusammenstellung macht auf den ersten Blick einen sehr überraschenden, ja überzeugenden Eindruck.

Sehen wir sie uns aber etwas näher an! Zu den Dichtungen «um 1595» rechnet Conrad Viel Lärm um Nichts (?), Wie es Euch gefällt (??), Troilus, Liebesgeschichte, Kaufmann von Venedig, Heinrich IV, 1. Th. Andere Forscher werden diese Dramen wahrscheinlich sämmtlich (vielleicht mit Ausnahme des Kaufmanns von Venedig) nach 1595, zum Theil erst gegen 1600, ansetzen.

Noch merkwürdiger aber ist, wie viele Dichtungen Conrad um 1590 ansetzt: die jugendlichen Sonette, Romeo, Die beiden Veroneser, Verlorene Liebesmüh, Venus, Lucretia, Komödie der Irrungen, Der Liebenden Klage (??), Pericles (??), Ende gut, Alles gut (??), Heinrich VI. 2. Th., Richard II (??). Die meisten Forscher werden wohl mit mir annehmen, daß alle diese Dichtungen nach 1590, einige erheblich später, anzusetzen sind.

Conrad's chronologische Folgerung ist also auf sehr unsicheren, zum Theil gewiß falschen Voraussetzungen aufgebaut. Bei näherer Betrachtung des von Conrad gegebenen Vergleichs-Materials verschiebt sich der chronologische Schwerpunkt (wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf) doch viel weiter gegen 1600, als er zugeben möchte.

Dazu kommt nun aber noch der Umstand, daß Conrad's Sammlung nicht vollständig ist. Er hat offenbar mit großem Eifer die Jugend-

dichtungen durchsucht und alles nur irgend Vergleichbare herangezogen. Aber die späteren Dramen scheint er oberflächlicher durchmustert zu haben, so daß sich leicht eine kleine Nachlese zusammenstellen läßt.

63. Der Vergleich:

*. . . like the sweet sound
That breathes upon a bank of violets —*
Tw. N. I, 1, 5.

ist sehr ähnlich wie

*. . . as gentle
As zephyrs blowing below the violet.*
Cymb. IV, 2, 172.

64. Tw. N. I, 1, 21 vergleicht sich der liebeskranke Orsino mit einem gehetzten Hirsche (Actæon):

*That instant was I turn'd into a hart;
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.*

Aehnlich vergleicht Antonius den gemordeten Cæsar mit einem zu Tode gehetzten Hirsche:

*Here wast thou bay'd, brave hart;
Here didst thou fall; and here thy hunters stand,
Sign'd in thy spoil, and crimson'd in thy lethe!
O world, thou wast the forest to this hart.*
Cæs. III, 1, 204.

65. Die spröde Olivia läßt dem um sie werbenden Herzog sagen:

*The element itself, till seven years' heat,
Shall not behold her face at ample view;
But like a cloistress, she will veiled walk.*
Tw. N. I, 1, 26.

Eine ähnliche Hyperbel gebraucht Laertes, da er seiner Schwester Ophelia räth, den Bewerbungen Hamlet's mit keuscher Zurückhaltung zu begegnen:

*The chariest maid is prodigal enough
If she unmask her beauty to the moon.*
Haml. I, 3, 36.

66. Von dem Herzen als «Thron» der Liebe (Tw. N. I, 1, 37) ist nicht nur im Romeo, sondern auch im Othello (III, 3, 440) die Rede.

67. *I saw your brother
Most provident in peril bind himself,
— — — — —
To a strong mast that liv'd upon the sea;
Where, like Arion on the dolphin's back,
I saw him hold acquaintance with the waves,
So long as I could see.* Tw. N. I, 2, 11.

Ganz ähnlich wird im Sturm eine Rettung aus einem Schiffbruch geschildert:

- I saw him beat the surges under him,
And ride upon their backs — —
— — — — — his bold head
'Bove the contentious waves he kept.* Tp. II, 1, 114.
68. *And though that nature with a beauteous wall
Doth oft close in pollution, yet of thee
I will believe thou hast a mind that suits
With this thy fair and outward character.* Tw. N. I, 2, 48.

Derselbe Gedanke:

- O, what may man within him hide,
Though angel on the outward side.* Meas. III, 2, 285.

Es scheint mir zwecklos, die Sammlung von Parallelstellen noch weiter zu vervollständigen. Wenn schon die ersten beiden Szenen des Lustspiels eine solche Ausbeute lieferten, läßt sich ungefähr ermessen, wie wenig vollständig H. Conrad's Liste ist. Die Schlüsse, die er aus seiner statistischen Zusammenstellung macht, sind demnach ganz hinfällig.

