Werk

Titel: Zeitschriftenschau

Autor: Grabau, Carl

Ort: Berlin-Schöneberg

Jahr: 1907

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0043|log57

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Zeitschriftenschau.

Von

Carl Grabau.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Zu den Mysterienspielen.

Die Abbildung eines «Heiligen Grabes» (Holy or Easter Sepulchre), das bei der Aufführung von Osterspielen benutzt worden sein soll, veröffentlicht W. v. d. Gaaf in den *Engl. Studien* XXXVI, Heft 2, S. 228 f. Das Denkmal befindet sich in der St. Patricks Kirche zu Patrington in Südost-Yorkshire. Sein Hauptteil ist eine kastenartige Vertiefung, die das leere Grab bedeutet und zur Aufnahme einer den Leichnam Christi darstellenden Figur geeignet ist. Wenn, wovon v. d. Gaaf überzeugt ist, die Überlieferung richtig ist, daß dies Grabmal einst eine wichtige Rolle bei den kirchlichen Aufführungen gespielt habe, so wäre das ein Beweis dafür, daß die Mysterienspiele nicht nur in den großen Kathedralen und Abteien, sondern auch in kleineren Dorfkirchen stattgefunden haben. Für einige andere kleine Orte in Yorkshire läßt sich dies auch aus den «Hedon Chamberlain's Accounts» feststellen (cf. Boyle, The Early History of the Town and Port of Hedon, Hull and York 1895). Dort finden sich Einträge über Zahlungen, die an «players» in Hedon, Burton Pidsea und Burstwick gemacht worden sind; die frühesten datieren von 1389/90. Burton Pidsea und Burstwick sind kleine Dörfer in der Umgebung von Hedon, die im Mittelalter ganz unbedeutende Flecken gewesen sein müssen.

Gegen die Angaben v. d. Gaafs über das Grabmal erhebt E. Sorg (*Engl. Studien* XXXVI 172 f.) den Einwand, daß die Größenverhältnisse zu geringfügig seien, um die Verwendung bei den Spielen plausibel erscheinen zu lassen. Er glaubt, daß wir es mit einer Darstellung der Auferstehung Christi zu tun haben, die keinen anderen Zweck hatte, denn als Bildwerk für sich zu wirken.

Über die Gruppierung und den Ursprung des «Ludus Coventriae» äußert Elbert N. S. Thompson einige Vermutungen (*Mod. Lang. Notes* XXI 18 ff.). Nach Andeutungen im Text zerfallen die Spiele in zwei Hauptteile, von denen der erste (1—28) innerhalb eines Jahres, der andere (29—42) im

darauffolgenden Jahre gespielt wurde. Der erste Teil enthält wieder vier Gruppen. An Wahrscheinlichkeit gewinnt diese Einteilung dadurch, daß sie auch dem Inhalt der Spiele entspricht. Es wird allgemein angenommen, daß man die Coventry-Mysterien auf einer festen Bühne spielte. Jedoch lassen einige Prologbemerkungen und Spielanweisungen die Möglichkeit offen, daß auch diese Spiele auf «Pageants» dargestellt wurden, und Thompson ist zu der Annahme geneigt, daß die einzelnen Gruppen des «Ludus Coventriae» ähnlich wie die Handwerkerspiele von Coventry auf eigenen Pageants zur Aufführung kamen.

Skelton.

In seinen Skelton-Studien (*Engl. Studien* XXXVII, 1. Heft) berührt Friedrich Brie (S. 33 ff.) die Frage, ob dem Dichter die Verfasserschaft des «Interlude of Godly Queene Hester», sowie eines «Robin Hood-Pageant» zuzuschreiben sei. W. Bangs Meinung, daß die «Queene Hester» ein Werk Skeltons sei, schließt er sich nicht an. Abgesehen davon, daß ihm dies Stück, welches auch er als auf Wolsey gemünzt ansieht, erst nach Wolseys (1530) und damit auch nach Skeltons Tode entstanden zu sein scheint, sind es besonders stilistische Gründe, die ihn zu seiner Stellungnahme nötigen.[1]) Für ein Werk seiner späteren Schaffenszeit — nur diese käme in Betracht — sei das Stück zu steif; von Skeltonischem Metrum sei nichts, von Skeltonischem Geiste nicht viel zu finden, und Alliteration, Skeltons ausdrucksvolles Stilmittel in den späteren Werken, sei selten und ungeschickt angewandt.

Dagegen hält Brie Wards Hypothese für möglich, daß Skelton ein «Robin Hood-Pageant» gedichtet habe. Und zwar glaubt er ein zeitgenössisches Zeugnis hierfür am Schlusse des «Ship of Fooles» gefunden zu haben, wo Barclay folgendermaßen gegen Skelton zu Felde zieht:

> Holde me excused, for why my will is good,
> Men to induce vnto vertue and goodnes;
> I write no ieste ne tale of Robin Hood,
> Nor sowe no sparkles ne sede of viciousness;
> Wise men loue vertue, wilde people wantonnes;
> It longeth not to my science nor cunning,
> For Philip the Sparow the Dirige to singe.

Nicht nur der letzte Vers, sondern die ganze Stelle sei wohl als ein Ausfall gegen Skelton anzusehen.

John Heywood.

Eine Reihe charakteristischer Übereinstimmungen bringen F. Holthausen zu der Annahme, daß John Heywood in seinem Zwischenspiel «Weather» direkt oder indirekt aus Lukians Dialog «Ikaromenippos» geschöpft hat (*Archiv f. n. Spr. u. Lit.* CXVI 103 f.). Bei Heywood und bei Lukian begegnet das Motiv, daß die Vertreter verschiedener Stände widersprechende Wünsche in bezug auf die Witterung dem Himmelsgotte (Jupiter, Zeus)

[1]) Dieselbe Ansicht hatte Wolfgang Keller in Band XLI, S. 220 f. dieses Jahrbuchs ausgesprochen.

vortragen, daß dieser aber schließlich bestimmt, das Wetter solle auch in Zukunft veränderlich bleiben, damit einem jeden sein Recht geschehe. Ähnliche Züge weisen auch die Figuren des Merry Report und des Menippus auf.

Ralph Roister Doister.

W. H. Williams (*Engl. Studien* XXXVII 318ff.) teilt eine längere Liste von Ausdrucksparallelen mit, die zwischen Nicolas Udalls Übersetzung der «Apophthegmata» des Erasmus und dem «Ralph Roister Doister» bestehen, und verstärkt damit die innere Wahrscheinlichkeit der Gründe, die für die Abfassung der Komödie durch Udall sprechen.

Zu der Anspielung auf das Wuchergesetz (Akt V Sz. 6) macht Williams auf eine Stelle aus dem Tagebuch Henry Machyns aufmerksam (Camden Society, S. 17), der am 30. April 1552 erzählt, es sei angeordnet worden, «that no man shuld put ther money unto usery for gaynes».

Gismond of Salerne.

Eine Quellen-Untersuchung dieser früh-elisabethanischen Tragödie (1567) gibt John W. Cunliffe in den *Publ. of the Mod. Lang. Assoc. of Am.* XXI 435ff. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß die Verfasser ihrem Stücke die erste Novelle des vierten Tages aus Boccaccios «Decamerone» zu Grunde legten, und zwar daß sie aus dem Original schöpften, nicht, wie man nach Sherwoods Breslauer Doktorarbeit (1892) meist annahm, aus Painters Übersetzung im «Palace of Pleasure». Daneben weist das Drama noch starke Einflüsse eines anderen italienischen Werkes auf, der «Didone» von Dolce (1547). Und zwar geht die Abhängigkeit des englischen Dramas von dem italienischen weit über die Anfangszeilen hinaus, deren Ähnlichkeit schon Creizenach aufgefallen war. Die Figur der Ghismonda, der Witwe, die zum zweitenmal ein Opfer der Liebe wird, stammt von Dolce und nicht von Boccaccio. Außerdem begegnen noch zahlreiche Anlehnungen an Seneca, besonders gegen Ende des Stücks, wo sich die Dichter wegen der Verschiedenheit der Fabeln nicht mehr an Dolce halten konnten. Von den Charakteren, die nicht in Boccaccios Novelle vorkommen, stammen Cupid aus Dolces Tragödie, Renuchio, Megaera und der Chorus aus Seneca; Lucrece und Claudia sind die ständigen Vertrauten der klassischen Tragödie. So bleibt den englischen Dichtern wenig mehr als das Verdienst, einen romantischen Stoff mit dem Ernst und der Würde der klassischen Tragödie auf die Bühne gebracht und damit den ersten Schritt getan zu haben auf dem Wege, der zu Shakespeares «Romeo und Julia» führen sollte.

Christopher Marlowe.

Eine Studie von W. L. Courtney (*Fortnightly Review*, Sept. und Okt. 1905) bringt nichts Neues über den Dichter, doch seien des Verfassers Anschauungen über Marlowes Beziehungen zu Shakespeare hier erwähnt. Er sieht in Marlowe den Dichter, an den Shakespeare dachte, als er im «Sommernachtstraum» die Verse niederschrieb:

> The lunatic, the lover and the poet
> Are of imagination all compact — etc. (V 1, 7f.)

Unter dem Einfluß Marlowes entzog sich Shakespeare dem Euphuismus seiner ersten Stücke und eignete sich einen männlichen Stil, edle und romantische Ideen an. Er übernahm Marlowes Blankvers und vervollkommnete ihn. An einigen Dramen mögen sie zusammen gearbeitet haben, z. B. an «König Johann» und «Heinrich VI.» In Shakespeares eigenen Stücken erinnern manche Wendungen wörtlich an Marlowe; zweimal zitiert er Marlowe'sche Lyrik. Andererseits ist der veredelnde Einfluß Shakespeares vielleicht in Marlowes «Eduard II.» zu erkennen.

Um Familienangehörige des Dichters handelt es sich möglicherweise bei folgenden Eintragungen in das Geburtsregister der St. James-Kirche in Westminster: William Marlow, son of Christopher and Mary, born March 2nd, 1709; Jane Marlow, daughter of Xofer and Barbara, born September 21st, 1709; außerdem eine Hannah Marlow, geboren im Jahre 1748. Arthur Symons bemerkt dazu (*Athenæum* No. 4112, 18. August 1906): «Mit Sicherheit läßt sich annehmen, daß im Jahre 1709 kein Name der englischen Literaturgeschichte so sehr in Vergessenheit geraten war als Christopher Marlowe, und daß deshalb nur ein Marlowe, der zu seiner Familie gehörte, auf einen so ungewöhnlichen Vornamen verfallen sein wird. Und nun sind hier zwei Familienväter zu genau derselben Zeit, beide mit dem Vornamen Christopher».

Direkte Nachkommen des Dichters können es nicht gewesen sein. Sein Stamm war schon 1606 erloschen, wie J. H. Ingram (*Athen.*, Nr. 4114, 1. Sept. 1906) bemerkt, der auch darauf hinweist, daß der Name Christopher nicht so ungewöhnlich gewesen ist, wie Symons annimmt. Ein Beweis hierfür ist auch der Artikel von C. C. Stopes über die Träger des Namens William Shakespeare (*Athenæum* No. 4112, 18. Aug. 1906), wo der Name Christopher zweimal begegnet, einmal sogar als Vorname eines Shakespeare.

Zum «Tamburlaine»:

Bei der Untersuchung von Greenes Prosawerken und deren Abhängigkeit von La Primaudayes «L'Academie françoise» erhebt H. C. Hart (*Notes and Queries*, 10. Ser. V 484 ff., 504 ff.) die Frage, ob noch andere Dichter jener Zeit von dem reichen Inhalt der französischen Quelle, bezw. deren Übersetzung durch T. Bowes Gebrauch gemacht haben mögen. Er hält es für wahrscheinlich, daß Marlowe Kenntnisse für sein erstes Drama daraus geschöpft habe. An zwei Stellen erwähnt La Primaudaye Tamburlaine (den er, wie auch Marlowe, mit einem «b» schreibt), in dem Kapitel XXIII «of Glory, Praise, Honor, and Pride» und, noch ausführlicher, in Kapitel XLIV «of Fortune». Namentlich letztere Stelle entspricht der Fabel von Marlowes «First Part of Tamburlaine the Great». Die Veröffentlichung der englischen Übersetzung des französischen Werkes fällt gerade in die Zeit, in der Marlowes Drama entstanden sein muß. In den Textparallelen, die Hart gibt, begegnen einige wörtliche Anklänge. Eine genauere Untersuchung des Verhältnisses Primaudayes zu den bisher angenommenen Quellen Marlowes (Mexia-Fortescue und Perondinus) und zu Marlowe erscheint immerhin erforderlich

Textkritisches:

Bei «1 *Tamburlaine*» ed. Wagner 387 (Bullen, I 2, 198).

Joue sometime masked in a shepheards weed

und ib. 1967 (Bullen «1 *Tamburlaine*» V 1, 186).

. . . To feele the louely warmth of shepheards flames

macht Albert S. Cook (*Mod. Lang. Notes* XXI 4, 112 f.) auf Spenser «Faerie Queene» 3. 11. 35 aufmerksam:

A shepheard, when Mnemosyne he catcht,
And like a serpent to the Thracian mayd.

(cf. Ovid, Met. 6. 114:

Mnemosynen *pastor*, varius Deoïda serpens.)

Auch sonst bringt ja Marlowe Anklänge an Spenser: cf. «*Tamburlaine*» 4096—4101 (Bullen «2 *Tamburlaine*» IV 4, 119—123) und Spenser F. Q. 1. 7. 32:

Like to an almond tree ymounted high etc.

Für «1 *Tamburlaine*» 412—413 (Bullen I 2, 224/5) schlägt Cook vor:

What strong enchantments *to my* yeelding soule
Are there resolued, noble Scythians!

und für «1 *Tamburlaine*» 1968 (Bullen V 1, 187)

And *match* in cottages on strowed *weeds*.

Einen schon früher von Delius («Marlowes *Faustus* und seine Quellen» S. 23) bemerkten Mangel an Zusammenhang in der 14. Szene des Dramas (Mermaid Ed. S. 221) klärt Harry T. Baker (*Mod. Lang. Notes* XXI 3, 867 f.) dadurch auf, daß er den größeren Teil einer Rede, die nach dem Druck von 1604 einem «Old Man» zugeschrieben ist, Faust in den Mund legt. Die milde Rede des Alten, die mit den Worten: «Ah, Doctor Faustus, that I might prevail to guide thy steps» beginnt, geht in Vers 5 «Break heart, drop blood, and mingle it with tears» ganz unvermittelt in eine andere Tonart über, die aber durchaus paßt, wenn man sie von Faust gesprochen annimmt. Im weiteren Verlauf erkennt er, daß seine einzige Rettung die Gnade des Heilandes sei, worauf ihm plötzlich bei den Worten «Where art thou, Faustus? wretch, what hast thou done?» zum Bewußtsein kommt, daß er sein dem Teufel gegebenes Versprechen,

«Never to look to Heaven,
Never to name god, or to pray, to him,»

gebrochen hat. Auf diese Weise erklärt sich dann auch der Vorwurf des Ungehorsams, den ihm Mephistophilis macht und der bisher nicht genügend motiviert war.

Anstatt: More louely than the monarke of the skie
In wanton Arethusaes azurde armes
(«*Faustus*» 13. 108—9, ed. Breymann 1380/1.)

schlägt Albert S. Cook (*Mod. Lang. Not.* XXI 5, 145 ff.) vor zu lesen:

More louely then the monarke of the *sea*
In wanton *Amymones* azurde armes —

indem er aus mehreren Gründen eine Anspielung auf die bei Hyginus (Fab. 169), Appollodorus (2. 1. 4) und Propertius (2. 26. 45—50) erwähnte Sage von Poseidon und Amymone vermutet. Von einer Verbindung Arethusas mit Poseidon ist nur eine ganz dunkle, von einer solchen mit Jupiter oder Apollo überhaupt keine Überlieferung vorhanden.

Thomas Kyd.

Eine größere Anzahl textkritischer Bemerkungen zu den Werken Kyds, besonders zu der Ausgabe von Boas, macht J. Le Gay Brereton in den *Engl. Studien* XXXVII 87ff. An vielen Stellen (*) geht er auf die ursprüngliche Lesart zurück und verwirft die Änderungen der späteren Herausgeber. Behandelt werden die folgenden Stellen:

«*The Spanish Tragedy*»: III 1*, 47, 67—69; 7, 15*; 8, 7; 12, 46*; 13, 102 («whenas a raging sea» anstatt: «when, as a raging sea»); 14, 46—47. IV 4, 61.

«*Cornelia*»: I 1, 30*. II 2, 34 (*thy* loue. Frz.: *tes* amours), 86* V 5, 254.

«*Soliman and Perseda*»: I 2, 89—91: 3, 20*, 54, 56, 71—77; 5, 51*; 6, 13, 38*. II 1, 18 (Hymens fire), 26, 82*, 158. III 1, 28, 75—77, 104; IV 1, 58—59, 84, 108, 140*. V 1, 5—6; 2,3*, 5—7*, 40—45*; 3, 63—95*; 4, 28*, 76; 5, 14*.

«*The First Part of Jeronimo*»: I 1, 2*, 4, 14, 27, 52—53, 88 (hard = heard), 95*; 2, 13*, 25 (‚two' statt ‚too'), 45—46; 3, 26, 38 (Bühnenanweisung: heares)*, 50 (sokes = sucks). II 1, 25—27, 54—55, 60—65, 76—77*; 3, 119 (Umstellung der Bühnenanweisung); 4, 72—74, 89—92, 102—104, 115—116, 123; 5, 6—9, 15—17, 30, 74—76, 81—89. III 1, 64, 124—125; 2, 3*, 50—54, 91—95, 102*, 127—129, 133—136.

Über Kyd und den «Ur-Hamlet» siehe unter «Hamlet».

Robert Greene.

