

Werk

Titel: Shakespeares Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger

Ort: Berlin

Jahr: 1916

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0052|log66

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

auszumünden. Der bedeutendste der Kritiker, die sich in diesen Zeitschriften hören ließen, ist der geistreiche und talentvolle, aber unstete Lessingschüler Johann Friedrich Schink (1755—1835), der nacheinander in Berlin (1778), Wien (1780), Graz (1783) und Hamburg (1789) eine Theaterzeitschrift herausgab. Seine glühende Shakespeare-Begeisterung hatte ihm manchen Widerspruch zugezogen, namentlich in Wien. Er ließ sich dadurch aber nicht irre machen, seinen Lesern immer wieder die Shakespeare'schen Hauptrollen eines Hamlet, eines Lear, eines Macbeth und Richards II. vor Augen zu führen. Die Methode, die er dabei anwandte, war dieselbe, die er schon in seiner Jugendschrift «Über Brockmanns Hamlet» (1778) mit Erfolg angewandt hatte: es kam ihm weniger darauf an zu schildern, wie Brockmann oder später Schröder die Rolle verkörpert hatte, sondern wie sie seiner Meinung nach notwendig gespielt werden müsse. Als Grundlage hierfür schickte er — vermutlich in Anlehnung an ähnliche Arbeiten des Engländers Richardson — eine psychologische Analyse der betreffenden Figur voraus, zeigte aber dabei auch Sinn für die Einzelheiten der Stimmmodulation, der Wortbetonung und des Minenspieles. Wie Schink wiederholt auf Hamlet zu sprechen kommt, so steht auch sonst die Hamletfigur im Mittelpunkte der Diskussion. So gibt z. B. der junge Mannheimer Dramaturg Freiherr Otto von Gemmingen 1779 eine ausführliche, allerdings nicht sonderlich tiefe Besprechung des 5. Aktes des «Hamlet». Nicht verschwiegen soll werden, daß es daneben nicht an Kritikern fehlte, die, wie der Münchener Hofbibliothekar Reischel (1797), die Shakespeare'schen Werke ungenießbar fanden oder wenigstens, wie der spätere Heidelberger Ästhetiker Schreiber (1788), Shakespeare's mannigfache Fehler aufzudecken sich bemüßigt sahen.

Leipzig.

Max Förster.

Shakespeares Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger.

1. Drama.

Das mittelalterliche Volksschauspiel hat näher an die Komödie herangeführt als an die Tragödie. Es ist daher ein dankenswertes Unternehmen, den «Lustspielementen im mittelenglischen Drama» einmal etwas näher nachzuspüren, wie das Günther Wieland²⁹⁾ in seiner Kieler Dissertation versucht hat. Sehr große Schwierigkeiten bereitet freilich dabei der Begriff des Lustspielementes. Wenn man, wie unser Verfasser, «alle Vorgänge auf der Bühne, die bei einem Normalzuschauer Heiterkeit erregen», darunter versteht, so nimmt man nicht genügend Rücksicht darauf, daß der Normalzuschauer des 14. und 15. Jahrhunderts ganz anders empfand als der moderne Mensch. Wie oft bricht nicht der moderne Durchschnittsgebildete in helles Lachen aus, wenn man ihm völlig ernst gemeinte mittelalterliche Miniaturmalereien vorlegt! Wie leicht lacht nicht ein modernes Theaterpublikum bei älteren Dramen an der falschen Stelle! Und wie leicht findet nicht der Gebildete die Kinderzeichnungen oder die Kunstbetätigungen primitiver Völker einfach komisch! Diese Klippe ist zwar auch von unserem Verfasser erkannt; sie zu vermeiden ist ihm aber nicht geglückt, zumal er sich über die psychologischen Grundlagen des Komischen nicht eben

²⁹⁾ Lustspielemente im me. Drama (bis 1500). Ein Beitrag zur Kenntnis des me. Dramas, Kieler Diss. von Günther Wieland. [1913]. 159 S.