Gerade wegen des Ansehens, das dieser Shakespeare-Forscher mit Recht genießt, schien es mir nöthig, seinen chronologischen Aufstellungen entgegenzutreten.

Obwohl die Viola-Szenen des Lustspiels natürlich in poetischen Motiven und im Ausdrucke sich öfters mit Jugendsdichtungen berühren, zeigen sie doch im Versbau, Stil, in der Darstellungsweise und Auffassung der Charaktere durchaus das Gepräge der mittleren Periode. Parallelstellen zu diesen Szenen lassen sich nicht vorwiegend in den frühesten, sondern auch in späteren, ja sogar spätesten Dichtungen nachweisen; die meisten aber begegnen wohl in Dramen, die um 1600 verfaßt sind.

Wir werden also trotz H. Conrad's Ausführungen bei der älteren, durch innere und äußere Gründe gestützten, Ansicht bleiben dürfen, daß Was Ihr wollt erst um die Wende des Jahrhunderts, und zwar eher etwas nach 1600, gedichtet ist.

Im Winter 1600/1 erregte ein «Herzog Orsino» die Aufmerksamkeit London's. Virginio Orsino, Herzog von Bracciano, «der glänzendste Edelmann seiner Zeit», hielt sich damals als Gesandter am englischen Hofe auf und wurde von Königin Elisabeth und ihren Würdenträgern mit prunkvollen Festen, u. A. auch am Dreikönigsabend regaliert. Vielleicht ist Shakespeare dadurch auf seinen «Herzog Orsino» gekommen.

Jedenfalls wird Was ihr wollt, die Viola-Scenen eingeschlossen, bald nach der ersten Redaktion des Hamlet (1600) und nicht lange vor Othello (1602 ?) anzusetzen sein. Im Gebrauche seltener Worte stimmt es mit diesen beiden Dramen besonders häufig überein; auch die mehrfachen Parallelstellen sind bemerkenswerth.

Die von ihrem Bruder als ertrunken beweinte Viola ist gleichsam eine wiedergeborene Ophelia. Der Veilchenduft, von dem die rührende Gestalt der Geliebten Hamlet's umhaucht ist — (*from her fair and unpolluted flesh May violets spring!* Haml. V, 1, 263) — weht in die erste Scene des Lustspiels hinüber und kündigt mystisch-symbolisch die zarte, bescheidene Liebe Viola's an. Ueberhaupt kommen gerade in den ersten Scenen des Lustspiels mehrere Anklänge an die Hamlet-Tragödie vor.

Tw. N. I, 1, 26 vgl. Haml. I, 3, 37.

Tw. N. I, 5, 142 (— — *seek the crowner, and let him sit o' my coz*) vgl. Haml. V, 1, 4.

Tw. N. II, 1, 31 (*she is drown'd already, Sir, with salt water, though I seem to drown her remembrance again with more*) vgl. Haml. IV, 7, 185.

Tw. N. II, 2, 32 (*alas, our frailty is the cause*) vgl. Haml. I, 2, 46.

Tw. N. II, 4, 34 (*our fancies are more giddy and unfirm, more longing, wavering, sooner lost and worn, than women's are*) vgl. Haml. I, 3, 8.

Diese Beobachtung führt uns auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtung wieder zurück.

Es ist gar nicht selten, ja fast die Regel, daß charakteristische poetische Gedanken, Wendungen, Vergleiche, mitunter ganze Verse, nicht bloß innerhalb derselben Shakespeare'schen Dichtung sich wiederholen, sondern mehrfach aus der einen in eine andere (bald danach verfaßte) gleichsam hinüberklingen. H. Conrad hat im Prinzip ganz Recht, wenn er aus der Häufigkeit der Anklänge chronologische Schlüsse zieht. Aehnlich wie von Wortechos kann man auch von Gedankenechos sagen: zeitlich weit auseinander liegende Dichtungen stimmen wohl auch in vereinzelt Fällen überein; wenn sich aber

die Parallelstellen häufen, kann man mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß die betreffenden Dichtungen zeitlich eng zusammengehören. Und zwar läßt sich auch die Reihenfolge der Dichtungen meist erkennen: wenn gerade im Anfange, in den ersten Scenen eines Dramas mehrfache Reminiscenzen an eine andere Dichtung sich finden.