In *Notes and Queries* (10. Ser. V 84, 202, 343, 424, 442, 463) setzt H. C. Hart seine Untersuchungen über Greenes Prosawerke fort. Er wendet sich mit Grosart gegen Greenes angebliche Autorschaft der Abhandlung: «The Defence of Conny-catching .... By Cuthbert Connycatcher, 1592». Dagegen findet er in Lodges «Euphues' Golden Legacie» (1590) so viele Anklänge an Greenes Sprachgebrauch, daß er annimmt, Greene habe das Stück seines Freundes, mit dem er zusammen «A Looking-Glass for London and England» schrieb, vor der Veröffentlichung überarbeitet. Besonders ausführlich ist der Nachweis von Greenes Abhängigkeit von Peter de la Primaudayes «L'Academie françoise», das von Thomas Bowes ins Englische übersetzt war. Hervorzuheben ist, daß Hart hier die unmittelbare Quelle für Greenes «Selimus» gefunden zu haben glaubt. Im Kapitel 59 (Of the Education of a Prince in Good Manners and Condicions) heißt es: «In Turkie, Selim the first of that name, beyng the third and youngest sonne of Baiazet the Second, usurped the Empire by the aide of the Janitzaries upon his father, whome he caused to be poisoned, and slew Achmat and Corcuth, his two elder brothers, with all his nephewes, and others of Ottoman's race, saying that nothing was pleasaunter than to rule when all feare of kindred was taken away.»

Über das Verhältnis des Stückes «The Thracian Wonder» zu Greenes «Menaphon» schreibt J. Le Gay Brereton (*The Mod. Lang. Review* II 34 ff.). «The Thracian Wonder» ist wenig mehr als eine Dramatisierung von Greenes Roman. Die hauptsächlichsten Vorgänge der Erzählung sind beibehalten, und manche Stellen sind wörtlich aus dem Roman in das Stück übertragen. Die Szene ist von Arkadien nach Thracien verlegt. Die Textparallelen sind nicht immer den entsprechenden Personen in den Mund gelegt, auch nicht immer in denselben Situationen verwertet. Der Bearbeiter schaltet in dieser Beziehung ziemlich frei und beweist damit, wie vertraut ihm der Greene'sche Roman gewesen sein muß. Möglicherweise haben wir Greene selbst als den Verfasser anzusehen. Eine Anspielung auf den «Orlando Furioso» erhöht die Wahrscheinlichkeit.

Eine Anzahl von Textverderbnissen in Greenes Werken, die wahrscheinlich auf des Dichters schlechte Handschrift zurückzuführen sind — sein Freund Chettle sagte von ihr, sie sei «none of the best» gewesen — sucht Henry Bradley in der *Mod. Lang. Review* I 3, 208 ff. aufzuklären. Er bemerkt bei der Gelegenheit, daß die Konjekturalkritik im allgemeinen bisher auf die Eigentümlichkeiten der damaligen Handschrift zu wenig Rücksicht genommen habe, und regt die Zusammenstellung einer klassifizierten Fehlerliste aus den Originaldrucken des 16. Jahrhunderts an. Vgl hierzu H. Littledale, S. 233 desselben Heftes, der in einer Anmerkung zum «Arden of Feversham» sagt: «In dealing with any Elizabethan crux of the kind ['deep pathaires', A. o. F. III 5, 51], it has always been my habit to write out the words in a sixteenth century hand, so as to get some idea of how the MS. may have looked to the printer».

John Lyly.

Aus den alten Kirchenbüchern von St. Clement's Danes teilt Charlotte Carmichael Stopes (*Athenæum* Nr. 4111, 11. August 1906) unter anderen folgende Eintragungen über abgeschlossene Ehen mit: «John Lilly and Betteris Browne, 22nd Nov.. 1583» und «John Lilly and Elizabeth Jues, 14th July, 1587». Die Witwe des Euphuisten Lyly hieß Beatrice; deshalb ist anzunehmen, daß sich die zweite Notiz auf einen zeitgenössischen Namensvetter des Dichters bezieht.

Über Lyly als Mitglied der Truppe des Earl of Oxford vgl. «Hofaufführungen unter Königin Elisabeth».

Daß Lyly für seinen «Euphues» und andere Werke neben den Klassikern auch die Schriften von Humanisten benutzt hat, zeigen W. Bang und H. de Vocht an einigen Stellen, wo die Gedanken Plutarchs und Plinius' bei Lyly in Modifikationen erscheinen, die ihnen Erasmus in seinen «Apophthegmata» und «Parabolae» hat angedeihen lassen (*Engl. Studien* XXXVI 3, 386 ff.).

II. Einzelne Dramen Shakespeares.

«Titus Andronicus».

J. M. Robertson war in seiner Schrift «Did Shakespeare write 'Titus Andronicus'?» (London 1905) zu dem Schluß gekommen, daß wahrscheinlich

Greene zwischen 1590 und 1592 ein älteres Stück bearbeitet habe, an dessen Entstehung Peele einen großen Anteil gehabt hatte. Doch sei es andrerseits auch möglich, daß Peele ein altes Stück von Greene und Kyd revidierte. Die Zutaten, die das Stück 1594 als ein neues erscheinen ließen, mögen wiederum von Peele, Kyd oder Lodge stammen, obwohl der Anteil der letzten beiden nur gering zu sein scheint. Allerdings möchte man auch vermuten, daß Kyd schon bei der Anlage des ganzen Stückes beteiligt gewesen sei.

In einer Besprechung dieser Arbeit äußert W. W. Greg (*The Mod. Lang. Review* I 4, 341) die Ansicht, daß Peele allein fähig gewesen sei, das ganze Stück zu schreiben. Es enthält, wie Crawford nachgewiesen hat, Entlehnungen aus Peeles «Honour of the Garter», die auf diese Weise am leichtesten erklärt würden. Die Überlieferung, die Shakespeares Namen mit dem Drama in Verbindung bringt (Meres, erste Folio), mag sich aus einer letzten Revision erklären, die der Dichter dem Stück hat angedeihen lassen. An einigen Stellen läßt sich vielleicht seine mildernde Hand erkennen, und die Hinzufügung von Akt III, Szene 2 ist möglicherweise sein Werk, obwohl die Sprache keinen ausgeprägten Shakespeare'schen Charakter zeige.

Robertson hält es für möglich, daß die erwähnten Übereinstimmungen mit Peeles «Honour of the Garter» durch eine Entlehnung aus dem «Titus Andronicus» zu erklären sind (*Mod. Lang. Review* II 1, 64).

«Der Sommernachtstraum».

Für «a headless bear» (III 1, 112) schlägt H. Littledale «leadless» vor. «A bear that breaks its *lead*, and rages and roars, is a terrifying object — a true bugbear — and therefore fitted for Puck's purpose» (*Mod. Lang. Review* I 3, 232).

Zu IV 1, 108—124: We will, fair queen, up to the mountain's top
And mark the musical confusion
Of hounds and echo in conjunction *etc.*

gibt Albert S. Cook (*Mod. Lang. Notes* XXI 5, 147f.) Parallelen in Ergänzung eines früheren Kommentars zu derselben Stelle (*The Nation*, 23. Juni 1904).

«Romeo und Julia».

Bekanntlich läßt eine Bemerkung Brookes in der Vorrede zu seiner poetischen Bearbeitung des «Romeo» vermuten, daß schon vor Shakespeare dieser Stoff dramatisiert worden ist. Spuren eines vorshakespeare'schen Dramas glaubt Harold de Wolf Fuller (*Mod. Philology* IV 1, 75ff.) in einem niederländischen Stücke «Romeo en Juliette» von Jakob Struys (1630) zu entdecken. Es sei nicht wie der deutsche «Romio» eine einfache Nachahmung Shakespeares; vielmehr gehen wichtige Teile direkt auf die französische Novelle des Boaistuau (1559) oder eine Übersetzung derselben zurück. Ein Zug, der sich bei Boaistuau garnicht und bei Shakespeare an anderer Stelle findet, stimmt auffällig mit Brooke überein, während wieder eine Reihe von Übereinstimmungen mit Shakespeare sich weder durch Boaistuau noch durch

Brooke erklären lassen. Entweder kannte also Struys diese drei Quellen, oder er stützt sich auf ein Werk, das auch von Shakespeare benutzt wurde. Es gibt Züge in dem holländischen Stück, durch die nach Fullers Meinung Shakespeare angeregt wurde und die nicht erst der Holländer von diesem übernahm. Andererseits läßt Struys manche Züge Brookes, an denen ein Dramatiker schwerlich vorübergegangen wäre und die Shakespeare verwertet, unbenutzt, so daß die Vorstufe des Struys'schen Dramas wohl noch vor Brooke anzusetzen wäre. Sie müßte dann also in die Zeit zwischen 1559 (Boaistuau) und 1562 (Brooke) zu setzen sein, d. h. in eine Zeit, in der die Dramatik noch stark von Seneca beeinflußt war. Nun ergibt allerdings eine Analyse des Dramas von Struys, das sich wohl ziemlich eng an sein Vorbild angelehnt haben wird, keine allzunahe Verwandtschaft mit dem Senecatypus. Das Stück zeigt weder den Schicksalsbegriff, noch die moralisierende Rhetorik und die blutigen Greuel der Senecadramen. Zwar erscheint der Geist Tybalts wirklich der verzweifelnden Julia, doch stammt die Figur des Geistes nicht aus dem Acheron, sondern ist nur die Verkörperung der Phantasie Julias. Einen Zug, der vielleicht auf eine ältere Technik hindeutet, hebt Fuller nicht einmal besonders hervor: daß nämlich ein Teil der Shakespeare'schen Exposition, der Beginn von Romeos Liebe, erzählt, nicht, wie bei Shakespeare, auf der Bühne dargestellt wird. Eine Ursache für die Selbständigkeit des Dramas erblickt der Verfasser in dem starken dramatischen Gehalt der Originalerzählung. Das ältere Stück weiche von dem Shakespeareschen Stück in manchen Zügen ab: eine gewisse Tränenseligkeit komme zum Vorschein, während bei Shakespeare die Tränen in der Glut der Leidenschaften versiegen; das ältere Drama strebt nach Realismus (literalness), die Liebesleidenschaft ist mehr weltlicher Natur, die Figur des Paris tritt stärker hervor, während die übrigen Nebenpersonen sich kaum über die Charakteristik bei Boaistuau erheben. Manches aber mag auch Shakespeare seinem Vorgänger verdanken. Das Streben, die Liebe der beiden Helden zu vertiefen, ist schon bei diesem zu bemerken, wie auch die ganze Shakespeare'sche Atmosphäre des Dramas sich schon ankündigt. In mehreren Einzelheiten mag Shakespeare hier Anregung gefunden haben.

In einem Anhang zu diesem wohl noch genauer nachzuprüfenden Versuch gibt H. de Wolf Fuller wertvolle Mitteilungen über das bisher unveröffentlichte lateinische Romeofragment (MS. Sloane 1175), das wahrscheinlich von einem Cambridger Studenten nach 1600 ohne Kenntnis des Shakespeare'schen Stückes verfaßt ist und sich an Brooke anschließt.

«Richard III.».

In seiner Erlanger Dissertation «Über die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares Richard III.» (Berlin 1906, abgedruckt im *Archiv für Stenographie* LVII, N.F. II, Heft 5—8) behandelt O. Pape zwei Fragen: 1. Ist es möglich, aus der Beschaffenheit des Quartotextes Schlüsse auf die Art und Weise der stenographischen Aufnahme zu ziehen? 2. Welche Abweichungen der Quarto- von der Folioausgabe lassen sich durch das Bright'sche System erklären? Er geht bei seiner Untersuchung davon aus, daß die Quarto nach einem während der Vorstellung aufgenommenen Steno-

gramm gedruckt wurde und deshalb mit den Mängeln behaftet sei, die mit einer stenographischen Aufnahme überhaupt und besonders mit einer Aufnahme nach dem benutzten System Bright verbunden sind. Eine Vergleichung von Quarto und Folio ergibt, daß die Varianten sehr ungleichmäßig verteilt sind. Nach Ausschaltung der Abweichungen, die auf Rechnung der Bühnenleitung, der Schauspieler, der Drucker und des Systems Bright zu setzen sind, bleiben diejenigen Varianten zurück, die der stenographischen Aufnahme zur Last fallen. Eine genaue Untersuchung, wie sich diese Varianten verteilen, führt zu der Annahme, daß an der Niederschrift sechs Stenographen beteiligt waren. Der Vermutung, daß sich diese Stenographen nicht des ursprünglichen Systems Bright, sondern eines vervollkommneten bedient haben, widerspricht Curt Dewischeit (*Archiv für Stenographie* LVII 244f.).

«Der Kaufmann von Venedig».

Zum Shylock-Problem liegen drei Beiträge vor, die kurz erwähnt werden mögen. Gegen die Neigung moderner Schauspieler, dem jüdischen Wucherer mehr und mehr Pathos und Würde zu verleihen und ihn aus einer komischen zu einer tragischen Figur zu machen, wendet sich Julius von Werther (*Zukunft*, 13. Jan. 1906). Auch Kurt Meyer («Das Shylockproblem und das moderne Rechtsleben.» *Deutschland* IV 3, 276; Dez. 1905), der sich als Jurist mit dem Urteilsspruch Porzias beschäftigt, stellt die Frage, «ob man nicht am Ende auf der einen Seite Shakespeare unrecht tut, wenn man ihm die Verherrlichung des Rechtsbruchs der Porzia zum Vorwurf macht, und ihm auf der andern Seite unverdientes Lob spendet, wenn man ihn in diesem Drama als Vorkämpfer einer sittlicheren Weltanschauung feiert. Sollte es nicht vielleicht in erster Linie seine Absicht gewesen sein, durch die Zeichnung des geprellten Wucherers, dem er noch die doppelt groteske Gestalt des mittelalterlichen Juden verlieh, das Lachen und den Beifall seiner Zuschauer hervorzurufen?» Josef Kohler, der nicht wie Ihering in dem Urteil einen schnöden Rechtsbruch, vorgenommen unter dem Deckmantel der Gerechtigkeit, erblickt, sondern ihn von jeher als Zeichen einer hereinbrechenden sittlicheren Weltanschauung aufgefaßt hat, untersucht in einem Aufsatz über «Shylock und Mephisto» (*Westermanns Monatshefte* LI 1, 38ff.) die Frage, ob, wenn wir uns auf den Standpunkt des Dichters stellen und die Gültigkeit des Vertrages in seinem Bestande anerkennen, nicht auch von diesem Gesichtspunkte aus Gründe vorhanden waren, um die Schärfe des Versprechens zu mildern. Er kommt zu der Antwort: «Das Gericht mußte den Schein aus dem gleichen Grunde mildern, aus dem unser Recht die Vertragsstrafe mildert, wenn sie zu den Interessen, die sie schirmen soll, in keinem Verhältnis steht, und wenn Gründe vorliegen, welche den Vertragsbruch in milderem Lichte erscheinen lassen.» Auch von der Erwägung aus, daß die Klausel nur ein Hebel der Rache und ihre Geltendmachung ein Mittel der Schikane und der persönlichen Gehässigkeit ist, wäre Shylocks Schein zu vernichten gewesen. Das Gericht geht einen andern Weg, die Verschreibung für nichtig zu erklären. Shylocks Recht aus dem Vertrage ist nur ein Scheinrecht, denn daß er Fleisch schneiden, aber kein Blut vergießen darf, heißt nichts anderes, als daß er kein Fleisch schneiden darf. «Die Ent-

scheidung Porzias ist nur eine Einkleidung des Gedankens: das Recht besteht nur scheinhaft, daher in Wirklichkeit nicht.»

«Wie es Euch gefällt».

In seinen «Critical Notes on 'As You Like It'» (*Fortnightly Review*, Februar 1906, S. 271f.) vergleicht H. M. Paull Shakespeares in England so viel, bei uns viel zu wenig gespieltes Stück mit seiner unmittelbaren Quelle, Thomas Lodges «Euphues or the Golden Legacie» und deren Vorläufer «The Cokes Tale of Gamelyn». Die Grundidee, die Shakespeare zur Darstellung bringen wollte, sei: weder Hof- noch Landleben sind an sich glückspendend, es kommt ganz auf das Individuum an; daß Shakespeare die Überlegenheit des Lebens in der freien Natur über das Leben in den Städten und am Hofe habe betonen wollen, lehnt Paull ab.

«Maß für Maß».

«His glassy essence» II 2, 120. Die Bedeutung des Wortes «glassy» behandeln mehrere Zuschriften an «*Notes and Queries*» (10th. S. V 264, 465). Während einige die Durchsichtigkeit, andere die Zerbrechlichkeit von Glas anführen, weisen Isaac Hull Platt und N. W. Hill auf die Wahrscheinlichkeit hin, daß Shakespeare an die Eigenschaft des Spiegelns gedacht habe.

«Hamlet».

Gegen Albert E. Jacks Interpretation von Nashs Vorrede zu Greenes «Menaphon» und seine Folgerungen daraus für die Frage nach dem Verfasser des «Ur-Hamlet» (cf. Shakespeare-Jahrbuch XLII 302f.) wendet sich John W. Cunliffe in den *Publications of the Modern Language Association of America* XXI 193ff. Nash könne unmöglich sich gegen die Übersetzer des Seneca wenden wollen, unter denen sich anerkannte Gelehrte, wie Studley, Nuce, Nevyle, Heywood usw. befanden, sondern nur gegen die unwissenden Dramatiker, die die Übersetzungen bestohlen und sich daraus «whole Hamlets, I should say handfulls of tragical speaches» angeeignet hätten, und die nun, nachdem Seneca geplündert sei, sich daran machten, die italienische Literatur auszubeuten. So kommt Cunliffe zu dem Resultat, daß die von Jack zitierte Stelle doch einiges Licht auf die Autorschaft des «Ur-Hamlet» werfe, daß nämlich Nash von einem Hamletdrama wußte und daß der Verfasser des «Hamlet» sich an Übersetzungen aus dem Italienischen versucht habe.