Als einziges oder hauptsächliches Kriterium für die relative Abfassungszeit die Häufigkeit von Parallelstellen zu verwenden, scheint mir mißlich; wohl aber können mehrfache Anklänge die aus anderen Gründen sich ergebende Nähe der Abfassungszeit bestätigen.

So habe ich bei den Jugenddichtungen Shakespeare's, die ich daraufhin durchgesehen, meine Ansichten über die Abfassungszeit durch Parallelstellen regelmäßig bestätigt gefunden. Wie ich schon in den Engl. Stud. XIX, 353 ff. und im Shakespeare-Jahrbuch XXX, 90 gezeigt hatte, leiten Wort- und Gedankenechos von Heinrich VI., 3. Th., hinüber zu der epischen Dichtung von Venus und Adonis, und von da zu Richard III.; daran schließen sich der Reihe nach Verlorene Liebesmühe, Lucretia, Romeo und Julia.

Ich will nun versuchen, die chronologische Reihenfolge noch etwas weiter fortzuspinnen.

Daß das Lustspiel von den beiden Veronesern inhaltlich von Romeo und Julia stark beeinflusst ist, darf ich nach der Untersuchung von Zupitza als bekannt voraussetzen. Es ist immerhin möglich, daß diese Komödie (wie bekannt, nur die Neubearbeitung einer älteren anonymen, welche verloren gegangen ist), von Shakespeare schon vor Romeo und Julia in Angriff genommen wurde. Aber ihre definitive Gestalt wird sie erst nachher, und zwar sehr bald nach Romeo und Julia, erhalten haben. Das geht einmal aus dem Umstande hervor, daß die Komposition theilweise durch die Tragödie beeinflusst ist (man vergleiche z. B. die erste Scene der beiden Veroneser mit den Schlüsse der ersten Scene von Romeo; des verbannten Valentin's Klage, Gentl. III, 1, mit Rom. III, 3; Silvia's Gespräch mit dem verhaßten Freier, Gentl. IV, 2, mit Rom. IV, 1, Silvia's Gespräch mit Eglamour IV, 3 in der Inszenierung erinnernd an Rom. II, 2), sodann aber noch mehr aus den mehrfachen Anklängen.

Gleich die erste Scene enthält ein paar Reminiscenzen.

Wilt thou be gone? Sweet, Valentine, adieu.
Gentl. I, 1, 11.

Wilt thou be gone? It is not yet near day.

Rom. III, 5, 1.

— — — *as the most forward bud
Is eaten by the canker, ere it blow.*

Gentl. I, 1, 75.

— — *As is the bud bit with an envious worm,
Ere he can spread his sweet leaves to the air
Or dedicate his beauty to the sun.*

Rom. I, 1, 56.

Aber auch später finden sich noch manche Anklänge:

And seal the bargain with a holy kiss.

Gentl. II, 2, 7.

— — *seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing death.*

Rom. V, 3, 113.

— — *being blind
How could he see his way to seek out you?*

Gentl. II, 4, 93.

*Alas, that love, whose view is muffled still,
Should, without eyes, see pathways to his will.*

Rom. I, 1, 177.

*Even as one heat another heat expels,
Or as one nail by strength drives out another,
So the remembrance of my former love
Is by a newer object quite forgotten.*

Gentl. II, 4, 192.

— — *one fire burns out another's burning,*

— — — — —

*One desperate grief cures with another's languish:
Take thou some new infection to thy eye,
And the rank poison of the old will die.*

Rom. I, 2, 46.

*Love, lend me wings to make my purpose swift,
As thou hast lent me wit to plot this drift.*

Gentl. II, 6, 42.

With Love's light wings did I o'erperch these walls.

Rom. II, 2, 66.

Love — — lent me counsel.

Rom. II, 2, 81.

*And why not death rather than living torment?
To die is to be banish'd from myself;
And Silvia is myself; banish'd from her
Is self from self; a deadly banishment!*

Gentl. III, 1, 169.

*There is no world without Verona's walls,
But purgatory, torture, hell itself.
Hence-banished is banish'd from the world,
And world's exile is death: then banished
Is death mis-term'd.*

Rom. III, 3, 17.

Run, boy, run, run. and seek him out.

Soho, soho!

What seest thou? Gentl. III, 1, 188.

So ho!

What hast thou found? Rom. II, 4, 136.

By this pale queen of night I swear.

Gentl. IV, 2, 100.

By yonder blessed moon I swear. Rom. II, 2, 107.