Zu Jacks und Cunliffes Aufsätzen äußert sich ungefähr im selben Sinne wie der letztere auch O. L. Hatcher in den *Modern Language Notes* XXI 6, 177ff. Während Cunliffe annahm, daß Nash bei seinem Angriff einen oder mehrere Dramatiker im Sinne hatte, entscheidet sich Hatcher aus verschiedenen Gründen für die letzte Alternative. Daneben betont er, daß die Stelle bei Nash wohl geeignet sei, als verstärkendes Zeugnis zu dienen, wenn sonst gewichtige Gründe für Kyds Verfasserschaft eines «Ur-Hamlets» sprächen. Für sich allein betrachtet, beweise sie nichts Endgültiges über diesen Punkt und gewähre keine Klarheit über die Frage, ob Nash ein Hamletdrama gekannt oder ob überhaupt damals ein solches existiert habe.

Gewichtige Gründe seien allerdings die Erwähnung eines «Hamlet» bei Henslowe und die Anspielung in Lodges «Wit's Miserie», für Kyds Autorschaft aber besonders die Ähnlichkeit zwischen seinen anerkannten Werken und der Quarto von 1603.

In einer Besprechung des Geistes im «Hamlet» gipfeln Studien, die F. W. Moorman über die Figur des Geistes vor und bei Shakespeare veröffentlicht hat. (*Mod. Lang. Review* I, S. 85ff. und 192ff.) An der Spitze der ganzen Entwicklung stehen, außer dem durch feierliche Beschwörungen heraufgerufenen Geist des Darius in Aeschylus' «Persern» der Geist der Clytemnestra in desselben Dichters «Eumeniden» und der Geist des gemordeten Polydorus in Euripides' «Hecuba», jener der erste einer langen Reihe von Rachegeistern, dieser der erste Prologgeist, dessen Aufgabe ist das Publikum mit der Vorgeschichte der Handlung bekannt zu machen und der Tragödie die Richtung zu geben, in der sie sich bewegen soll. Eine Verbindung der beiden Typen, des Rachegeistes und des Prologgeistes, stellte Seneca her in den Geistern des Tantalus («Thyestes») und des Thyestes («Agamemnon»). Mit Vorliebe schildern sie die Folterqualen der Unterwelt. Erst im vierzehnten Jahrhundert erscheint die Figur des Geistes in der italienischen Tragödie «Progne» von G. Corrario, ganz nach der Art des Seneca, und in der «Tullia» von Martelli, wo nicht mehr der Geist als Prolog kommt, sondern wo der König Servius Tullius, der im größten Teile des Stückes handelnde Person war, nach seinem auf der Bühne erfolgten Tode vor seiner Gemahlin erscheint. In Frankreich herrscht zunächst auch Seneca; doch geht Jean de la Taille in seinem «Saül le Furieux» (1572) hinter Seneca und Euripides auf den Aeschyleischen Darius zurück. Die ersten englischen Seneca-Nachahmungen entstanden noch zur Zeit der Moralität; zunächst erscheint deshalb der Geist als Revenge («Horestes»), Cupid («Tancred and Gismunda») usw., ehe er zwischen 1580 und 1590 ganz in der ihm von Seneca gegebenen Gestalt in die englische Tragödie eindringt. Alsbald zeigen sich hier auch Spuren der Fortentwicklung. In «The Misfortunes of Arthur» erscheint der Geist nicht nur zu Anfang, sondern auch am Ende des Stückes, in Kyds «Spanish Tragedy» ist er Zuschauer und Chorus während der ganzen Handlung. Anteil an dieser wird ihm zum ersten Mal in «Locrine» gewährt, und der Geist des Albanact mit seinem Ruf «Revenge!» oder «Vindicta!» hatte viele Nachfolger in den Dramen Peeles, Greenes, Marstons usw.

Bei Shakespeare findet ein Umschwung statt. An die Stelle des bisherigen Geistes, der nur ein technisches Hilfsmittel, ein verkörperter Racheschrei war, tritt eine Persönlichkeit, mit dem Gewand bekleidet, das der Lebende trug, nicht so sehr nach klassischen Begriffen als nach dem volkstümlichen englischen Geisterglauben gebildet. Im «Richard III.» läßt der Dichter die Geister wirklich auftreten, von denen die Vorstufen nur berichten. Sie haben noch Seneca-Charakter, insofern es Rachegeister sind; doch machen sie nicht die gewohnten Anspielungen auf die klassische Unterwelt. Bei ihrem Erscheinen brennen die Lichte blau: das ist heimische Sage. Während diese Geister als Schlafphantome angesehen werden können, stellt «Julius Caesar» schon höhere Ansprüche an die Gläubigkeit des Zuschauers. Daß der hier erscheinende Geist derjenige Caesars ist, das ist

eine Zutat Shakespeares. Doch während sich auch dieser Geist wie der Banquos im «Macbeth» noch als Halluzination eines überanstrengten Hirns erklären ließe, ist es anders mit dem Geiste Hamlets: seine Realität ist unbezweifelbar.

Besonders im «Hamlet» macht Shakespeare Gebrauch von dem Geisterglauben seiner eignen Zeit. Man muß bei diesem unterscheiden zwischen den volkstümlichen Anschauungen und der auf diesem Volksglauben von der Kirche aufgebauten Lehre vom Fegefeuer. Zur Zeit der Reformation war die Frage nach der Natur und der Herkunft der Geister von beträchtlicher Bedeutung. Die Protestanten bezweifelten nicht die Realität der Gespenster, aber hielten sie für Manifestationen des Teufels, während der katholische Glaube die Geister für Erscheinungen der Verstorbenen ansah. Ausführlich wurden diese theologischen Probleme behandelt in dem Buch des Schweizers Louis Lavater: De Spectris, Lemuribus etc. (Zürich 1570), wovon 1572 in London eine englische Übersetzung erschien (Of Ghostes and Spirites Walking by Night). Shakespeare zeigt sich wohlbewandert in diesen Anschauungen. Im «Hamlet» neigt er sich der katholischen Ansicht zu (was durchaus nicht beweisen muß, er sei ein Katholik gewesen). Sein Held Hamlet steht zuerst (I 4) auf dem Boden protestantischer Anschauung, um dann, dem katholischen Standpunkt gemäß, sich von der Identität des Geistes zu überzeugen. Doch bleibt er nicht ohne Zweifel:

> The spirit that I have seen.
> May be the devil. (II 2.)

Überdies hebt Shakespeare die Persönlichkeit des Geistes, indem er ihn als kriegerischen König, als gütigen Vater, als liebevollen Gatten zeigt.

In seinem Vortrage über ein «Corpus Hamleticum» entwickelt J. Schick (*Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung* Nr. 183, 9. Aug. 1906) den Plan, alles, was in der Weltliteratur mit «Hamlet» in nachweisbarem, direktem Zusammenhange steht, in einer Folge von Bänden zusammenzustellen. Er bespricht bei dieser Gelegenheit auch die Beziehungen der Hamlet-Sage zu der persischen Sage von Kai Chosrau. Nach Zenker ist die Hamlet-Sage nichts anderes als die römische Brutus-Sage, die etwa in Alexandria in einem Mimus mit der Bellerophon-Sage vereinigt, dann so nach Persien eingeführt und dort später im Schahnameh verarbeitet wurde. Schick macht demgegenüber darauf aufmerksam, daß auf Kai Chosrau die Züge des großen Cyrus übertragen worden seien. «Die vermeintliche Hamlet-Sage im Schahnameh ist nichts als die Sage von Cyrus bis in die kleinsten Einzelheiten hinein: Cyrus = Kai Chosrau, Afrasijab = Astyages, Ferengis = Mandane, und selbst der alte Harpagus fehlt in der Sage nicht (= Piran).

Weiterhin skizziert Schick die Verbreitung einiger Märchenmotive der Weltliteratur, die Saxo zum ersten Mal auf seinen Helden vereinigt zu haben scheint; solche sind z. B. das Motiv von dem Glückskind, das jeglicher Nachstellung böser Verwandter glücklich entgeht (Fridolin-Motiv), die Scharfsinnsproben und das Motiv von der scheinbaren Verstärkung eines Heeres durch die künstliche Aufrichtung der Toten an Pfählen und Steinen.

«Er war ein Inder» — ist das letzte Wort eines Aufsatzes von Arthur Pfungst («Hamlet — der Inder». *Frankf. Zeitg.* 255, 15. Sept. 1906). In

der Hamlet-Dichtung finde sich eine solche Fülle von indischen Ideen, daß man von Zufall nicht reden könne. Eine direkte Beeinflussung Shakespeares durch indische Philosophie ist allerdings ausgeschlossen. Aber es vollziehe sich in Hamlets Weltanschauung eine Wandlung, indem sie sich der indischen Weltanschauung immer mehr nähere, eine Wandlung, welche man etwa als Übergang des Helden vom naiv-objektiven Realismus zum subjektiven Idealismus bezeichnen könne. Hamlet gelangt durch angeborne Disposition und widrige Lebensumstände zu der Überzeugung, daß alles individuelle Dasein Leiden ist, d. h. zu jener Überzeugung, die den wichtigsten indischen Philosophiesystemen zu Grunde liegt. . . . Der wahre und eigentliche Inhalt der Dichtung ist der Kampf zwischen dem am empirischen Dasein klebenden und vom Zwiespalt in beständigen Fieberschauern geschüttelten, und dem zur Erkenntnis (im indischen Sinne) gelangenden Hamlet, der die Welt, mit den Menschen und allem, was sie enthält, immer mehr als eine Illusion, als eine Maya erkennt und darum nicht mehr wie ein normaler Mensch handeln kann. Als Beweis für diese Behauptung werden aus dem berühmtesten theosophischen Gedicht Indiens, der «Bhagavadgita», eine Reihe Parallelen gegeben.

Auch das Schauspiel im Schauspiel hat ein an «Hamlet» erinnerndes Seitenstück in dem Drama «Uttara Rama Čarita» des indischen Dichters Bhavabhuti, worauf Antonie Flex in einem Artikel über «Shakespeare und das indische Drama» aufmerksam macht (*Der Reichsbote* 98, 28. April 1906).

Aus den «Bemerkungen zu Shakespeares Hamlet» von Hermann Türck (*Berl. Tageblatt* (*Der Zeitgeist*) 266, 28. Mai 1906) sei seine Erklärung des Ausdrucks «mobled queen» erwähnt. Hamlets feiner ästhetischer Sinn wird durch dieses unpoetische «mobled» (=eingemummt) inmitten einer sonst formvollendeten und hochpoetischen Rede verletzt. Er empfindet das Wort als einen Mißton und wiederholt es unangenehm berührt und erstaunt fragend. Dem Philister Polonius gefällt dagegen der ungehörige, prosaische Ausdruck: «Das ist gut. 'Eingemummte Königin' ist gut.» Nach dieser Auffassung darf also der Schauspieler die Stelle nicht so spielen, als werde Hamlet durch das Wort «Königin» an seine Mutter erinnert, sondern muß mit herber, abweisender Kritik wiederholen: «Die schlotterichte Königin?»

Die Bedeutung der Seeräuberepisode im «Hamlet» erörtert R. Petsch in den *Engl. Studien* XXXVI 2, 231ff. Daß es sich bei der Mission nach England um eine Falle des Königs handelt, erkennt Hamlet sofort. Hat er nun bei der Abreise von vornherein einen bestimmten Plan, nach dem er dem Anschlage des Königs zuvorkommen will? Oder begibt er sich mit selbstvertrauendem Wagemut in die Gefahr? Daß es sich um einen mit den Seeräubern abgekarteten Plan Hamlets handelt, glauben Miles und Spider (cf. Furness, Varior. Shakespeare III 353 und IV 138). Petsch ist dieser Ansicht nicht, sieht aber trotzdem in dem ganzen Ereignis nicht einen bloßen Zufall, ein unmittelbares Eingreifen der Vorsehung. Wenn es auch nicht vorhergesehen war, so wäre es doch in der unsicheren, kriegerischen Zeit leicht vorherzusehen gewesen. Shakespeare wählte also «ein durch das ganze Milieu nahegelegtes Motiv». Außerdem ist der Vorgang von keiner wesentlichen Bedeutung; auch wenn Hamlet bis nach England gelangt wäre, würde es seiner Tatkraft, die sich im Drama oft genug in gewaltsamer,

listiger Überwindung seiner Gegner zeigt, doch gelungen sein, wohlbehalten nach Dänemark zurückzukehren. Der Weg, den Shakespeare wählte, dient der Charakteristik Hamlets und der Konzentration des Dramas besser, als wenn der Dichter der Sage gefolgt wäre.

Zur Textkritik:

Hamlet I 4, 36. «Eale» in «the dram of eale» ist nach M. Hunter (*Notes and Queries* 10th. S., V 264f.) ein Druckfehler für eule=evle=evil, wie in Hamlet II 2, 628 (Quarto 2)

May be a deale, and the deale hath power

anstatt «deale» es «deule»=devle heißen müßte, da ja das erste «deale» notwendigerweise zweisilbig ist.

IV 3, 60f. Thou mayst not coldly set
Our sovereign process.

Für «set» schlägt Wm. Hand Browne (*Mod. Lang. Notes* XXI 5, 151) «sit» in der Bedeutung «withstand», «disobey» vor. Dieselbe Phrase «to sit a process» in der Bedeutung «einem Befehl nicht gehorchen» findet sich zu Shakespeares Zeit bei Donne: «God turns their rivers into blood: Pharaoh *sits that process*» (*Serm.* cl.).

«Othello».

Gegen den «Typus eines schönbärtigen Marokkaners», als der Othello so oft auf der Bühne erscheint, schreibt F. Kreidemann («Othellos Personalien», *Bühne und Welt* VIII 16, 682ff.). Othello ist Mohr, nicht Maure, wozu ihn der Schauspieler gewöhnlich macht, um das Äußere seines Helden zu heben. «Diese prächtigen, rotseidenen Pumphosen, der schimmernde Haik, der schmucke Turban, das bequeme Handhabe bietende krumme Sarazenenschwert — immer wieder kann man sich an der prächtigen Bühnenwirkung dieses bazar oriental erfreuen. Aber weiß dieser orientalische Othello auch, daß Othello der glühendste Hasser des Kleides ist, das er trägt?» Othello trägt mit Stolz die Mode des damaligen Venedig; der kindlichen Farbenfreude des afrikanischen Negers bietet die farbensatte Renaissance-Tracht genügende Gelegenheit zu bunter Prachtentfaltung. Von den Merkmalen der maurischen Nordafrikaner, der Schlauheit und Berechnung der Araber, der Raubsucht und wölfischen Blutgier der Berber, ist nichts in Othellos Seele. «Er ist der reine Typus der tropischen Negerrasse mit ihrem kindlichen Empfinden, ihrer naiven Freudigkeit am Gegenständlichen, ihrer plumpen Leichtgläubigkeit, ihrem Gefallen an bilderreichem Ausdruck, ihrer kühnen Todesverachtung und dem blutigen Instinkt der Rachsucht. Das alles ist Othello. Ein stets kühl abwägender Araber fällt nicht in die groben Schlingen eines Jago.»

«Othello» III 4, 74. And it was dyed in *mummy* etc.

Zu dem Worte «mummy» gibt Albert S. Cook Auszüge aus Werken von Hakluyt, Du Bartas, Bacon, Webster («White Devil» I 1), Th. Randolph («The Muses' Looking Glass» III 1), Sir Thomas Browne, Monconys, Ephraim Chambers, Sam. Johnson, Pomet u. a. (*Mod. Lang. Notes* XXI 8, 247.)

«König Lear».

Shakespeares «Lear» wurde in das Stationers' Register am 26. November 1607 eingetragen. Bei Hofe wurde er aufgeführt am 26. Dezember des vorhergehenden Jahres. Malone vermutete, daß das Stück schon vor Mai 1605 geschrieben sei, zu welcher Zeit gerade der anonyme «King Leir» zum Druck angemeldet wurde. Für diese Hypothese, die neuerdings durch Craig und Perrett angezweifelt wurde, tritt R. A. Law ein (*Publ. of the Mod. Lang. Ass. of Am.* XXI (N.S. XIV) 2 462ff.). Auffällig ist sowohl bei der Eintragung von Shakespeares «Lear» ins Buchhändlerregister als auf dem Titelblatt der Quarto von 1608 das ganz besondere Hervorheben des Namens Shakespeares und die genaue Bezeichnung der aufführenden Truppe. Unverkennbar liegt darin der schweigende Hinweis auf den älteren «Lear», der nicht von Shakespeare geschrieben und 1605 durch Stafford und Wright herausgegeben worden war. Diese Ausgabe ist sehr wahrscheinlich ein Nachdruck des «Leire» von 1594, den Edw. White gedruckt hatte. Und zwar war es ein Raubdruck, da noch 1624 die Witwe Whites das Besitzrecht besaß. Dazu kommt, daß John Wright, der eine Herausgeber von 1605, von 1594 ab acht Jahre lang Lehrling bei Ed. White gewesen war. Als er selbständig wurde, war sein erster Druck der ihm notwendigerweise wohlbekannte «Leire». Es ist sehr wahrscheinlich, daß er sich das öffentliche Interesse zunutze machen wollte, das damals offenbar durch Shakespeares Tragödie für den «Lear» rege war. Für Wrights Charakter ist auch bezeichnend, daß er sich 1609 an Thorpes Raubdruck der Shakespeare'schen Sonette beteiligt. Ebenso scheint Wrights Mitherausgeber Stafford, der auch an der Perikles-Ausgabe von 1611 partizipierte, kein untadelhafter Geschäftsmann gewesen zu sein. Dafür, daß 1605 eine Tragödie «Lear» bekannt war, scheint auch ein Schreibversehen in den Stationers' Registers zu sprechen, wo ursprünglich «Tragedie of King Leir» stand, das dann in «Tragecall historie» verändert wurde, während das Buch selber den Titel «The True Chronicle History» trug (vgl. das Facsimile in Halliwells Shakespeareausgabe). All diese Momente sprechen für die Richtigkeit von Malones Hypothese.