Die Häufigkeit, das gegenseitige Verhältniß und die Vertheilung der Parallelstellen legen den Schluß nahe, daß die definitive Abfassung des Lustspiels unmittelbar nach Romeo anzusetzen ist. Wenn ich in meiner früheren Abhandlung Recht hatte, Romeo noch in den Winter 1593/4 zu verlegen (bei der sommerlichen Scenerie der Tragödie ist der geheizte Ballsaal, Rom. I, 5 doppelt auffällig), so müßte das Veroneser-Lustspiel etwa in den März-April 1594 fallen, Unmittelbarer Anschauung dürfte das schöne Gleichniß entnommen sein:

O, how this spring of love resembleth

The uncertain glory of an April day,

Which now shows all the beauty of the sun,

And by and by a cloud takes all away.

Gentl. I, 3, 85.

Das Lustspiel von den beiden Veronesern steht, wie bekannt, inhaltlich in engen Beziehungen zum Sommernachtstraum. Die Geschehnisse der beiden Liebespaare sind in den zwei Lustspielen so übereinstimmend, daß man wohl annehmen darf, der Sommernachtstraum sei durch Die beiden Veroneser im Gang der Handlung beeinflußt. Wörtliche Reminiscenzen und Gedankenechos stützen diese Vermuthung. Besonders die letzte Scene der beiden Veroneser, die ja der letzten Scene des vierten Akts im Sommernachtstraum so ähnlich ist, führt durch Ausdrucksp parallelen in die erste Scene des Sommernachtstraums hinüber:

With triumphs, mirth, and rare solemnity.

Gentl. V, 4, 161.

With pomp, with triumph, and with revelling.

Mids. I, 1, 19.

I'll woo you like a soldier, at arm's end.

Gentl. V, 4, 57.

Hippolyta, I woo'd thee with my sword.

Mids. I, 1, 16.

Die Worte der Silvia:

*Had I been seized by a hungry lion,
I would have been a breakfast to the beast.*

Gentl. V, 4, 33.

erinnern vorausdeutend an die Geschichte von Pyramus und Thisbe.

Die Worte der Julia:

*Madam, 't was Ariadne passioning
For Theseus' perjury and unjust flight —*

Gentl. IV, 4, 172.

zeigen, daß der Geist des Dichters sich damals schon mit der Theseus-Sage, die er aus Plutarch kennen lernte, beschäftigte (vgl. Mids. II, 1, 80).

Ferner läßt sich vergleichen:

Love is like a child.

Gentl. III, 1, 124.

And therefore is Love said to be a child.

Mids. I, 1, 238.

und

now my love is thaw'd.

Gentl. II, 4, 200.

*my love to Hermia,
Melted as the snow, seems to me now
As the remembrance of an idle gawd.*

Mids. IV, 1, 171.

Eine deutliche Reminiscenz liegt sodann vor in den Versen:

*Yet, spaniel-like, the more she spurns my love,
The more it grows and fawneth on her still.*

Gentl. IV, 1, 14.

*I am your spaniel; and, Demetrius,
The more you beat me, I will fawn on you:
Use me but as your spaniel, spurn me, strike me.*

Mids. II, 1, 203.

Auch die ähnliche Ausdrucksweise in den folgenden Versen scheint mir bemerkenswerth:

Love hath chased sleep from mine enthralled eyes.

Gentl. II, 4, 134.

So is mine eye enthralled to thy shape.

Mids. III, 1, 142.

Ähnlichkeit in poetischen Gedanken und Motiven tritt noch öfters hervor. So läßt sich die Rede des Egeus in der ersten Scene vergleichen mit dem Zwiegespräch zwischen dem Herzog und Valentin (Gentl. III, 1) und namentlich mit den Rathschlägen die Proteus dem Thurio giebt (III, 2, 69 ff.). Der Monolog der Helena am Schlusse der ersten Scene entspricht dem Monologe der Julia am Ende des vierten Akts des Veroneser-Lustspiels. Man vergleiche:

She in my judgment was as fair as you.
Gentl. IV, 4, 156.

Through Athens I am thought as fair as she.
Mids. I, 1, 227.

— — *If this fond Love were not a blinded god.*
Gentl. IV, 4, 201.

And therefore is wing'd Cupid painted blind.
Mids. I, 1, 235.

Der untreue Lysander argumentiert ganz ähnlich wie der untreue Proteus:

*Unheedful vows may heedfully be broken;
And he wants wit that wants resolved will,
To learn his wit to exchange the bad for better.*
Gentl. II, 6, 11.

*The will of man is by his reason sway'd;
And reason says, you are the worthier maid.
— — Reason becomes the marshall to my will
And leads me to your eyes — —*
Mids. II, 2, 15.

Wiederum läßt die relative Häufigkeit und Vertheilung der Parallelstellen darauf schließen, daß der Sommernachtstraum sehr bald auf Die beiden Veroneser folgte. Falls unsere bisherige Chronologie richtig war, würden wir also den Sommernachtstraum in den Sommer oder noch in den Frühling 1594 zu setzen haben, da beide Lustspiele schwerlich viel Zeit in Anspruch nahmen. Dies Ergebniß stimmt genau zu dem auf andere Weise ermittelten (Archiv f. n. Spr. XCV, 291 ff.). Da Shakespeare bei der Abfassung des Sommernachtstraumes durch die Erzählung des Ritters (Knights Tale) in Chaucer's Canterbury Tales poetisch angeregt worden ist, so scheint mir auch bemerkenswerth, daß schon Die beiden Veroneser eine Reminiscenz an jene poetische Erzählung aufweisen.

O gentle Proteus, Love's a mighty lord.
Gentl. II, 4, 136.

*The god of love, a! benedicite,
How mighty and how gret a lord is he!')*

Kn. T. V, 927.

Mit dem Sommernachtstraum scheint ferner das Lustspiel von der Widerspenstigen Zähmung in engen Beziehungen zu stehen. Als Shakespeare den Sommernachtstraum dichtete, wird ihm schon die ältere Komödie «Taming of the Shrew» (1594 aufgeführt und gedruckt) in Gedanken vorgeschwebt haben. Denn nicht nur die Idee des Stückes im Stücke scheint daraus entnommen, sondern auch die Verknüpfung der Rüpelkomödie mit dem Elfen-
schwank; und die Scene, in welcher Theseus mit seinem Jagdfolge auftritt, dürfte durch das Vorspiel zur Widerspenstigen beeinflusst sein. Zettel's Verzauberung und seine lächerliche Rolle als Titania's Geliebter erinnert deutlich an die Rolle, welche der betrunkene Kesselflicker spielt, oder in welcher vielmehr mit ihm gespielt wird. Der nahe Zusammenhang wird durch mehrfache Anklänge bestätigt, die aber fast ausschließlich auf die ersten Scenen der Widerspenstigen beschränkt sind:

*We will — — — —
Mark the musical confusion
Of hounds and echo in conjunction.*

Mids. IV, 1, 116.

*Thy hounds shall make the welkin answer them,
And fetch shrill echoes from the hollow earth.*

Tam. Ind. 2, 47.

Uttering such dulcet and harmonious breath.

Mids. II, 1, 151.

To make a dulcet and a heavenly sound.

Tam. Ind. 1, 51.

¹⁾ Ich möchte bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam machen, daß Shakespeare noch durch eine andere Stelle in derselben Erzählung des Ritters poetisch angeregt wurde:

*The busy lark, messenger of daye,
Salueth in hire song the morwe grey;
And fyry Phebus ryseth up so brighte,
That al the orient laugheth of the lighte,
And with his stremes dryeth in the greves
The silver dropes, hongyng on the leeves.* Kn. T. 633.

Dazu das berühmte Lied aus Cymbeline:

*Hark, hark, the lark at Heaven's gate sings
And Phoebus 'gins arise . . .*

*Then fate o'errules, that one man holding troth,
A million fail, confounding oath on oath.*
Mids. III, 2, 92.

— — — *and kiss on kiss*
She vied so fast, protesting oath on oath.
Tam. II, 1, 310.

So is mine eye enthralled to thy shape.
Mids. III, 1, 142.

— — *Whose sudden sight hath thrall'd my wounded eye.*
Tam. I, 1, 225.

Faintness constraineth me
To measure out my length on this cold bed.
Mids. III, 2, 428.

Were he not warm'd with ale,
This were a bed but cold to sleep so soundly.
Tam. Ind. 1, 32.

. . . death-counterfeiting sleep.
Mids. III, 2, 364.

Grim death, how foul and louthsome is thine image.
(mit Beziehung auf den schlafenden Kesselflicker)
Tam. Ind. 1, 35.

Auch die übereinstimmenden Ausdrücke: '*a watery eye*' Mids. III, 1, 203: Tam. Ind. 1, 128, '*love in idleness*' Mids. II, 1, 178: Tam. I, 1, 157, beide übereinstimmend im Versausgange gebraucht, seien als Wortechos erwähnt.