Wie das tragische Motiv des Kampfes zwischen Vater und Sohn, des Kampfes der Generationen, dramatisch zu behandeln sei, ist der Gegenstand einer Untersuchung von Paul Ernst («Lear». *Die Schaubühne* II 12, 331ff.). In seiner höchsten Form ergibt der Konflikt etwa folgendes Bild: ein altersschwacher König wird von seinem Sohn zur Abdankung gezwungen, da er dem Reich durch seine fernere Herrschaft schaden würde. Der alte König hat sich aus eigener Kraft von unten heraufgearbeitet. Er hat das Reich selbst begründet und fühlt sich mit seiner Schöpfung so verwachsen, daß er mit Recht der Ansicht ist: ich muß die Herrschaft auch des Reiches wegen so lange wie möglich halten, denn sie wird dadurch immer fester. Sein Sohn erscheint ihm nicht nur als Undankbarer, sondern auch als Zerstörer des Reichs. Dieser dagegen handelt in der Erkenntnis, daß des Vaters weiteres Regiment auflösend wirkt, und, so sehr er selber unter seiner Undankbarkeit leidet, er muß undankbar und hart sein aus höheren Gründen. Aber die Tragik des alten, töricht gewordenen Mannes erfährt der Zuschauer nur durch Nachdenken, nicht durch den unmittelbaren Eindruck

seiner Person und seines Handelns; bei dem Jungen aber liegt das Tragische so tief im Innern des Mannes versteckt, daß es nach außen nur durch einen Monolog oder wenigstens verschleierten Monolog herauskommen kann. So liegt also im Stoffe eine ganz außerordentliche Schwierigkeit, indem das Bühnenbild an sich mit der gewollten Wirkung streitet.

Von dieser abstrakten Betrachtung des Stoffes aus geht Paul Ernst an eine Kritik des Shakespeare'schen «Lear» und findet, daß der Dichter sich zu der schon im Motiv liegenden Schwierigkeit noch eine neue durch die Freiwilligkeit der Abdankung geschaffen hat. Nun ist ein ernstlicher Konflikt gar nicht mehr möglich, nur noch kleinlicher Zank. Obendrein legt Shakespeare die Abdankung, statt ans Ende, an den Anfang der Tragödie und gibt ihr auch auf diese Weise das weniger Wichtige zum Inhalt. Ein Grund dafür ist seine Abhängigkeit von der Quelle. «Shakespeare ist immer unfrei gegenüber seinem Stoff. Er geht so weit, daß er einfach die Erzählung seiner Quelle dialogisiert. Er wagt keine prinzipielle Änderung; wahrscheinlich ist ihm nie eingefallen, ein Motiv auf seine Urelemente zurückzuführen. . . . Alle grundlegenden Fehler nimmt er mit, denn an die Grundlage rührt er nie. Da jeder Fehler der Konstruktion aber nachher an seinen Stellen sich zeigt, so wird da überall vertuscht, durch Mittel, welche erfahrungsgemäß Bühnenwirkung haben. Die hauptsächlichsten der Mittel sind die Nebenhandlung oder die Episode, und das, was ich dramatische Lyrik nennen möchte. Und hieraus entsteht denn Shakespeares Reichtum». Solche Mittel sind die Einführung der Cordelia (die schon der anonyme Vorgänger Shakespeares hat), des Narren und Kents, beide aus der vor-Shakespeare'schen Figur des Perillus hervorgegangen, und das Motiv der gemeinsamen Liebe von Regan und Goneril zu einem Mann: die Edmund-Episode. «So sind endlich fünf Akte dramatisch ausgeführt, teils durch dramatische Lyrik, teils durch Episoden. Mit einer Unzahl von Personen wird gearbeitet, mit den allerstärksten dramatischen Mitteln. . . . Mit welchem Erfolg? Das Werk ist, nach den beiden ersten (für Ernst wirkungslosen) Akten, interessant, spannend, aufregend, aber von einer tragischen Wirkung ist nicht die Spur vorhanden». Den tragischen Grundgedanken des ganzen Motivs faßt Ernst zum Schluß in die Sätze: «Der Mensch braucht sich auf für sein Werk; dadurch wird das Werk wichtiger als er, und es kommt der Punkt, wo er zugrunde gehen muß, damit das Werk lebe.»

In einer Erwiderung auf diesen Artikel hat Franz Servaes («Lear und Gegen-Lear» *Die Schaubühne* II 16, 451 ff.) den Versuch, die technischen Grundlagen einer als klassisch anerkannten Tragödie ganz voraussetzungslos zu untersuchen, «nicht ohne bewußte Regung des Beifalls» anerkannt; er hebt aber mit Recht hervor, daß Paul Ernst mit Voraussetzungen an Shakespeare herangetreten sei, die sich als unberechtigt erweisen. Nach Ernsts Ansicht handle es sich beim «Lear» um eine Tragödie vom Konflikt der Generationen, Servaes dagegen erblickt in dieser Dichtung die Tragödie der durch Eitelkeit erzeugten Selbstverblendung. Die von Ernst bestrittene Tragik bestehe in der unlöslichen Verkettung von Ursache und Wirkung, sowie in dem ungeheuern Maß von Leiden, das hierdurch folgerichtig hervorgerufen wird. Auch gegen den Vorwurf der «dramatischen Lyrik» nimmt Servaes den Dichter in Schutz. Auf ihr beruhen die meisten Höhepunkte

der Shakespeare'schen Tragödien. Das breite lyrische Ausströmen der Affekte ist bei Shakespeare stets szenisch bedingt und charakteristisch gefärbt. «Es ist gleichsam das Blut, das die Opfer seiner Tragödien vergießen, indem sie fallen.»

«Macbeth».

In den *Neueren Sprachen* XIII 444ff. kommt Konrad Meier noch einmal auf seine Interpretation der Worte Lady Macbeths I 7 zurück und wendet sich mit einleuchtenden Gründen gegen Jäger, der die Ansicht vertreten hatte (*Neuere Sprachen* XIII 253), der von Lady Macbeth erwähnte Plan, Duncan zu morden, könne in dem Briefe enthalten sein, mit dem sie I 5 auftritt. Auch eine Unterredung, die zwischen I 5 und I 7 stattgehabt haben sollte, lehnt er ab, sondern bleibt bei seiner Vermutung, die er auf das dreimal wiederholte *then* stützt, daß die Unterredung schon vor Anfang des Stückes zu denken sei. Derselben Meinung ist E. Kröger in seinem Buche «Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare» (S. 178). Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XLII 305f.

Eine Parallele zu der Geschichte vom Birnamwalde teilt W. E. Roloff aus Neocorus' «Chronik des Landes Dithmarschen» (Kiel 1827) mit: «Stellerborg iss ock also up Pingsten ingenahmen, do de Hafelüde vam Schlate affgegahn tho spelen, hefft de Pörtner, mit Gelde besteken, de Porte thogedahn, de Dithmarschen averst sind, mit Maien besteken unnd in den Händen, hertho gekamen, datt men se nicht kennen können, hebben se verjaget unnd geschlagen unnd upt Schlott getagen unnd geschleiffet, de Pörtner hedde geropen: *de Wold de kumt.*» (*Mod. Lang. Notes* XXI 6, 192.)

«Macbeth» I 3, 90—91 And when he *reades*
Thy personall Venture in the Rebels fight

E. Merton-Dey (*Notes and Queries* 10th S. V 263f.) faßt «reads» als «explains» auf, nach Analogie von «read me my dream» u. a.

II 3, 122. their daggers
unmannerly *breech'd* with gore.

Aus der englischen Übersetzung von Stephan Guazzos «Ciuile Conuersation» (London 1586) führt L. M. Harris (*Mod. Lang. Notes* XXI 1, 12) ein Beispiel für den Gebrauch des Wortes *breech* an: «you meane by your wordes to include mee in the number of the melancholike, which haue their wit so *breeched*, that they cannot discerne sweete from sowre.» Diese Stelle bestätigt die bisherige Interpretation, daß Macbeth sagen will «covered with gore» und zeigt gleichzeitig, daß Shakespeare die Metapher nicht erfunden hat.

Zu den «Romanzen».

Über einen Irrtum bei einigen älteren Shakespeare-Herausgebern und Kritikern, angefangen mit Steevens (1778), schreibt Watson Nicholson (*Mod. Lang. Notes* XXI 7, 219f.). Die Verwirrung entstand dadurch, daß Shakespeare in seinem «Wintermärchen» in der Geographie nicht genau

sich an seine Quelle, Greenes «Pandosto», anschloß, sondern die beiden Länder Böhmen und Sizilien vertauschte. Bei Greene ist der eifersüchtige König Herrscher von Böhmen und sein Freund der Sizilier; bei Shakespeare liegt der Fall bekanntlich umgekehrt.

Zum «Sturm» II 2, 28 (a kind of not of the newest *Poor-John*) gibt Albert S. Cook (*Mod. Lang. Notes* XXI 2, 50f.) zu dem Ausdruck «Poor-John» Auszüge aus John Smiths «Description of New England», die beweisen, daß Malones Definition, «Poor John» sei «hake dried and salted», ungenau ist: «'Poor-John' was not hake, and it was not salted.» Daß es eine beliebte Seemannsspeise war, geht hervor aus Cates, A Summarie and True Discourse of Sir Francis Drake's West Indian Voyage, A.D. 1585. Auch in andern Dramen wird «Poor-John» erwähnt: bei Beaumont and Fletcher («Scornful Lady» II 3), Massinger («Renegado» I 1), Shirley («Maid's Revenge» III 2).

Über den «Sturm» als Shakespeares «Faust», als ein persönliches schmerzliches Bekenntnis, den Abschied des Genius von seinem innersten Leben, schreibt Ernst Traumann (*Frankfurter Ztg.* vom 21. April 1906).

III. Zur Bibliographie.

Bücherpreise.

Unter den zahlreichen Verkäufen elisabethanischer Drucke im Jahre 1906 erregte besonderes Interesse die Auffindung und der Verkauf von 17 vor-Shakespeare'schen Werken, die in Irland ans Licht gekommen waren. Es waren große Seltenheiten darunter, und sie trugen dem Verkäufer insgesamt etwa 52000 M. ein. Einige der Werke werden dem Britischen Museum einverleibt werden. Es handelte sich um folgende Stücke (*The Times* vom 30. Mai und 4. Juli 1906):

1. «Triall of Treasure», 1567 (£ 160; 1834: £ 23, 10 s).
2. «A Preaty New Enterlude . . . of King Daryus», 1577 (£ 122; eine bisher unerwähnte Ausgabe; erste Ausgabe 1565).
3. «The Enterlude of Johan the Evangelyst», vor 1586 (£ 102; wahrscheinlich einziges Exemplar).
4. «An Enterlude called Lusty Iuventus» (£ 140; unbekannte Ausgabe).
5. «Appius and Virginia», 1575 (£ 101).
6. «The Ninth Tragedie of Lucius Annaeus Seneca called Octavia», ?1566 (£ 82; unbekannte Ausgabe).
7. «A Ryght Pithy, Pleasaunt and Merie Comedie Intytled Gammer Gurton's Nedle», 1575 (£ 180; 1864: £ 64).
8. Comedie or Enterlude upon the «Historie of Jacob and Esau», 1568 (£ 148).
9. George Wapull, «The Tyde Taryeth no man», 1576 (£ 176).
10. «A Pretie Enterlude called Nice Wanton», 1560 (£ 169; 1812: £ 20).
11. John Heywoode, «The Playe of the Weather», o. D., gedruckt von John Awdeley (£ 90; unbekannte Ausgabe).

12. «An Enterlude of Welth and Helth», (£ 195; wahrscheinlich einziges Exemplar).
13. «A Lamentable Tragedie, containing the Life of Cambises, King of Percia», ?1570 (£ 169).
14. Thomas Ingelend, «The Desobedient Child», ca. 1565 (£ 233; 1834: £ 15).
15. «Théterlude of Youth», o. D., wahrscheinlich 1557 von John Waley gedruckt (£ 230).
16. «A New Enterlude . . . entituled New Custome», o. D., gedruckt bei William How (£ 155).
17. «A New Interlude of Impacyente Poverte», 1560 (£ 150).

Eins der allerseltensten Shakespeareana, «The Passionate Pilgrime» von 1612, ging bei einer andern Auktion für £ 2000 nach Amerika. Von dieser Ausgabe existieren nur zwei Exemplare. Der volle Titel lautet: «The Passionate Pilgrime. Or Certaine Amorous Sonnets, between Venus and Adonis, newly corrected and augmented. By W. Shakespeare. Whereunto is newly added two Loue-Epistles, the first from Paris to Hellen, and Hellens answere backe againe to Paris». Gegen den unerlaubten Abdruck der beiden Liebesepisteln erhob Thomas Heywood, der sie aus dem Ovid übersetzt hatte, energisch Einspruch. Der Protest hatte den Erfolg, daß der Drucker an Stelle des ersten ein neues Titelblatt setzte, auf dem die Worte «By W. Shakespeare» weggelassen wurden. Das Exemplar der Bodleiana hat beide Titelblätter und ist insofern ein Unikum (*The Times*, 5. Oktober 1906).

Das «Pflichtexemplar» der Folio, von dem vor zwei Jahren an dieser Stelle berichtet wurde (Shakespeare-Jahrbuch XLI 282), ist in den Besitz ihrer einstigen Eigentümerin, der Bodleiana in Oxford, zurückgekehrt, nachdem ein eindringlicher Appell ihres Bibliothekars E. W. B. Nicholson (*The Times*, 12. März 1906) bewirkt hatte, daß der Kaufpreis von £ 3000 im Kreise der Oxford-Schüler zusammengebracht wurde.

IV. Zur Theatergeschichte.

Hofaufführungen unter Königin Elisabeth.

Von einem wichtigen Funde, der es ermöglicht, die genaue Zahl und das Datum der Theateraufführungen am Hofe der Königin Elisabeth festzustellen, gibt ein Aufsatz von E. K. Chambers in der *Mod. Lang. Review* II 1, 1ff. Nachricht. Bisher gab es hierfür drei Quellen, nach denen z. B. Fleays Übersichten in seiner «Chronicle History of the London Stage» aufgebaut sind. Es waren 1. die *Accounts of the Revels Office*, aus denen Peter Cunningham 1842 seine «Extracts from the Accounts of the Revels at Court» gab, die den Zeitraum von 1571—1588 umfassen; 2. das *Council Register* des Privy Council, abgedruckt in J. R. Dasents «Acts of the Privy Council», die bisher zum Jahre 1601 fortgeführt sind (Auszüge daraus im dritten Bande von Boswell-Malones Variorum-Shakespeare [1821]); und 3. die *Accounts of the Treasurer of the Chamber*, aus denen Cunningham in der Einleitung zu seinem erwähnten Werke Auszüge mitteilte. Diese drei Quellen, von denen

die letzten beiden zusammengehören, sind im ganzen recht unvollständig. Nun hat sich aber herausgestellt, daß Cunningham von den Accounts of the Treasurer nur die sogenannten «Original Acounts» im Record Office geprüft und exzerpiert hat. Daneben aber gibt es noch eine Sammlung von «Declared Accounts», Duplikaten der «Original Accounts», und diese Sammlung ist lückenlos vom Jahre 1558 an. Offenbar hat es Cunningham nicht der Mühe wert gehalten, diese Dokumente zu prüfen, nachdem er die «Declared Accounts of the Masters of the Revels» durchgesehen und unergiebig gefunden hatte. Chambers gibt eine kurze Übersicht über das neue Material, das sich für die Bühnengeschichte nunmehr gewinnen läßt. Wertvoll ist, daß außer den Daten und den Theatertruppen gewöhnlich die Zahlungsempfänger genannt werden. Bei den Kindertruppen sind es die Lehrer, bei den Schauspielergesellschaften bestimmte Mitglieder, die als Bevollmächtigte ihrer Kollegen handeln. Von Wichtigkeit ist in dieser Beziehung die erste Erwähnung John Lylys am 1. Januar und 3. März 1584 als Mitglied der Truppe des Earl of Oxford. Vielleicht war dies eine Kindertruppe, denn die Revels Accounts erwähnen eine Aufführung am 27. Dez. 1584 durch «the Earle of Oxenford his boyes» (Cunningham 188).

Das Blackfriars-Theater.

Auf die Geschichte dieses Theaters werden die Akten von vier Prozessen neues Licht werfen, die Professor Ch. W. Wallace unter den Papieren des Public Record Office gefunden. Noch hat der glückliche Entdecker, dem auch im vorigen Jahre wichtige Funde geglückt waren (cf. Shakespeare-Jahrbuch XLII 308ff.), die Dokumente nicht veröffentlicht, aber er hat über ihren Inhalt und die Geschichte des Blackfriars-Theaters in der *Times* vom 12. September 1906 einige vorläufige Mitteilungen gemacht.

Lange Zeit hat das Blackfriars-Theater das Interesse der Forschung beschäftigt. Man nahm früher irrtümlich an, daß Shakespeare von Anfang an mit der Bühne in Verbindung gestanden habe. Hauptverbreiter dieser Ansicht war J. P. Collier, der sie auch durch manche Fälschungen zu stützen suchte. Seitdem diese Fälschungen durch Hamilton und Halliwell entlarvt worden waren, wandte sich das allgemeine Interesse von dem Blackfriars-Theater ab und dem Globe-Theater zu. Die neuen von Wallace gefundenen Dokumente sollen aber den Beweis dafür bringen, daß Blackfriars seinerzeit wirklich das bedeutendste Theater Londons gewesen ist. Aus verschiedenen Gründen, ganz abgesehen von Shakespeares späterer Verbindung mit der Bühne, war es historisch von höchster Bedeutung für die englische Theatergeschichte.