Im weiteren Verlaufe der Widerspenstigen aber dürften sich kaum noch charakteristische Anklänge an den Sommernachtstraum nachweisen lassen. Das scheint mir darauf hinzuweisen, daß der Widerspenstigen Zähmung bald nach dem Sommernachtstraum abgefaßt oder wenigsten begonnen wurde. Die Charaktere der Hermia und des widerspenstigen Käthchens sind ähnlich gezeichnet.

Von der Zähmung der Widerspenstigen werden wir durch Anklänge und Reminiscenzen zu der Historie von König Johann geführt.

Die Worte des Bastards Faulconbridge:

*Here's a large mouth, indeed,
That spits forth death and mountains, rocks and seas,
Talks as familiarly of roaring lions
As maids of thirteen do of puppy dogs!*
— — *He speaks plain cannon fire, and smoke and bounce.*
John II, 1, 457.

könnten auch als Echo oder Antwort für die Rede des Petruchio gelten :

*Have I not in my time heard lions roar?
Have I not heard the sea, puff'd up with winds,
Rage like an angry boar chafed with sweat?
Have I not heard great ord'nance in the field,
And heaven's artillery thunder in the skies?*

Tam. I, 2, 201.

Aus der letzten Rede der Katharina in Tam. V, 2 klingen noch einige Sätze und Verse in die Historie leise herüber:

*And craves no other tribute at thy hands
But love — — —
Such duty as the subject owes the prince,
Even such a woman oweth to her husband.*

Tam. V, 2, 152,

*Needs must you lay your heart at his dispose,
Subjected tribute to commanding love.*

John I, 1, 263,

To bandy word for word and frown for frown.

Tam. V, 2, 171.

Here have we war for war and blood for blood.

John I, 1, 19.

But now I see our lances are but straws.

Tam. V, 2, 172.

*For your own ladies and pale-visaged maids
Like Amazons come tripping after drums,
Their thimbles into armed gauntlets change,
Their needles to lances.*

John V, 2, 154.

Auch der Vergleich mit der Aalhaut (*my arms such eel-skins stuff'd*) in John I, 1, 141 scheint auf einer Reminiscenz an Tam. IV, 3, 179:

*Or is the adder better than the eel,
Because his painted skin contents the eye?*

zu beruhen.

Und wenn gleich in der ersten Scene von König Johann der Reisende von den Alpen, Apenninen und dem Flusse Po spricht, so scheint es, als wenn der Geist des Dichters noch halb in Oberitalien weilte, wohin er (vom Originale abweichend) die Scene des Lustspiels von der Zähmung der Widerspenstigen verlegte. Auch sei an die ähnliche Zeichnung der Charaktere von Petruchio und Bastard Faulconbridge erinnert.

Uebrigens scheint auch der Schluß des Sommernachtstraums dem Dichter noch in ziemlich lebhafter Erinnerung gewesen zu sein, als er König Johann verfaßte:

The iron tongue of midnight hath told twelve.
Mids. V, 1, 370.

*Now it is the time of night
That the graves, all gaping wide,
Every one lets forth his sprite,
In the church-way paths to glide.*
Mids. V, 1, 386.

— — — *if the midnight bell
Did, with his iron tongue and brazen mouth,
Sound on into the drowsy race of right;
If this same were a churchyard where we stand.*
John III, 3, 37.

*And the blots of Nature's hand
Shall not in their issue stand;
Never mole, hare-lip, nor scar,
Nor mark prodigious, such as are
Despised in nativity,
Shall upon their children be.*
Mids. V, 1, 417.

*If thou — — — wert grim
— — Full of unpleasing blots and sightless stains,
Lame, foolish, crooked, swart, prodigious,
Patch'd with foul moles and eye-offending marks.*
John III, 1, 43.

Von König Johann führt die vergleichende Betrachtung zum Kaufmann von Venedig. Hier sind es besonders zwei Eigennamen, welche die zeitliche Aufeinanderfolge darthun. Im 1. Akt, 2. Sc. wird der junge Baron Falconbridge als einer der Freier Portia's genannt, offenbar in Erinnerung an die Baronets Faulconbridge in König Johann. Interessanter und beweisender noch ist die Erwähnung der Sandbank *the Goodwins* ('*a very dangerous flat and fatal*') in Merch. III, 1, wo ein Schiff Antonio's gescheitert sein soll; denn ebenda (*Goodwin sands*) sind auch nach den Berichten in John (V, 3; V, 5) Schiffe gescheitert. Es ist daher zugleich als Wort- und Gedankenecho aufzufassen, wenn die Worte in der ersten Scene des Kaufmanns von Venedig

*I should not see the sandy hour-glass run
But I should think of shallows and of flats,
And see my wealthy Andrew dock'd in sand —*
Merch. I, 1 25.

erinnern an

— — — *half my power this night*
Passing these flats, are taken by the tide.