Das alte Blackfriarskloster, das James Burbage 1596 kaufte und in ein Theater verwandelte, war um 1270 entstanden und nach Auflösung der religiösen Orden 1539 in den Besitz Heinrichs VIII. gekommen. Eduard VI. machte es nach seiner Thronbesteigung alsbald zu einer Art Dekorationsmagazin, wo die Requisiten, die man bei den höfischen Festen und Maskenspielen gebrauchte, aufbewahrt wurden. Der erste Master of the Revels, Sir Thomas Cawarden, hielt dort in einem der größeren Säle auch die Proben für die Aufführungen bei Hofe ab. 1550 überwies der König den ganzen

Komplex, soweit er ihn nicht schon an andere Günstlinge verliehen hatte, Sir Thomas zum Geschenk. Dieser hatte offenbar die Absicht, den Besitz in ein aristokratisches Viertel umzuwandeln, und riß die beiden Kirchen, die dazu gehörten, nieder, um Platz für Wohnhäuser zu gewinnen. Die Klostergebäude verwandte er zunächst zu Theateraufführungen; dann richtete er auch in ihnen Wohnungen ein. Während der nächsten fünfzig Jahre entstand nun hier auf dem alten Klostergrundstück ein von vielen Aristokraten bewohnter Stadtteil inmitten einer bürgerlichen Bevölkerung. Das Theater stand in dem aristokratischen Teil. James Burbage kaufte 1596 eins der Klostergebäude von Cawardens Testamentsvollstrecker für £ 600 (nach heutigem Werte etwa 96 000 Mk.). Wenn man die Umbaukosten hinzurechnet, mag es das teuerste Theater Londons gewesen sein. Bis 1608 spielte eine Kindertruppe in dem Theater; als diese dann auf königlichen Befehl aufgelöst wurde, übernahm Shakespeares Gesellschaft die Bühne. Die neuen Dokumente enthalten nun soviel Detailangaben, daß ein Architekt imstande wäre, den Bau äußerlich und innerlich im wesentlichen nachzubilden. Er war aus Stein und bestand aus zwei Teilen. Der Teil, der das Auditorium und die Bühne enthielt, war zwei Stockwerke hoch und hatte ursprünglich ein flaches Dach. Aber Burbage baute das Dach um und legte noch einige Räume über dem großen Theatersaal an. Das Auditorium beanspruchte ungefähr die Hälfte des vorhandenen Raumes und faßte 500 Personen. Während Wallace das Theater als eines der größten Londons bezeichnet, glaubt H. Conrad im *Tag* vom 11. Jan. 1907, daß die Angabe von Wrights «Historia Histrionica» (1699), Blackfriars sei ein kleines Theater gewesen, durch die neueren Funde bestätigt wird. Ein bestimmtes Urteil wird sich darüber allerdings erst nach der Veröffentlichung der Akten fällen lassen. Mit Spannung muß ihr entgegengesehen werden, denn aus ihnen sollen wir über verschiedene interessante Punkte Aufklärung erhalten, wie beispielsweise über den Kontrakt, nach welchem die Kindertruppe bis zu ihrer Aufhebung (1608) in dem Theater spielte; die Bestimmungen über die Geldstrafe, die bei Verletzung gewisser Paragraphen des Kontraktes zu zahlen war; genaue Angaben über die Größe des Zuschauerraums, die Plazierung der Bühne, das Vorhandensein von Galerien, Einzelheiten über den Gebrauch verschiedener anderer Räumlichkeiten und allgemeine Angaben über die Theaterleitung.

Elisabethanische Theater in deutscher Beleuchtung.

Aus einer deutschen Reisebeschreibung (cf. Die Reisen des Samuel Kiechel; herausgegeben von K. D. Hassler, Stuttgart 1866) teilt W. Grote folgende Schilderung der Londoner Theaterverhältnisse im Jahre 1585 mit (*Neuere Sprachen* XIV 10, 633): «Ittem es gübt auch ballheüser, werden auch täglichen commedien gehalten, sonderlichen ist lustig zu zusehen, wann der Königen comedianten agiren, aber einem frembden, der düe sprach nicht kan, verdrüslich, das ers nicht verstöth; es hat öttliche sonderbare heüser, wölche dazu gemacht sein, das ettwann drey genng ob ein ander sein, derowegen stets eine große menge volckhs dohin kompt, solcher kurzweil zuzusehen. Es begibt sich wol, das süe uf einmal 50 in 60 dalr ufhöben; sonder-

lichen wann süe was neyes agiren, so zuvor nicht gehalten worden, mues mann doppelt gelt gebenn, und wehrt solchs vast alle tag durch düe wochen, onangesehen es freytag wüe auch samstags zu halten verbotten, würt es doch nicht gehalten.»

V. Leben, Persönlichkeit und Kunst Shakespeares.

Zu den vorjährigen und anderen Funden.

Entdeckungen von der Bedeutung der im Jahre 1905 gemachten hat das Jahr 1906 nicht gebracht. Die Mitteilungen, die Wallace über neugefundene Akten, das Blackfriars Theater betreffend, macht (s. den Abschnitt zur «Theatergeschichte»), lassen aber die Hoffnung berechtigt erscheinen, daß aus den Archiven noch mancher wertvolle Beitrag zur Bühnengeschichte und hoffentlich auch zur Shakespearekenntnis zu erwarten ist.

Die Ausführungen Sidney Lees über die «Imprese» werden von Max Rubensohn in einem Aufsatz über «Alciato, Holbein, Shakespeare» ergänzt (Sonntagsbeilage 30 zur *Vossischen Zeitung*, 29. Juli 1906). Er nimmt an, daß es sich bei Shakespeares Leistung nicht nur um das Erfinden eines Mottos von drei oder vier Worten, sondern um ein erläuterndes Gedicht nach Art von Alciatos «Emblemata» gehandelt habe. Diese eigenartige Dichtungsgattung war auch nach England gelangt und fand dort eifrige Pfleger und Verehrer. «Wie Alciato in nicht wenigen Fällen wirkliche Buchdruckerzeichen poetisch ausdeutete, so bildeten auch nicht selten Wappen und Abzeichen von Fürsten und anderen Vornehmen den Vorwurf seiner kleinen Dichtungen und der damit stets verbundenen Devisen und Motti. Der Maler, der Goldschmied, der Metallgießer oder wer sonst das Wappen für die betreffende kunstgewerbliche Arbeit verwertete, hatte natürlich nur die kurze Devise über dem Bildchen anzubringen, die dichterische Auslegung der geheimnisvollen Sprache, die es redete, nahm er nicht mit auf, sie blieb «auf dem Papier», um gelegentlich den Freunden, die nach dem Sinn der Darstellung sich erkundigten, vorgezeigt oder vorgelesen zu werden. Mit welcher Freude, mit welchem Stolze mag da nun der junge Graf Rutland, als er sich zum Turnier in Whitehall seinen Schild mit neuem Bildwerk hatte bemalen lassen, im Kreise seiner adligen Genossen auf Schloß Belvoir das Pergament hervorgezogen haben, auf dem Englands größter, gefeiertster Dichter das Kunstwerk in tiefsinnigen, köstlichste Lebensweisheit predigenden Versen erläuterte. Damals wird sich gewiß keiner gewundert haben, daß für den Dichter dasselbe Honorar gewährt wurde wie für den Maler des Schildes». Rubensohn spricht die Hoffnung aus, daß Nachforschungen zur Auffindung des vollständigen Gedichtes führen.

Ein Artikel von Sidney Lee über «The future of Shakespearean Research» (*Fortnightly Review*, Mai 1906, S. 763ff.) bezeichnet die Aussichten auf weitere Shakespeare-Funde, die noch in Archiven, Bibliotheken, Handschriftensammlungen usw. innerhalb und außerhalb Englands gemacht werden könnten, durchaus nicht als hoffnungslos. Wünschenswert wäre allerdings, wenn die Suche organisiert würde. Schon J. O. Halliwell-Phillipps hatte hierzu Anregung gegeben in einer 1884 veröffentlichten

Schrift (wie gewöhnlich: «for strictly private circulation»): «Memoranda, intended for the use of amateurs, who are sufficiently interested in the pursuit, to make searches in the Public Record Office on the chance of discovering new facts respecting Shakespeare and the contemporary stage». Lee bespricht die verschiedenen Funde der letzten Jahre und geht dabei auch auf zwei Handschriften ein, deren an dieser Stelle noch nicht Erwähnung getan worden ist. Beide wurden Lee von der Buchhandlung Messrs. Pearson & Co. (London, Pall Mall Place) leihweise zur Verfügung gestellt. Sie werfen ein gewisses nicht gerade erfreuliches Licht auf die Bemühungen von Shakespeares Vater um die Verleihung eines Wappens. Es ist bekannt, daß das Heroldsamt zu jener Zeit solchen Gesuchen nicht allzuschwer zugänglich war. Ein Zeichen von dem unliebsamen Aufsehen, das solche Vorgänge damals machten, sind die beiden Handschriften, die etwa ins Jahr 1599 zu setzen sind. Die erste hat den Titel: «A brieff Discourse of ye causes of Discord amongst ye Officers of arms and of the great abuses and absurdities com[m]ited by [heraldic] painters to the great prejudice and hindrance of the same office.» Es ist ein Büchlein von 18 Blättern in der Handschrift eines gewissen William Smith, der es dem Earl of Northampton, dem «Chief Controller of the College of Arms» widmet. Shakespeare selber wird nicht ausdrücklich darin erwähnt, jedoch zwei seiner nächsten Berufskollegen, die Schauspieler Augustine Phillipps und Thomas Pope, deren Namen unter den «principal actors» in der ersten Folio aufgeführt werden. Beide bemühten sich auf Grund nichtiger und unwahrer Behauptungen um Wappen. Von Philipps heißt es: «Phillipps the player had graven in a golden ring the armes of Sr Wm Phillipp, Lord Bardolph, with the said L. Bardolph's cote quartred, which I shewed to Mr York, at a small graver's shopp in Foster Lane.» Weiter unten auf derselben Seite wird über Pope berichtet: «Pope the player would have no other armes but the armes of Sr Tho. Pope, Chancelor of ye Augmentations.» Phillipps angeblicher Vorfahr machte sich 1415 bei Agincourt berühmt. Shakespeare wird wohl nicht ohne satirische Absicht nach ihm Falstaffs rotnasigem Kumpan den Namen Bardolph verliehen haben. Sir Thomas, auf den sich Pope berief, war Mitglied des Privy Council und Gründer des Trinity College in Oxford und starb ohne Nachkommen im ersten Jahr von Elisabeths Regierung. Diesen beiden gegenüber war Shakespeare, der nicht näher bezeichnete Personen, die zu Heinrichs VII. Zeiten tapfere und treue Dienste geleistet hatten, zu seinen Gunsten anführte, noch verhältnismäßig bescheiden. Das mag wohl der Grund sein, weshalb sein Name hier unerwähnt blieb; in dem andern MS. ist er zu finden. Diese Handschrift enthält Mitteilungen über zu Unrecht erteilte Wappen und ist z. T. von Ralph Brooke, York Herald (dem oben erwähnten Mr. York) geschrieben, der wiederholt sich gegen die Mißbräuche aufgelehnt hatte. In einer Namensliste von 23 Personen, die auf falsche Angaben hin Wappen erlangt hatten, figuriert der Zuname «Shakespeare» als vierter; zwölfter ist «Cowley», vielleicht Richard Cowley, der Kollege Shakespeares. In 13 Fällen sind die näheren Umstände angegeben; leider gehört Shakespeares nicht zu diesen. Welcher Art die Vorwürfe gewesen sein mögen, die gegen ihn erhoben wurden, wird man immerhin aus jenen dreizehn

Fällen schließen können. Sidney Lee endet den Absatz mit den Worten: «One feels regret that Shakespeare's name should (in Brooke's neat script) ornament the first leaf of this manuscript treasury of scandal. The dramatist's negotiation with the Heralds College clearly involved him in a widely distributed notoriety. He identified himself with the bourgeois ambitions of his day so thoroughly as to risk obscuring in prosaic minds his true title to fame.»

Von einem neugefundenen Shakespeare-Porträt wußten die englischen Zeitungen in diesem Februar zu berichten. M. A. Spielmann, der frühere Herausgeber des «Magazine of Art», welcher ein Werk über Shakespeare-Porträts vorbereitet, hörte von einem Bilde, das sich in einem Gasthause zu Winston bei Darlington befinden sollte, und bat die Besitzerinnen um die Geschichte und eine Photographie davon. Es mißt $15^1/_4$ zu $17^1/_2$ Zoll und zeigt angeblich Shakespeare im Alter von 24 Jahren, mit keimendem Schnurrbart und dichtem, dunkellockigem Haupthaar. Er trägt ein karminrotes, geschlitztes Samtwams und einen Umlegekragen von durchsichtigen Spitzen. In den oberen Ecken befindet sich mit weißen Buchstaben die Inschrift: «ae suae (aetatis suae) 24, 1588», und auf der Rückseite die Buchstaben W+S. Einstweilen scheint selbst der Entdecker des Bildes seinem Funde noch skeptisch gegenüber zu stehen, doch soll die Ähnlichkeit der Unterlippenform, einer Form, die durchaus ungewöhnlich ist, mit dem Droeshout-Porträt überraschend sein.

Shakespeares Entwicklungsgang.

Über die Methoden, die wir besitzen, um die Reihenfolge der Shakespeare'schen Dramen und damit den inneren Entwicklungsgang des Dichters festzustellen, schreibt Hermann Conrad in den *Preussischen Jahrbüchern*, Dezember 1905 («Kennen wir Shakespeares Entwicklungsgang?»). Die faktischen Stützen für diese Forschung — Francis Meres' Aufzählung von 1598, die Quartausgaben, die Erwähnung von Aufführungen und Shakespeares Anspielungen auf Zeitereignisse — sind spärlich und unsicher, die Werturteile der verschiedenen Kritiker subjektiv und wissenschaftlich nicht ernst zu nehmen. In welchem Dunkel man hier tappt, weist Conrad an den verschiedenen Versuchen nach, die Abfassungsdaten für «Macbeth», «Othello», «Ende gut, alles gut» u. a. zu bestimmen. Andrerseits sei es für die Beurteilung des Menschen Shakespeare überaus wichtig, hier zu sicheren Resultaten zu kommen. Denn wenn man annimmt, daß beispielsweise die Sonette um 1590 entstanden sind, so werden wir dem Jüngling in seinem dritten Jahrzehnt wohl verzeihen müssen, «wenn er — zumal in einer auf geschlechtlichem Gebiete sittenrohen Zeit — einmal seiner Leidenschaft zum Opfer fällt»; setzt man sie aber in die Zeit um 1600, als «Heinrich IV», «Heinrich V» und «Julius Caesar» geschaffen waren und «Hamlet» in Angriff genommen wurde, «dann verrichtete er also nur im Geist und in der Phantasie, am Schreibtisch in der stillen Kammer die Taten des Mannes; wenn er aber den Fuß hinaussetzte in das wirkliche Leben, dann war er unter so viel kleineren Menschen der schwächsten einer». Und wenn an das Ende der Entwicklung Shakespeares der «Timon», die Tragödie des

Welthasses, zu setzen wäre und wir mit Brandes annehmen müßten, daß der Dichter in tiefem Ekel vor der Welt, in der er hat leben müssen, sich nach Stratford zurückgezogen habe, so meint Conrad: «Damit ist für mich und Millionen Gleichdenkender das Bild der Menschengröße Shakespeares zerschellt.» — Als eine Hilfe, zu sicheren chronologischen Resultaten zu gelangen, bezeichnet Conrad in erster Linie die Tatsache, daß zwischen den Sonetten, Epen und bestimmten Dramen sowie innerhalb gewisser Dramen allein zahlreiche Übereinstimmungen von neuen Wortprägungen, Metaphern, Bildern, gleichen und gleichartig ausgedrückten Empfindungen und Gedanken bestehen. Daraus folgt für die Sonette, daß etwa hundert gleichzeitig mit den Jugenddramen und -Epen verfaßt wurden, während eine kleinere Anzahl nach ihren vielen Anklängen an die späteren Dramen um die Wende des Jahrhunderts gedichtet sein müssen. Für die Dramen aber ergibt sich als das natürliche Prinzip: «die Parallelismen zu einem Drama erstrecken sich über eine große Reihe von anderen, aber sie werden zahlreicher im Verhältnis der größeren zeitlichen Nähe, und die zahlreichsten und auffallendsten Wiederholungen — von eigenartigen Gedanken in eigenartiger Prägung und von Gedankenreihen — finden naturgemäß in Dramen statt, die zu einer Zeit entstanden». Danach sind «Othello» und «Timon» in die ersten Jahre des XVII. Jahrhunderts zu setzen, und «Viel Lärm um nichts» und «Wie es euch gefällt» bilden den Übergang von den Jugenddramen zum «Kaufmann von Venedig», in dem sich Shakespeare von seinem Jugendstil zum ersten Male frei macht, und gehören deshalb in die Mitte der Neunziger. Ferner erwähnt Conrad Rudolf Fischers Methode, das technische Werden des Dramas zu verfolgen (Die Kunstentwicklung der englischen Tragödie; Straßburg 1893), und befürwortet ihre Anwendung auf Shakespeare. Zum Schluß geht er auf die metrischen Kriterien ein.

Shakespeares Technik.