John V, 6, 39.

Auch sonst klingen einzelne Wendungen und Gedanken aus König Johann (besonders aus den allerletzten Scenen) in den Kaufmann hinüber:

Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms,
And we shall shock them. John V, 7, 115.

— — *all the world desires her,*
From the four corners of the earth they come
To kiss this shrine

Merch. II, 7, 38.

We will — — —
Like a bated and retired flood
Leaving our rankness and irregular course,
Stoop low within those bounds we have o'erlook'd
And calmly run on in obedience,
Even to our ocean, to our great King John.
John V, 4, 56.

A substitute shines brightly as a king,
Until a king be by, and then his state
Empties itself, as doth an inland brook
Into the main of waters. Merch. V, 1, 94.

For at Saint Mary's chapel presently
The rites of marriage shall be solemnized.
John II, 1, 538.

Straight shall our nuptial rites be solemnized.
Merch. II, 9, 6.

Within this wall of flesh
There is a soul counts thee her creditor
And with advantage means to pay thy love.
John III, 3, 20.

Diese Worte spricht König Johann zu Hubert, dem Kerkermeister des Knaben Arthur. Der Kaufmann von Venedig, Antonio, sagt auf dem Wege zum Kerker:

These griefs and losses have so bated me
That I shall hardly spare a pound of flesh
To-morrow to my bloody creditor.
Well, gaoler, on. Merch. III, 3, 32.

Am Schlusse von König Johann (V, 7, 21) wird vor dem Tode des Monarchen auf den Schwanengesang angespielt. In der letzten Scene aber wird dem neuen Könige gehuldigt. Eine ähnliche Ideenassociation liegt im Kaufmann von Venedig vor in der Rede der Portia bei der Kästchenwahl:

*Then if he lose, he makes a swan-like end,
Fading in music — — —
He may win;
And what is music then? Then music is
Even as the flourish when true subjects bow
To a new-crowned monarch.* Merch. III, 2, 44.

Daß die Historie von Richard II. zeitlich eng zusammengehört mit dem Kaufmann von Venedig, wird wohl ziemlich allgemein angenommen¹⁾. Auch hier wird der Zusammenhang durch Wortechos bestätigt, welche ziemlich deutlich darthun, daß Richard II. bald nach dem Kaufmann anzusetzen ist. Denn offenbar hat bei der Abfassung der ersten zwei Akte von Richard II. die Erinnerung an den Schluß des Kaufmanns nachgewirkt, wie aus folgenden Parallelen erhellt:

*The weakest kind of fruit
Drops earliest to the ground; and so let me.*
Merch. IV, 1, 115.

The ripest fruit first falls, and so doth he.
Rich. II. II, 1, 153.

*Since he hath got the jewel that I loved
— — — — —
I will become as liberal as you.* Merch. V, 1, 224.

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

*His sceptre — — —
The attribute of awe and majesty.*
Merch. IV, 1, 190.

by my sceptre's awe. Rich. II. I, 1, 118.

¹⁾ Dowden und Andere (auch Georg Brandes in seiner neuen Shakespeare-Biographie) wollten allerdings Richard II. in die Jahre 1593/94 verlegen, hauptsächlich wohl aus metrischen Gründen. Aber mit Recht wird andererseits betont, daß diese Historie schon deutlich auf Heinrich IV. hinweist, damit eng zusammenhängt, und daher nicht lange vorher gedichtet sein muß.

Eine Erinnerung an die Gerichtscene im Kaufmann von Venedig (besonders IV, 1, 325) scheint ferner vorzuliegen in den Worten:

*Wrath-kindled gentlemen, be ruled by me.
Let's purge this choler without letting blood:
This we prescribe, though no physician;
Deep malice makes too deep incision.*

Rich. II. I, 1, 152.

Auch die Erwähnung des Juwels in verschlossenem Kästchen (Rich. II., I, 1, 180 vgl. Merch. II, 7, 54) und der ausgelassenen Füllen (Rich. II., II, 1, 70 vgl. Merch. V, 1, 72) dürfte durch Gedanken-echos veranlaßt sein. Man vergleiche auch:

*— — — no metal can,
No, not the hangman's axe, bear half the keenness
Of thy sharp envy.*

Merch. IV, 1, 124.