In einer Untersuchung «Zur Szenenführung bei Shakespeare» (*Sitzungsberichte d. Kgl. Preuss. Akademie d. Wissenschaften* 1906, XXXVII) unterscheidet Alois Brandl nach ihren verschiedenen Zwecken drei Gruppen von Szenen: Stimmungsszenen, Entschließungsszenen und Informierungsszenen. «Szenen» nicht im Sinne der landläufigen Shakespeare-Ausgaben, sondern der deutschen «Auftritte»; denn solange dieselbe Person oder dieselbe Personengruppe auf der Bühne steht, pflegt Shakespeare auch den Zweck der Szene festzuhalten. Die drei Gruppen von Szenen werden geprüft auf den Platz, den Shakespeare jeder in seinen Tragödien einzuräumen pflegt, auf ihren inneren Bau, auf die Auslese der sprechenden Personen und auf die Vorstufen, aus denen sie sich bis herab zu Shakespeare entwickelten. Die Stimmungsszenen stehen nie allein, sondern entweder unmittelbar vor oder unmittelbar nach einem wichtigen Ereignis. Stimmungsauftritte vorbereitender Art finden sich namentlich in den Jugendtragödien, während Shakespeare mit zunehmender Reife immer mehr von dieser Technik abkommt. Dagegen gewinnt er die nachklingende, das Ereignis vertiefende Stimmungsszene mit den Jahren immer lieber. Ihrem inneren Bau nach sind diese Szenen einfach, indem der einmal in ihnen angeschlagene Ton festgehalten wird; doch

läßt Shakespeare innerhalb eines Dramas möglichst verschiedene Stimmungen zu Worte kommen. Vielfach setzt sich aber die Stimmung sofort in Handlung um. Alles was Stimmung erregt, Geistererscheinungen, Clowns, Musik, wird verwandt. Träger der ernsten Stimmungen sind im allgemeinen höhere Personen; niedere werden verwertet, um ins Lächerliche oder Groteske schlagende Wirkungen zu erzielen; der Kontrast zu der tragischen Situation ist in diesem Falle oft besonders ergreifend. Aus der griechischen Tragödie stammen die Geistererscheinungen und die Chorrede; von dort und aus dem älteren englischen Volksspiel die individuell lyrischen Monologe und Dialoge; die komischen Gesindeszenen aus den lateinischen Humanistentragödien und das Streben, Empfindung in Handlung umzusetzen, zeigt sich schon in den Moralitäten. Der Platz für die Entschließungsszenen sind besonders die mittleren Akte, und es werden im allgemeinen höchstens zwei solche Szenen unmittelbar aneinandergefügt. Im letzten Akt, in der Katastrophe, handeln die Personen nicht mehr nach Entschlüssen, sondern nach Impulsen. Shakespeare sucht das Problem am liebsten so zu wenden, daß er dem von Haus aus schwächeren Teil durch eine dämonische Gemütsanlage zum Siege verhilft, oder daß er den weitaus stärkeren Teil auf den schwächeren so übermächtig einstürmen läßt, daß dieser zu verhängnisvollen Dingen getrieben wird. Die Mittel der Steigerung und des Kontrastes werden reichlich verwendet, besonders auch bei der Kombinierung zweier Entschließungsszenen. Als Träger verwandte Shakespeare in den Tragödien nur pathetische und bedeutsame Personen. Vorgebildet waren solche Szenen namentlich in den Moralitäten. Die Informierungsszenen bilden die breite Gewöhnlichkeit und schmiegen sich der Realität des Lebens am meisten an. Gewöhnlich beginnen sie das Drama, drängen sich als Erreger der Entschließungen in diese hinein und gewinnen nach deren Erschöpfung die Oberhand, um — zusammen mit Stimmungsszenen — die Katastrophe darzustellen. Ihre Träger sind die verschiedensten Personen. Ihr Bau ist häufig auf Steigerung und Umschwung eingerichtet. Die Technik der Botenberichte mag Shakespeare aus der Antike oder aus der Entschließungsszene überkommen haben; im übrigen ist antiker Einschlag nicht nachzuweisen.

Andere William Shakespeares.

Eine Zusammenstellung der ziemlich zahlreichen Zeitgenossen Shakespeares, die seine beiden Namen trugen, gibt Charlotte Carmichael Stopes im *Athenæum* 4112 und 4113 (18. und 25. August 1906; zur Ergänzung vgl. Shakespeare-Jahrbuch XL 333 f). Obwohl die meisten dieser Namensvettern nichts mit dem Dichter zu tun haben, besteht bei dem einen oder andern vielleicht eine Möglichkeit, ihn mit unserm Shakespeare zu identifizieren. So besagt ein Eintrag des Begräbnisregisters von St. Clement's Danes: «Jane Shackspeer, daughter of Willm., 8 Aug. 1609». Diese Jane kann die Tochter eines vorübergehend in der Stadt weilenden William, kann auch eine Tochter des Dichters gewesen sein. C. C. Stopes hält es aber für wahrscheinlich, daß des Vaters Name irrtümlich für John geschrieben ist. Ein Shakespeare dieses Vornamens lebte nämlich im Kirchenbezirk und hatte eine große Familie, darunter auch eine Tochter Jane, geb. 1608. — Der

Vorname William war besonders bei den Shakespeares von Warwickshire beliebt. William Shakespeares werden erwähnt in Packwood (1558), Wroxall (1565, 1569, 1574, 1592, 1609), Warwick (1579), Coventry (1605/06), Worcester (27. Nov. 1582; ein Gesuch um eine Heiratslizenz, das nach C. C. Stopes' Meinung von dem Dichter herrührt, dem am folgenden Tage eine Lizenz zur Heirat mit Anne Hathaway erteilt wurde), Hatton oder Haseley (1589, 1596, 1597, 1610), Claverdon oder Claredon (1615) usw. Die meisten Erwähnungen des Namens Shakespeare überhaupt und des Vornamens William im besondern finden sich in Rowington. Hier spielte sich ein bekannter Erbschaftsprozeß ab, von dem C. C. Stopes hier unter Benutzung neueren Materials zum erstenmale eine zusammenfassende Darstellung gibt. Der Prozeß, bei dem es sich um die Enterbung eines William Shakespeare auf Betreiben und zu Gunsten seines jüngeren Bruders John handelte, muß in ganz Warwickshire großes Aufsehen erregt haben und dem Dichter, wenn er wegen seiner Beziehungen zu Rowington nicht selbst daran beteiligt war, so doch wohlbekannt gewesen sein. Sein Vetter, der Stratforder Rechtsanwalt Thomas Greene, wurde kurz nach des Dichters Tode zum Sachwalter des verdrängten Erben.

Gegen Shakespeare.

Angriffe auf Shakespeare, sei es auf seine Dichtungen, sei es auf die Identität des Dichters Shakespeare mit dem Stratforder Schauspieler Shakespeare, bilden nach wie vor ein beliebtes Material für das Feuilleton der Tagespresse. Aus der Fülle dessen, was uns in dieser Beziehung in den vergangenen Monaten geboten wurde, kann hier nur weniges erwähnt werden. Es ist dabei zu konstatieren, daß Tolstois maßloser Angriff gegen Shakespeares Dichtung und die Shakespeare-Kritik auf der ganzen Linie — wenn wir etwa von Herrn Eugen Reichel absehen — energisch zurückgewiesen worden ist. Unter den eingehenderen Besprechungen, die ihm gewidmet worden sind, ist zu nennen Rudolf Genées Aufsatz in der *Vossischen Zeitung* vom 19. Januar 1907, der das Buch einfach überflüssig nennt und nur, weil es einen Beitrag zur Charakteristik seines Autors bietet, einige Betrachtungen daran knüpft, in denen er besonders auf frühere kritische Reaktionen gegen Shakespeare und einen Teil der Shakespeare-Kritik zu sprechen kommt. H. Conrad faßt sein Urteil über Tolstoi in die Worte zusammen: Er ist ein Philister (*Bühne und Welt* IX 9, 371ff.). Heinrich Meyer-Benfey erklärt sich zwar in den letzten Grundfragen nach Wesen und Wert der Kunst mit Tolstoi einverstanden, lehnt aber seine Anwendung dieser Grundsätze auf Shakespeare ab (*Hannoverscher Courier*, Unterhaltungsbeilage, 3. Januar 1907). Von den schaffenden Dichtern der Gegenwart hat sich Maurice Maeterlinck im Brüsseler *Petit Bleu* vom 22. Januar 1907 mit folgenden Ausführungen, die auch das Verhältnis der Franzosen zu Shakespeare beleuchten, gegen Tolstoi gewandt:

«Ce n'est pas la première fois que Tolstoï s'en prend à Shakspeare, et venant de tout autre, ces éreintements périodiques n'auraient aucune importance; car, il faut bien le reconnaître, ils sont dénués de toute valeur critique. Mais en France, où l'on ne connaît pas encore, quoi qu'on en dise,

le roi des poètes de tous les temps, l'homme «à l'âme myriadaire», comme l'appelait Coleridge, ces attaques brutales ont toujours un certain retentissement.

Cette profonde ignorance de l'œuvre shakspearienne, ignorance à laquelle n'échappent point les plus lettrés de nos voisins, est un phénomène assez curieux dans l'histoire littéraire, on y pourrait voir une sorte d'infirmité organique de l'esprit latin, tout imprégné encore, malgré près d'un siècle de bonne volonté, de l'éducation classique, de cette éducation et de ce style dont Taine a si bien précisé les limites: 'Par son purisme, par son dédain pour les termes propres et les tours vifs, par la régularité minutieuse de ses développements, le style classique est incapable de peindre ou d'enregistrer complètement les détails infinis et accidentés de l'expérience. Il se refuse à exprimer les dehors physiques des choses, la sensation directe du spectateur, les extrémités hautes et basses de la passion, la physionomie prodigieusement composée et absolument personnelle de l'individue vivant, bref, cet exemple unique de traits innombrables, accordés et mobiles, qui composent, non pas le caractère humain en général, mais tel caractère humain, et qu'un Saint Simon, un Balzac, un Shakspeare lui-même ne pourraient rendre, si le langage copieux qu'ils manient et que leurs témérités enrichissent encore, ne venait prêter ses nuances aux détails multipliés de leur observation. Avec ce style, on ne peut traduire ni la Bible, ni Homère, ni Dante, ni Shakspeare . . .'

Les récentes représentations du «Roi Lear» et de «Jules César» ont vivement mis en lumière cette ignorance et cette incompréhension étranges. Le «Roi Lear», qui est incontestablement avec «Hamlet» la plus énorme et la plus magnifique fleur du génie shakspearien, eut une presse détestable, au lieu que «Jules César» est allé aux nues. Cependant, pour tout familier de Shakspeare, «Jules César» n'occupe qu'un rang secondaire dans son œuvre et, dans cette avenue de beautés immortelles, ne prend place qu'après «Lear», «Hamlet», «Othello», «Macbeth», «la Tempête», «Antoine et Cléopâtre» et bien d'autres.

Mais pour en revenir aux attaques injustes, on aurait tort de croire à l'invulnérabilité des chefs-d'œuvre. Il est au contraire assez facile de les blesser; et il n'en est aucun qui ne prête le flanc à de sévères et judicieuses critiques.

Rien de plus aisé que de «démolir» Homère, par exemple, de recenser les fautes de goût, les misères et les puérilités de Corneille, de blâmer l'indigence et les artifices de Racine. Quant à l'œuvre de Shakspeare, elle fut toujours la terre promise, le Paradis, la forêt de délices des pions et des cuistres. Du reste, il ne s'agit pas d'y tout admirer comme une bête, ainsi que le voulait Victor Hugo, qui, d'ailleurs, admirait «en creux» s'il est permis de s'exprimer ainsi. Il est parfois intéressant d'entendre la sagesse littéraire dire son fait au génie. Il y a, par example, telle critique de «Roméo et Juliette» (à vrai dire une piece de la jeunesse de Shakspeare, ayant, par conséquent, tous les énormes et magnifiques défauts de la jeunesse), par Hello, qui est terrible et presque irrésistible. A suivre cette charge haineuse, passionnée et pourtant clairvoyante, presque rien ne subsiste du grand drame d'amour. Mais relisez l'adorable poème, et tout est oublié. Il y a dans les

œuvres des grands poètes quelque chose qui échappe à toutes les chicanes du goût, de la morale, du bon sens même, c'est l'atmosphère, la vie, le milieu qu'ils ont créé et qui est si puissant qu'il ne peut obéir qu'à ses propres lois

Mais quand on entreprend de donner aux hommes le spectacle de cette lutte de l'intelligence contre le génie, encore faut-il que l'intelligence qui descend dans l'arène soit, comme on dit, «en forme». Je ne voudrais pas manquer au respect que nous devons tous à l'auteur de *la Guerre et la Paix*, d'*Anna Karénine* et de quelques autres livres qui constituent, avec ceux de Balzac, dans le domaine littéraire, les titres de gloire définitifs du siècle passé. Il n'en est pas moins vrai que, depuis quelques années, le grand vieillard d'Iasnaïa-Poliana donne à ses fidèles un spectacle affligeant.

Nous tous qui l'avons tant aimé, nous tremblons maintenant, chaque fois qu'il rompt le silence, chaque fois qu'à l'occasion d'un de ces vastes événements qui bouleversent autour de lui un monde héroïque à la recherche de la lumière et dans l'attente d'une de ces paroles surhumaines qui précisent tout d'un coup l'avenir il envoie à l'univers, comme s'il était encore la voix sacrée de ces grandes choses, un pauvre et débile message de résignation morbide, qui ne s'élève pas au-dessus de ce que pourrait concevoir et élaborer un moine de l'An mil ou un bedeau malade.

Parmi tout ce que le christianisme nous apporta de salutaire et d'excellent, il ne choisit et ne préconise, avec une obstination radoteuse, que deux ou trois de ses conseils les plus néfastes, les plus hostiles à la vie telle qu'elle commence enfin à se révéler aux hommes dans sa plénitude et dans sa vérité; et avant tous, le conseil le plus malsain et le plus pernicieux: celui de la joue tendue au soufflet. Il n'y a donc personne auprès de lui qui prenne souci de sa gloire? Il n'a donc pas de proches ni d'amis, non pour lui dire que l'heure est venue de se taire — car il ne faut point chagriner les vieillards qui ont un tel passé — mais pour lui donner l'illusion consolante qu'il parle encore au monde, tout en prenant pieusement les précautions requises, afin que sa voix, qui désormais n'est plus la voix de son génie, ne vienne plus tourmenter ceux qui voudraient garder intacts le respect et l'admiration de son œuvre?»

Den Baconianern, die im letzten Jahre kaum von sich reden machten, zugleich aber auch den Anhängern des Stratforder Dichter-Schauspielers, sind neuerdings zwei Gegner entstanden, die allerdings untereinander auch nicht übereinstimmen. Zuerst erschien Peter Alvor mit einem «Neuen Shakespeare-Evangelium», das darin bestand, daß die Shakespeare-Dramen zwei Verfasser haben sollten, einen für die Tragödien und einen zweiten für die Komödien — und den «Hamlet». Der Tragödiendichter wäre Shakespeares Freund und Gönner Graf Southampton, der andere Graf Roger Rutland gewesen. Alvor stellt sich, wie er im *Tag* vom 21. Oktober 1906 mitteilt, die Sache folgendermaßen vor: Southampton gab von 1591—1598 ungefähr zehn Stücke heraus, sämtlich ohne Verfassernamen. Rutland schrieb 1593 sein Erstlingswerk «Venus und Adonis» unter dem Pseudonym «William Shakespeare», sowie 1594 die «Lucretia». Dann schreibt auch Rutland anonym bis 1598. Nun taucht plötzlich auf allen Stücken der Name «William Shakespeare» auf. Aus welchem Grunde, weiß Alvor nicht. Möglicherweise

waren jetzt politische Gefahren eingetreten, und die Anonymität Southamptons mußte beseitigt werden. Die Lösung wurde darin gefunden, daß Rutland sein altes Pseudonym wieder aufnahm, und Southampton verhüllte sich mit demselben Deckmantel. Aber während Julius Hart in seiner ausführlichen Besprechung der Alvor'schen Schrift (*Der Tag* vom 9. und 23. September 1906) den Grafen Rutland ablehnte, proklamierte gerade diesen als den Einen, den Einzigen, «die große Nummer Eins der Menschheit» Karl Bleibtreu in seiner Schrift «Der wahre Shakespeare». Alvors Hypothese, die von Bleibtreu selbst als absurd und unsinnig bezeichnet wurde, ist im Ganzen ziemlich unbeachtet geblieben; dagegen hat Bleibtreu einiges Aufsehen erregt und in Deutschland wie in England Kritiker gefunden, denen er seinerseits in einem Ton antwortete, der schon aus früheren Polemiken wohlbekannt war. Besonders eingehend hat E. Sieper (*Beilage zur Allgem. Zeitung* 290, 14. Dezember 1906) sich mit Bleibtreus Buch beschäftigt. Er führt zunächst die Zeugnisse für Shakespeares Autorschaft an, widerlegt sodann die Charakteristik, die Bleibtreu von Shakespeare entwirft («Säufer und schlauer Geschäftsmann — das ist das einzige, was wir von dem größten aller Musensöhne wissen»), und geht schließlich auf die angeblichen Argumente für Rutland ein, besonders auf diejenigen, die beweisen sollen, daß Rutland der Dichter des «Hamlet» sei. Auch die Einwände, die Bleibtreu gegen diese, durchaus überzeugende, Kritik erhob (*Beilage zur Allgem. Zeitung* 6, 8. Januar 1907), wurden von Sieper als völlig belanglos erwiesen. In England haben Edward Dowden und Ch. Herford Stellung gegen Bleibtreus Theorie genommen. In Zuschriften an verschiedene Blätter (*Berliner Börsen-Courier* vom 13. Dezember, *Ostsee-Zeitung* vom 15. Dezember, *Bohemia* vom 19. Dezember, *Weser-Zeitung* vom 29. Dezember 1906) spricht sich Bleibtreu über die Aufnahme seiner Shakespeare-Entdeckung in England aus und wendet sich namentlich gegen Dowden, dem er wissentliche Unwahrheit, grobe Unkenntnis, Verdunkelung für Unkundige und widerliche Aufblasung unbedeutendster Kleinigkeit zum Vorwurf macht.

VI. Shakespeares Zeitgenossen.

Edmund Spenser.

Gegenüber der Ansicht, daß Spenser seinen «Schäferkalender» in Nord-England verfaßt und durch ihn die Freundschaft seiner Gönner Leicester und Sidney sich erworben habe, glaubt P. M. Buck (*Modern Language Notes* XXI 3, 80ff.), daß die Bekanntschaft Spensers mit Leicester und Sidney schon bestand, als er den «Schäferkalender» schrieb, daß der größte Teil des Werkes, wenn nicht das Ganze, in Kent entstand, vielleicht sogar im Hause Sidneys, und schließlich, daß man Spensers Aufenthalt in Nord-England zu große Bedeutung beigelegt hat. Die erste Behauptung stützt er durch den Nachweis einiger Anspielungen auf Sidney und Leicester in der Dichtung, die nur durch eine nähere Bekanntschaft zu erklären sind. Die örtlichen Anspielungen des Werkes beziehen sich alle auf Kent oder Surrey und weisen vielfach auf die Nähe von Penshurst, Sidneys Wohnsitz. Jedenfalls war Spensers Reise nach dem Norden nur von geringem Einfluß auf den

«Schäferkalender». Auch daß Gabriel Harvey, der sein Leben in London oder Cambridge verbrachte, das Urbild der Rosalinde gekannt zu haben scheint, spricht für den südlichen Ursprung des Gedichtes. Zum Schluß bezeichnet Buck die Annahme von zwei Zweigen der Familie des Dichters, die sich durch die Orthographie ihres Namens (Spenser und Spencer) unterschieden hätten, als hinfällig. Wie der Dichter selber, so nahmen auch andere Träger des Namens es mit seiner Schreibung nicht genau.

Spenser verfolgte bei der Dichtung seiner «Faerie Queene» den Zweck, «to fashion a gentleman or noble person in vertuous and gentle discipline», wie er sich in seinem Brief an Raleigh ausdrückt. Zum Helden erwählte er sich König Arthur und bemühte sich, «to pourtraict in Arthure, before he was King, the image of a brave Knight, perfected in the twelve private morall vertues as Aristotle hath devised». Dieser Hinweis auf Aristoteles bereitet Schwierigkeiten, wie J. Jusserand ausführt (*Modern Philology* III 1, 373ff.), insofern bei Aristoteles eine bestimmte Aufzählung von zwölf Tugenden nicht existiert; die Zahl der von dem Philosophen in seiner Nicomachischen Ethik behandelten Tugenden ist nicht zwölf, und es sind auch nicht dieselben Tugenden, die den Gegenstand der Spenserschen Dichtung bilden. Dagegen begegnet die Zahl zwölf in moderneren ethischen Schriften, wie in der zweiten Ausgabe von Alessandro Piccolominis Traktat «Della Istitutione morale di tutta la vita dell' uomo nato nobile e in citta libera» (1560). Während in der Urausgabe Piccolomini nur elf Tugenden behandelt hatte, fügte er in der späteren noch die «Klugheit» hinzu und erreichte so die Zahl zwölf. Spenser kannte die Schrift, deren Titel fast wörtlich den Endzweck seiner Dichtung ausdrückt, und mag durch sie und ähnliche zu der Zahl gekommen sein, die er dem Aristoteles zuschreibt.

Ben Jonson.

Im vierten Band seines großen Werkes über London (6 Bde., 1805—1809) teilte David Hughson bei der Erwähnung der alten Devil Tavern und Ben Jonsons Beziehungen zur ihr «some of this comic writer's memoranda» nach «an antient manuscript preserved at Dulwich college» mit (S. 40). Eine ziemlich genau damit übereinstimmende Niederschrift dieser «Memorandums of the Immortal Ben» befindet sich auf der freien Rückseite des letzten Blattes eines Exemplars der Quarto 1674 von Jonsons «Catiline». Der jetzige Besitzer der Quarto, W. Bang, gibt ein Faksimile der Niederschrift in der *Mod. Lang. Review* I 2, 111.

Für die Saviolina-Szene in «Every Man out of his Humor» (V 2) sowie für die Sordido-Szenen (III, 7 und 8) vermutet W. Bang (*Engl. Studien* XXXVI 2, 340ff.) als Quelle Castigliones «Cortegiano», von dem eine Übersetzung durch Sir Thomas Hoby 1561 erschienen war (vgl. die Tudor Translations). Auch der Name Bobadill in «Every Man in his Humor» geht vielleicht auf den «Cortegiano» zurück, worin eine Signora Boadilla vorkommt.

Für Jonsons «Volpone» sieht Wm. Hand Browne (*Mod. Lang. Notes* XXI 4, 113), wie schon andere vor ihm, die Quelle nicht in Petronius, sondern

in Lucian. Er macht auf zwei Stellen aufmerksam, in denen die ganze Handlung mit Ausnahme des letzten Aktes wie die Eiche in der Eichel enthalten ist. In dem Dialog zwischen Terpsion und Pluto sagt Terpsion, der mit dreißig Jahren sterben mußte, von dem reichen neunzigjährigen Thucritus, den er zu beerben gehofft hatte: «He always looked as if he were at the point of death. I never went to see him but he would groan and squeak like a chicken barely out of the shell. I considered that he might step into his coffin at any moment, and heaped gift upon gift for fear of being outdone in generosity by my rivals». Und in dem Dialog zwischen Simylus und Polystratus erzählt der reiche alte Polystratus, wie er bei seinen Lebzeiten von Erbschaftsjägern bedrängt worden sei: «I gave each an express promise to make him my heir: he believed and treated me to more attentions than ever; meanwhile I had another genuine will, which was the one I left, with a message to them all to go hang. *Simylus:* Who was the heir by this one? . . . *Polystratus:* It was a handsome young Phrygian I had lately bought.»

Die Quellen von Jonsons Maske «News from the New World Discovered in the Moon» sind Lucians «Vera Historia» und «Icaro-Menippus». Beide Dialoge handeln von Reisen nach dem Monde (vgl. Joseph Quincy Adams in *Mod. Lang. Notes* XXI 1ff.).

Alfred Remy gibt in den *Mod. Lang. Notes* (XXI 3, 84ff.) Anmerkungen zu einigen spanischen Wörtern in Ben Jonsons Werken. «Lomtero» («Every Man out of his Humor» V 4) leitet er ab von «lomo» = Lendenstück. Dann wäre «lomito» ein zartes Lendenstückchen, «lomitero» einer der ein solches zubereitet, und hieraus wäre «lomtero» entstanden, das es aber tatsächlich im Spanischen garnicht gibt. «Verdugoship» («Alchemist» III 2) hängt nicht mit einem Eigennamen Verdugo zusammen, sondern mit dem Worte «verdugo», das ursprünglich Henker, dann auch «ungebildete Person» bedeutet. Verdugoship wäre demnach Ungeschliffenheit, Grobheit. «Adalantado» («Every Man out of his Humor» V 5) ist ein Schreibfehler für «Adelantado» = Statthalter einer Grenzprovinz. «Stoup» («Alchemist» IV 2) hängt der Form nach mit «estopa» (Packleinewand), der Bedeutung nach mit «estopilla» (feines Tuch) zusammen. «Pavin» («Alchemist» IV 2) = pavane war im 16. Jahrhundert der feierliche Modetanz der guten spanischen Gesellschaft.

John Fletcher.

Ein Aufsatz von A. L. Stiefel «Zur Quellenfrage von John Fletchers *Monsieur Thomas*» (*Engl. Studien* XXXVI 2, 238ff.) erhebt nachdrücklich Widerspruch gegen eine Dissertation von H. Guskar (*Anglia* XXVIII 397ff.), deren Ergebnis ist, daß Fletcher bei der Abfassung seines Dramas außer den schon früher von Koeppel angegebenen sechs noch 23 weitere, im ganzen also 29 Quellen benutzt habe. Ganz abgesehen davon, daß sich die Schaffensweise eines Dichters nicht so kompliziert vorstellen läßt, hat Guskar außer acht gelassen, daß Stiefel schon früher (*Zeitschr. für vergleichende Literaturgeschichte* XII 248f.) auf die «Astrée» des Honoré d'Urfé als eine Quelle Fletchers hingewiesen hat, durch die schon einige der von Koeppel an-

gegebenen Quellen ausgeschaltet werden. Dies hat auch Einfluß auf die Datierung des Stückes. Da der von Fletcher benutzte zweite Band der «Astrée» erst 1610 erschien, darf das Stück jedenfalls nicht früher angesetzt werden, vielleicht aber erst um 1620, da der 1619 erschienene dritte Band der «Astrée» wahrscheinlich auch benutzt wurde

«Sir Gyles Goosecappe.»

In *Mod. Philology* IV 1, 25 sucht T M Parrott die Vermutung Fleays (*Athenæum*, 9. Juni 1883 und *Biogr. Chron.* II 322f.) und Bullens (*A Collection of Old Engl. Plays* III 93f.), daß das anonyme Drama «Sir Gyles Goosecappe» ein Werk Chapmans sei, durch eine genauere stilistische Untersuchung und Vergleichung mit andern Dramen Chapmans, namentlich mit «The Gentleman Usher», zu stützen. Wenn dies richtig wäre, so würde es ein Zeugnis für die Verbindung Chapmans mit der Truppe der Chapel Children sein, für welche damals auch Chapmans Freund Jonson arbeitete.

«Arden of Feversham.»

Die vielumstrittenen Worte «deep pathaires» (III 5, 51; vgl. *Athenæum* 24. Dez. 1903) liest H. Littledale als «deep suspires» (vgl. oben unter «Robert Greene»). Der tiefe Seufzer findet sich in der Zeile vorher in Alices Ausruf: «Ah, Mosbie!» Littledale weist zum Vergleich auf eine Stelle in Heywoods «Hierarchie of the Blessed Angels» (1635) hin, wo es (S. 516) heißt:

> And fetching many a *deep suspire* and groan.
> His melanch'ly grew almost to despaire,

wobei er die Frage aufwirft, ob Heywood an der Abfassung des Stückes irgendwie beteiligt war (*Mod. Lang. Review* I 3, 233).

Einen Beleg für «pathaires» bringt Percy Simpson aus W. Smiths «The Hector of Germanie» (1615) bei, wo das Wort nicht durch «suspires» ersetzt werden kann (*Mod. Lang. Review* I 4, 326).

«The Birth of Merlin.»

In einer Untersuchung über die Autorschaft des Dramas «The Birth of Merlin» lehnt Fred Allison Howe die auf dem Titelblatt der Ausgabe von 1662 behauptete Verfasserschaft Shakespeares ab. Doch hält er auf Grund stilistischer Beobachtungen und der nahen Verwandtschaft dieses Stücks mit Middletons «The Mayor of Queenborough» es für möglich, daß Middleton auch an diesem Werke beteiligt sei, indem er einen Entwurf machte, den später William Rowley, der andere Verfasser des Stückes, ausgearbeitet habe (*Mod. Philology* IV 1, 193ff.).

Der Verfasser der «Polimanteia».

Die «Polimanteia» (1595), in welcher die zweite Erwähnung des Namens Shakespeare zu finden ist, wurde bisher William Clarke zugeschrieben, weil die Dedikation W. C. unterzeichnet war. Nach einer Mitteilung Edward Dowdens (*Athenæum* No. 4107, 14. Juli 1906) ist William Covell, Mitglied

von Christ's College and Queen's College in Cambridge, der Verfasser. Sein Name ist in einem von Dowden erworbenen Exemplar völlig gedruckt.

Orthographie und Aussprache.

Eine Untersuchung der englischen Schreibung und Aussprache im Zeitalter Shakespeares auf Grund nicht für den Druck bestimmter Denkmäler, namentlich von Briefen und Tagebüchern, veröffentlicht Ludwig Diehl in der *Anglia* XXIX 133 ff. Die Orthographie solcher Denkmäler ist nur wenig oder noch garnicht von der Uniformierung beeinflußt, die sich bei der Drucklegung bemerkbar macht. Obwohl das Material, auf das die Arbeit sich stützt, nicht durchweg ganz zuverlässig zu sein scheint, wird doch die alte Regel bestätigt, daß die Orthoepisten den Lautwandlungen meist um ein Beträchtliches nachhinken und daher manche Lautveränderungen, die von Grammatikern bezeugt werden, schon früher anzusetzen sind. So ist z. B. in *ăl* + lab. der Schwund des *l*, der erst 1621 von Gill bezeugt wird, schon in den 50er Jahren des XVI. Jahrhunderts nachweisbar. Für die Verdunkelung des *ă* durch vorhergehendes *w* findet sich schon 1560 ein Beleg. Der Schwund des *w* in *wr* läßt sich um 1595 nachweisen, während das erste sichere Zeugnis dafür erst 1701 vorliegt.

VI. Nachleben Shakespeares.

Pepys und Shakespeare.

Welche Eindrücke ein fleißiger Theaterbesucher vom Theater im allgemeinen und Shakespeare im besonderen um die Zeit der Wiedereröffnung der Bühnen erhielt, zeigt das Tagebuch des Samuel Pepys, dessen Aufzeichnungen, soweit sie Shakespeare betreffen, Sidney Lee in einem Artikel der *Fortnightly Review* (Januar 1906) behandelt. Pepys war ein Mann des Durchschnitts. Das literarische Interesse trat bei ihm zurück gegen das für szenisches und musikalisches Beiwerk. Dem Eindruck gewisser Begleitumstände gab er sich gern hin. So fesselte ihn namentlich das weibliche Geschlecht auf der Bühne und im Zuschauerraum. Er war ein unermüdlicher Theaterbesucher; 351 Aufführungen registriert sein Tagebuch während der 9 Jahre und 5 Monate, die es umspannt. Dabei hatte er stets etwas puritanische Angst vor den Wirkungen dieser Leidenschaft. Als die Theater wieder aufgetan wurden, mußten sie zunächst auf alte Stücke zurückgreifen. Pepys begeisterte sich am meisten für gewisse Werke Ben Jonsons, Beaumonts, Fletchers und Massingers. Den «Alchemist» nennt er unvergleichlich; an «Every Man in his Humour» rühmt er «the greatest propriety of speech that I ever read in my life». Am meisten riß ihn Massingers romantische Komödie «The Bondman» hin. Fletchers «Custom of Country» machte ihm trotz seiner Anstößigkeit und literarischen Armseligkeit Vergnügen wegen der Rolle der Witwe, die seine hübsche Freundin Mrs. Knipp gab. Sein Interesse für Shakespeare war mäßig. Die überragende Größe des Dichters blieb ihm unbewußt. Er kaufte sich «Heinrich IV.», Teil I, und las auch «Othello» und «Hamlet». Als ihm eine Erste Folio angeboten wurde, nahm er lieber Fullers «Worthies» und Butlers «Hudibras». Später kaufte er sich

den zweiten Nachdruck der dritten Folio. Von den 351 Theateraufführungen gehörten Shakespeare 41. Vierzehn Stücke von ihm sah er. Wenigstens drei lehnte er rund ab, den «Sommernachtstraum», «Was ihr wollt» und «Romeo». Für ihren Reichtum an poetischer Phantasie und Leidenschaft besaß Pepys kein Verständnis: er war durch und durch prosaisch. Nicht einmal für den Falstaff konnte er sich sonderlich erwärmen. «Othello» hielt er anfangs für «a mighty good play», doch wurde es später durch eine triviale spanische Intrigen-Komödie in Schatten gestellt. Dagegen fand er Gefallen an «Hamlet». Den Monolog «To be or not to be» setzte er in Musik. Es ist ein wirkungsvolles Rezitativ im Stil der Großen Oper, in dem nach Lees Meinung vielleicht ein Echo der Deklamation des großen Schauspielers Betterton nachklingt, den Pepys besonders hoch schätzte und in dem wohl noch die Shakespeare'sche Tradition fortlebte. Den «Sturm» und «Macbeth» sah Pepys in D'Avenants Bearbeitung. «The Two Noble Kinsmen» wurden zu seiner Zeit als «The Rivals» gegeben, und ein Stück «The Law against Lovers» war nach «Measure for Measure» gearbeitet. Lee schließt mit der bitteren Bemerkung: «Wenn wir auch heute den Text, bis auf Kürzungen, ziemlich unangetastet lassen, so folgen wir in der musikalisch-szenischen Ausstattung der Stücke sehr nahe dem Zeitalter der Restauration. Wenn wir doch auch den Geist eines Betterton aufweisen könnten!»

«Macbeth», «The Tempest» und der Sturm von 1703.

In der Bühnengeschichte dieser Dramen vermißt F. J. Furnivall (*Notes and Queries* 10th S. V 161f.) eine Erwähnung des Aufhebens, das von einer Aufführung dieser Stücke bald nach dem großen Unwetter vom 26. und 27. November 1703 gemacht wurde. Dieser Sturm war so furchtbar, daß man noch Jahre lang von ihm nicht als von einem, sondern nur von dem Sturm sprach. Die Theater wollten natürlich aktuell sein und setzten sofort Shakespeares Sturmstücke «Macbeth» und den «Sturm» aufs Repertoire, was Jeremias Collier und die Gegner des Theaters als eine sündhafte Verspottung Gottes auffaßten und denunzierten. In mehreren Schriften gaben sie ihrer Entrüstung Ausdruck. In einem «Briefe», der Colliers «Dissuasive of the Play-House» (1704) angehängt wurde, ist u. a. zu lesen (S. 18): «... that Dreadful Hurricane, the Voice of an angry Heaven, and Terrour of Earth and Sea, was, it seems, a Jest at the Play-House; Macbeth with his Lightning and Thunder the Entertainment of the Day, and the Mention of Chimnies blown down, clapt by the Audience with an unusual Length of Pleasure and Approbation. Was it possible? Mirth at such a Season! ... To suppose the Mention of Mischief was Mirth to the Ladies, were to make Macbeth Wiues of them or the very wayward Sisters of the Play, with whom Fair is Foul, and Foul is Fair, Mischief a May-Game, and Destruction a Delight». Ähnlich äußerte sich Collier in seiner Schrift.

Der Kontinent und Shakespeare im 18. Jahrhundert.

In einem Aufsatz über die Kenntnis von Shakespeare auf dem Kontinent zu Beginn des 18. Jahrhunderts zieht J. G. Robertson (*Mod. Lang.*

Review I 4, 312ff.) einige bisher unbeachtet gebliebene Zeugnisse ans Licht. Die früheste Erwähnung Shakespeares in einer deutschen Enzyklopädie findet sich 1709, wo J. F. Buddeus in sein «Allgemeines historisches Lexicon» folgende Notiz über Shakespeare aufnahm:

«Shakespear, (William) gebohren in Stratton an der Avon, in der Engeländischen provintz Warwickshire, war ein berühmter poet, ob er wohl keine sonderbare gelehrsamkeit hatte, weßwegen man sich desto mehr über ihn verwundern mußte. Er hatte ein schertzhafftes gemüthe, kunte aber doch auch sehr ernsthafft seyn, und vortreffliche tragödien und comödien schreiben. Er hatte viel sinnreiche und subtile streitigkeiten mit Ben Johnson, wiewohl keiner von beyden viel damit gewann.»