*— — hack'd down — —
By envy's hand and murder's bloody axe.*

Rich. II. II, 1, 21.

So verschieden Richard II. von dem Kaufmann von Venedig in Inhalt, Stoff, in der Scenerie, Darstellungsweise auch ist, so läßt sich doch eine ähnliche Grundstimmung nicht verkennen: ein träumerisch-weicher, sanft melancholischer Ton, ein tiefes Gefühl von der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit irdischen Glückes, von der Nichtigkeit äußeren Glanzes. Die beiden Dramen stimmen auch darin überein, daß sie außergewöhnlich reich sind an biblischen Wendungen und Anspielungen. Endlich ist bemerkenswerth, daß Shakespeare in der Historie wie in der Komödie unter der Einwirkung Marlowe's steht: Barabbas, der Jude von Malta, ist das Vorbild des Shylock; Eduard II. ist das Vorbild von Richard II.

Der übertriebene Respekt vor den metrischen Kriterien hat früher Manchen verleitet, Richard II. zu früh ansetzen. Heute wissen wir, daß namentlich der *Rhyme-Test* nur sehr bedingte Gültigkeit hat: daß Shakespeare im Allgemeinen in früheren Jahren eine größere Vorliebe für den Reim hatte als in späteren, ist ja unleugbar. Aber es ist pedantisch, aus der Häufigkeit der Reime die relative Abfassungszeit mit Genauigkeit bestimmen zu wollen. Man läßt dabei außer Acht, daß die Anwendung des Reimes doch auch durch den Inhalt, den Ton, die Stimmung, durch literarische Einflüsse, manchmal vielleicht auch durch die Laune, die größere oder geringere Sorgfalt bei der Ausarbeitung, bedingt ist. Trotz der zahlreichen Reime in Richard II.

zweifelt doch jetzt kaum noch jemand daran¹⁾, daß diese Historie nach Richard III. anzusetzen sei (vgl. Brandl, Shakespeare S. 72). Als Shakespeare Richard III. schrieb, war das Beispiel von Marlowe's Blankvers maßgebend für ihn; später emanzipierte er sich in der Diktion und im Versbau mehr und mehr von diesem Muster.

Der Stil ist besonders im ersten Akt von Richard II. euphuistischer und reicher an Concetti als im Kaufmann von Venedig; aber, wie zum Theil schon hervorgehoben, die manierirte Sprache dient hier dem Zwecke der Charakteristik. Auch in späteren Dramen, z. B. im Hamlet, hat Shakespeare einzelne Personen noch gelegentlich geziert und euphuistisch sprechen lassen. Nichts hindert uns also, Richard II. auf den Kaufmann von Venedig folgen zu lassen. Wenn nun König Johann etwa in den Winter 1594/5, der Kaufmann von Venedig in den Sommer 1595 zu setzen ist, so müßten wir wohl den Winter 1595/6 als ungefähre Abfassungszeit von Richard II. annehmen. Dazu stimmt die herbstlich-winterliche Färbung der Historie, ebenso wie die sommerliche des Merchant of Venice.

Es scheint mir überhaupt, als wenn die Historien und Tragödien im Allgemeinen mehr den Wintermonaten ihre Entstehung verdanken (*a sad tale is best for winter!*), die Lustspiele dagegen gewöhnlich im Sommer verfaßt wurden. Wenigstens ist das Kolorit der Lustspiele gewöhnlich das des Sommers, in den Tragödien oder Historien dagegen sind meist, selbst wenn die Scenerie sommerlich ist, die aus unmittelbarer Anschauung stammenden Vergleiche und Anspielungen mehr der Winternatur entnommen (z. B. Rich. II., I, 3: Dezember-schnee; I, 4: kalter Nord-Ostwind; II, 1: «frostiger» Rath; IV, 1: Schneemann; V, 1: langweilige Winternächte; durchschauende Kälte).

Es ist auch vielleicht nicht ohne Bedeutung, daß die Komödien fast ausschließlich in ländlicher Umgebung spielen, die Tragödien und Historien dagegen mehr Großstadtluft athmen. Hat der Dichter vielleicht die Sommermonate zum Theil fern von London, etwa in Stratford, zugebracht? Regelmäßige Theaterferien (abgesehen von den durch die Pest erzwungenen) gab es damals allerdings nicht; aber öfters machten die großstädtischen Truppen im Sommer Kunstreisen in die kleineren Städte.

¹⁾ G. Brandes allerdings hält Richard II. noch für das ältere Stück und eine unreife Jugendarbeit Shakespeare's (William Shakespeare, S. 171).