Die Quelle dieser Angaben war Thomas Fullers «History of the Worthies in England» (1662). Fast wörtlich wurden sie mit Hinzufügung des Todesdatums in J. B. Menckes «Compendioses Gelehrten-Lexicon» (Leipzig 1715) übernommen. Auch die nächste Erwähnung, in der zweiten Auflage von Bentheims «Engelländischem Kirch- und Schulen-Staat» (1732), geht auf Fuller zurück.

In Frankreich sorgten namentlich drei Veröffentlichungen für die Verbreitung des Namens Shakespeare: die französische Übersetzung des «Spectator» (1714), die «Dissertation sur la poésie angloise» im Journal littéraire (1717) und des Schweizers Muralt «Lettres sur les Anglois et les François» (1725). Von besonderer Wichtigkeit ist die erste italienische Erwähnung in der Vorrede zu der Tragödie «Il Cesare» von Antonio Conti (1726). Hier wird zum ersten Mal in Betracht gezogen, was andere Nationen von Shakespeare (Conti nennt ihn Sasper) lernen könnten. Wahrscheinlich ist Conti nicht ohne Einfluß auf Voltaires Bemühungen um Shakespeare geblieben, und wahrscheinlich ist es auch, daß Bodmer alles, was er von Shakespeare wußte, sich aus dem französischen «Spectateur» und von Conti, dem er in seinen späteren Schriften sogar in der Orthographie des Namens Sasper oder Saspar folgte, angeeignet hatte.

Voltaire und Shakespeare.

Voltaires Drama «Zaïre» ist von neueren Literaturhistorikern, zuletzt von Lounsbury (1902), für eine Nachahmung von Shakespeares «Othello» erklärt worden, obwohl der französische Dichter in seiner *Épître dédicatoire* den englischen nicht unter seinen Quellen erwähnt. E. J. Doubedout führt in *Modern Philology* III 3, 305ff. aus, daß Voltaire durch sein Schweigen eine Unterlassungssünde nicht begangen habe, da er tatsächlich sein Drama ganz unabhängig von Shakespeare schuf. Selbst wenn man «Zaïre» als ein Eifersuchtsdrama ansehe, so habe Voltaire genug französische Vorbilder gehabt, an die er sich hätte anlehnen können. Aber eine Analyse der «Zaïre» ergebe, daß die Eifersucht gar nicht das Thema von Voltaires Drama sei, sondern daß es sich vielmehr um einen dramatischen Konflikt zwischen Religion und Liebe handle, der in durchaus französischer Färbung gehalten sei.

Schlegel-Tieck-Conrad.

Eine Betrachtung der Diskussion über die von H. Conrad ausgeführte Revision zeigt, daß in zwei Punkten die meisten Kritiker übereinstimmen.

Im ersten wohl so gut wie alle: daß nämlich die Schlegel-Tieck'sche Übersetzung weder fehlerfrei noch unübertrefflich sei. Aber auch in einem zweiten Punkte scheinen sich die Meinungen vieler zu treffen: in dem Zweifel, ob eine Revision, wie Conrad sie unternommen hat, wirklich uns zu einer adäquaten Shakespeare-Übersetzung verhilft.

Nicht alle teilen diesen Zweifel. Wenn Brandl sagt, er sei kein Feind des Revidierens, sondern bleibe sogar ein Förderer des Revidierens für die Zukunft (*Zeitschr. für franz und engl. Unterricht* VI 43ff.), und Ludwig Bellermann in seinen «Gedanken über Hermann Conrads Revision der Schlegel'schen Shakespeare-Übersetzung» (*Vossische Zeitung*, Sonntagsbeilage 10—12 vom 10., 17. und 24. März 1907) schreibt: «Niemand leugnet, daß Schlegels Übersetzung hier und da der Verbesserung oder Berichtigung bedarf», so liegt darin, daß sie mit Conrad eine Revision für möglich halten. Bellermann billigt nachdrücklich die Grundsätze, mit denen Conrad an seine Aufgabe herangetreten ist, und erkennt an, daß es ihm in mehreren Fällen gelungen sei, Schlegel wirklich zu verbessern. Allerdings vertritt er die Ansicht, Conrad habe die selbstgesteckte Grenze, daß der Revisor über die Verbesserung wirklich sinnstörender Übersetzungsfehler nicht weit hinausgehen dürfe, allzu häufig überschritten. «Wäre Conrad seinen . . . Grundsätzen treu geblieben und hätte sich wirklich auf die Verbesserung sinnstörender Übersetzungsfehler und undeutlicher oder sprachlich anfechtbarer Stellen beschränkt, so ist garnicht abzusehen, warum diese Aufgabe nicht annähernd vollkommen hätte gelöst werden können. Aber der Eifer des Änderns und Meisterns hat ihn fortgerissen, so daß es aussieht, als hätte er sich's zur Regel gemacht, womöglich auf jeder Seite und noch öfter etwas Neues zu bringen. Solcher Aufgabe aber ist er nicht gewachsen, da ihm keineswegs jenes sichere Feingefühl für poetischen Ausdruck, jene seltene Gabe geistiger Einfühlung in den Dichter zur Seite steht, die uns bei Schlegel stets so erfreulich, ich möchte sagen so beruhigend berührt. Schlegel ist in seinen eigenen Werken gewiß kein Dichter ersten Ranges, aber dies hat er besessen wie wenige vor ihm und nach ihm. Immer, auch wo er einmal fehlgreift, hat man das Gefühl: so spricht ein Dichter, so kann er sprechen. Hätte Conrad nur den fünften, vielleicht nur den zehnten Teil seiner Änderungen gebracht, so würde er eine zwar bescheidenere, aber weitaus fruchtbarere und dankenswertere Arbeit geliefert haben.»

Auch Wilhelm Wetz (*Die Zukunft* XIV 207ff., 11. August 1906) ist der Meinung, daß durch die Revision die Berechtigung von Conrads Standpunkt und die Möglichkeit, ja, die Notwendigkeit einer Verbesserung des sogenannten Schlegel-Tieck zur Evidenz erwiesen sei. Er rühmt den Ernst und die Gewissenhaftigkeit von Conrads Arbeit. «Er ist auch ein gewandter Übersetzer und findet manchmal die glückliche Verdeutschung einer Stelle, die seinen Vorgängern nicht gelungen war. Man darf Conrad nachrühmen, daß er sich mit Erfolg bemühte, dem Wort und dem Sinn des Dichters zu ihrem Recht zu verhelfen, wo es früher nicht geschehen war. Das Verlangen nach philologischer Richtigkeit und nach Beseitigung schielender Übertragungen und undeutscher Wendungen ist in der Hauptsache durch den Herausgeber erfüllt . . . Wir begrüßen oft dankbar die nachbessernde Hand, namentlich in den Historien; manchmal wird man

jedoch finden, daß mehr Zurückhaltung geboten gewesen wäre; und manche Stelle wünschte ich in der ersten Fassung zurück». Immerhin findet Wetz Conrads Ausgabe, trotz verunglückter Stellen, im Ganzen besser als den alten Schlegel-Tieck. Und doch ist sein Schlußurteil, daß Conrad gescheitert ist; denn der Hauptfehler des alten Schlegel-Tieck, daß er reichlich ein Halbdutzend der größten Werke Shakespeares in mangelhafter Gestalt darbot, sei von Conrad nicht beseitigt worden. Statt die schwachen Leistungen Baudissins und Dorothea Tiecks zu überarbeiten, hätte er sie lieber durch Einführung anderer besserer Übertragungen, wie z. B. Philipp Kaufmanns «Macbeth», «Othello» und «Lear», Heyses «Antonius» und Wilbrandts «Coriolan», ersetzen sollen. «Wir stehen also wieder da, wo wir vor ungefähr fünf Jahren standen. Die Aufgabe harrt noch ihrer Lösung.»

Dem Standpunkt, mit R. M. Meyer die Revision überhaupt für eine undurchführbare Aufgabe zu halten, nähert sich der Kritiker des *Literarischen Zentralblatts* 13/14 (6. April 1907). Ihm ist Conrad noch viel zu schonend vorgegangen. Wir müßten versuchen, je eher, je besser von Schlegels «unsprechbarem Deutsch» (Hebbel) loszukommen. Und wenn der Referent auch zugesteht, daß an einzelnen Stellen die Revision weniger glücklich sei oder sogar hinter dem Wortlaut Schlegel-Tiecks zurückbleibe, so spricht er für die kommenden Auflagen den Wunsch aus, daß in ihnen immer mehr von Schlegel-Tieck verschwinden und durch glückliche Änderungen des Revisors beseitigt werden möge.

Im Prinzip wenden sich gegen Conrads Revision, bei aller Anerkennung seines idealen Strebens und seiner fleißigen Gelehrtenarbeit, Konrad Meier (*Englische Studien* XXXVII 3, 413ff.) und Ernst Kröger (*Archiv f. neuere Spr. und Lit.* CXVIII 183ff.). K. Meier betont, daß das erstrebte Ziel nur durch planmäßiges Zusammenarbeiten Vieler zu erreichen ist. «Und hierbei ist nicht eine neue Ausgabe das zunächst Wünschenswerte, vielmehr müßten vorerst die tatsächlichen Irrtümer bei Schlegel und auch die zweifelhaften Stellen in jedem einzelnen Stück und damit die Probleme der Textkritik und der Interpretation gesammelt und zur Erörterung gestellt werden; erst nachdem diese philologische Vorarbeit geleistet ist, kann daran gedacht werden, den Besserungen die geeignete dichterische Form zu geben.» Kröger erklärt sich als Gegner jeder Revision des Schlegel-Tieck. «Übersetzungen revidieren, verbessern wollen ist eine zweischneidige Sache; der vorliegende Text irritiert immer; der Revisor, der fortwährend zum Vergleich gezwungen ist, besitzt nicht die ruhige Sicherheit und Unbefangenheit des Übersetzers. Besonders gerechtfertigt ist diese Befürchtung —, wenn die zu revidierende Übersetzung aus einer ganz bestimmten Zeit- und Gefühlsstimmung hervorgegangen ist, wie dies bei Schlegel-Tiecks Shakespeare Übersetzung der Fall ist. Die Romantiker sahen ja Shakespeare nicht durch ein neutrales, indifferentes Glas, sondern durch ein Prisma, welches das Bild nicht unverändert wiedergab. Durch Retouchieren dieses Bildes das Original wiedergewinnen zu wollen, scheint mir ein von Beginn an verlorenes Unternehmen. Ich sehe nur einen Weg zu einer adäquaten Übersetzung Shakespeares, und dieser Weg führt nicht über Schlegel-Tieck, sondern besteht in einer ganz neuen, von Schlegel-Tieck unabhängigen Übersetzung streng philologischen Charakters. Der Grundsatz, daß jeder Übersetzer sich anlehne an seine

Vorgänger, gilt nicht für die Übersetzung der Romantiker, die ein Werk sui generis darstellt, an dem nicht gerüttelt werden darf. Denn zu welchem Shakespeare wollen wir zurück? Welchen Shakespeare wollen wir durch eine neue Übersetzung gewinnen? Doch nur den wahren, historischen Shakespeare, dessen Werke uns in der Folio von 1623 vorliegen, nicht den von irgend einer Zeit irgendwie aufgefaßten und empfundenen Shakespeare.»

Einer Kritik der Wetz'schen Kritik sowie der im vorigen Shakespeare-Jahrbuch erschienenen Rezension R. M. Meyers begegnen wir in der *Zeitschr. f. franz. u. engl. Unterricht* VI 63ff. aus der Feder Christian Eidams, der schon vorher sich in der *Nationalzeitung* (Beilage) vom 6. und 27. September gegen Kellers Ausführungen in der *Tägl. Rundschau* gewendet hatte. Leider bewegt sich die Polemik in diesem Aufsatz wie in zwei andern derselben Zeitschrift (H. Conrad, V 443ff.: «Prof. Brandl und meine Revision des Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Textes» und VI 48ff.: «Erwiderung») stark auf persönlichem Gebiete. Eidam macht einer gewissen Gruppe innerhalb der Shakespeare-Gesellschaft den Vorwurf, sie versuche die wirklichen Verhältnisse und Vorgänge zu verschleiern, und vermißt am Shakespeare-Jahrbuch die wünschenswerte Unparteilichkeit[1]), während Conrad im besonderen die Haltung Brandls in der Revisionsfrage widerspruchsvoll findet. In seiner Zurückweisung dieses Vorwurfes (ib. VI 43ff.) hebt Brandl hervor, daß er kein Gegner des Revidierens, sondern nur des Revidierens durch die Shakespeare-Gesellschaft sei, und daß er selber es gewesen sei, der Herrn von Oechelhäuser Conrad als geeigneten Revisor empfohlen habe. Die Notwendigkeit dieser Angriffe und eine Förderung der Sache durch sie vermag ich nicht zu erkennen.

VII. Shakespeare auf der modernen Bühne.

Eine neue Inszenierung von «Was ihr wollt».

An eine moderne Shakespeare-Aufführung muß nach Wilhelm Schmidtbonn (*Masken*, Düsseldorfer Wochenschrift No. 19 vom 19. Febr. 1906) die doppelte Forderung gestellt werden: «daß uns die vollständige und richtige Szenenfolge des Shakespeare'schen Textes ohne Zwischenvorhang und doch in dem notwendig stimmungskräftigen Rahmen gezeigt wird. Beides versucht die Gustav Lindemann'sche Inszenierung am Düsseldorfer

[1]) Wenn Eidam dabei sagt, daß die ganz kurze Erwähnung günstiger Besprechungen in eine kleine Ecke am Schluß der Zeitschriftenschau verwiesen und so das *Audiatur et altera pars* allzuwenig berücksichtigt worden sei, so scheint er sich über die Entstehung der Zeitschriftenschau, die ohne die geringste Beeinflussung durch die Redaktion des Jahrbuchs von mir zusammengestellt wird, falschen Vorstellungen hinzugeben. Daß der Bericht über die Rezensionen des Conrad'schen Werkes nur einen geringen Umfang einnahm, entsprach nach meiner Ansicht der Bedeutung — nicht etwa von Conrads Arbeit — sondern dieser Rezensionen im Verhältnis zu der gesamten Shakespeare-Forschung, von der, soweit sie in Zeitschriften zum Ausdruck kommt, in diesem Abschnitt des Jahrbuchs ein Überblick gegeben werden soll.

Schauspielhaus zu bieten. Sie schiebt sämtliche Schauplätze der Dichtung — Küste, Straßen, Schlösser, Gärten, Inneres des Schlosses und sogar den Kerker — in einen einzigen Schauplatz zusammen und gestaltet diesen zugleich zu dem von der Dichtung unumgänglich verlangten malerischen und traumhaft reichen Bilde. So ist mit einem Male jeder, aber auch jeder Szenenwechsel beseitigt. Der Zwischenvorhang fällt nie, der Hauptvorhang nur einmal zu einer Pause, deren der Zuschauer von heute zum Ausruhen nicht entraten kann.» Die Einrichtung der Bühne ist folgende: «Im Vordergrunde links steht das Haus des Herzogs, rechts das der Gräfin. Ihre Gärten sind in der Mitte durch eine niedere, mehr andeutende Hecke geteilt. Das Zimmer des Herzogs ist durch die Terrasse, das der Gräfin durch einen offenen, hallenartigen Raum dargestellt. Der Weg von Haus zu Haus führt über die Treppe. Hinter der Treppe ist die Bühne zugleich erhöht: dort führt von links nach rechts die Straße vorbei, die hier zugleich die Straße von der Meeresküste her trifft Die Meeresküste selber ist im Hintergrunde gut sichtbar. Der Kerker Malvolios ist unter der Treppe rechts angebracht. Ohne daß der Dichtung — von Kürzungen abgesehen — auch nur die Gewalt eines einzigen Wortraubes angetan zu werden braucht, ist das ununterbrochene Ablaufen der Szenen, wie es die Münchener Bühne bringt, in noch ganz anderem Maße erreicht. Statt des ernüchternden Vorhanges und der ganzen nicht illusionsfähigen Bühnenzweiteilung erscheinen hier kleine ganz neue szenische Bilder von höchstem Reiz, die wohl in der Vorstellung Shakespeares gelebt hatten, aber auf der Bühne bis jetzt nicht zur Geltung kommen konnten. Die liebliche Botin Viola wird jetzt nicht mehr nur von Haus zu Haus geschickt, sondern man sieht sie auch ihren Weg hin und zurück nehmen. Man sieht nun, wie Malvolio der Viola den Ring nachträgt, man sieht die trunkenen Zecher in den dämmernden Morgen hinausziehen.»

Als Nachteile dieser Bühnenanordnung heht Eugen Kilian (*Münch. Allgemeine Zeitung* vom 27. März 1906) den Mangel an Intimität, deren z. B. die Szene zwischen dem Herzog und Viola bedarf, und die störende Beengung des Spielraums, der immer nur zur Hälfte gebraucht werden kann, hervor. Er sieht überhaupt in dem Bestreben, die Schauplätze zusammenzulegen, um die Verwandlungen einzuschränken, eine Gefahr. Wenn auch bei diesem Stücke gerade eine weitgehende Vereinfachung möglich ist, so ist bei anderen Komödien und besonders bei den Tragödien ein solches Verfahren nicht möglich. Anstelle der immer mehr überhandnehmenden, übertriebenen naturalistischen Ausstattungskunst sollte man eine einfachere, stilisierende dekorative Kunst zu setzen suchen, die vor allem eine häufige, rasche und geräuschlose Verwandlung des szenischen Bildes gestatte.