viel Gedanken gemacht hat. So glaube ich z. B. nicht, daß ein mittelalterliches Publikum Figuren wie den Büttel des Pilatus oder den wichtigtuenden zweiten Bürger im 13. Chester-Spiel oder den in mehreren Stücken auftretenden Verleumder als komisch empfunden hat. Und selbst bei der Gestalt des schwächlichen Joseph ist sicherlich ein gut Teil des komischen Eindrucks abzuziehen bei der Erwägung, daß Joseph schon um der Jungfräulichkeit der Maria willen, also aus theologischen Gründen, als schwacher Greis dargestellt werden mußte. Und ähnliche Bedenken steigen mir mehrfach auf. Das Komische zeigt sich nach unserem Verfasser nun vorwiegend in einzelnen Figuren, weniger in komischen Handlungselementen oder im Reinsprachlichen. Zu den komischen Figuren gehören vor allen Dingen die Tyrannengestalten mit ihrer maßlosen Machtprotezei und ängstlichen Schwäche, wie Herodes, Kaiphas, Pilatus und Pharao, zu denen sich eine Reihe renommierender Soldatenfiguren gesellen, die beim bethlehemitischen Kindermord oder der Gefangennahme Jesu oder der Grabbewachung auftreten. Ihnen verwandt sind die dünnköpfigen Schriftgelehrten, die mit dem zwölfjährigen Jesu vergeblich disputieren. Einen Gegensatz dazu bilden der wehleidige, greisenhaft schwächliche Ehemann Joseph und der Pantoffelheld Noah. Als dumme Tölpel zeigen sich die Hirten bei der Erscheinung der Verkündigungsendel. Als derber Bauerngrobian tritt uns Kain und sein Diener entgegen. Komische Elemente zeigen sich auch sonst bei den Diener-typen, wie z. B. bei dem Bauernlummel Garcio, dem grob-unflätigen Hirtenburschen Trowle, dem frechen Buben Hawkyn, dem Heilgehilfen Colle, dem Stallknecht des Saul und anderen unbenannten Schifferknaben und Töpfergehilfen. Den Naiven spielt der beim Ehebruch ertappte Jüngling des 23. Coventry-Spieles und der verliebte Modegeck im Magdalendrama. Wenig nur tritt das Komische hervor in der Wirtsgestalt des ebengenannten Spieles. Dagegen ist es deutlich herausgearbeitet bei dem Kurpfuscher Master Brundyeche of Braban. Den allergrößten Raum nimmt natürlich die komische Figur des Teufel-Vice ein, die aber mit Rücksicht auf Eckhardt's bekannte Arbeit hier nicht weiter behandelt ist. Von den Frauengestalten tragen nur das zänkische Weib Noahs und die gehässig-klatschhafte Hebamme Salome komische Züge an sich. An komischen Handlungselementen kommen in Betracht Schläge und Prügel, Ehebruchaufdeckung, Eß- und Trinkszenen, ein paar Lieder (in den Moralitäten «Wisdom» und «Mankind» und im Magdalenen-Spiel), Parodistisches in einer Gerichtsszene in «Mankind» und der Streit der Hirten um gar nicht vorhandene Schafe. Dagegen vermag ich unserem Verfasser nicht zu folgen, wenn er hierher auch rechnet die verschiedenen Tanzeinlagen und die Würfelszenen der Kriegsknechte, sowie weiter die Lieder der Hirten und Schiffer; denn *merry song* ist doch noch kein komisch-wirkender Gesang. Und ganz und gar nicht glaube ich, daß komische Wirkung beabsichtigt war, wenn im 3. Chester-Spiel auf Tafeln gemalte Tiere in die Arche einzogen. Nur geringe Rolle spielen witzige Bemerkungen, Wortspiele, komische Vergleiche und satirische Streiflichter. Sehr richtig werden auch Sprichwörter und Sentenzen von unserem Verfasser als lustspielmäßige Elemente herbeigezogen, da sowohl die antike wie die englische Renaissance-Komödie sehr reichlichen Gebrauch von beiden zu gleichem Zwecke machen. Ein Gleiches gilt von den eingestreuten fremdsprachlichen Brocken in lateinischer oder französischer Sprache (zuweilen in verballhornter Form) oder auch in dem bekannten Maccaronischen Scherzlatein.

Die Fortentwicklung des elisabethanischen Lustspiels erfolgte wesentlich unter dem Einfluß der Antike, aber zunächst nur in der Form der römischen Komödie eines Plautus und Terenz. Erst gegen Ausgang der elisabethanischen Zeit macht sich noch der Einfluß des größten antiken Lustspieldichters, des Aristophanes, geltend, wie wir jetzt aus einer Ergänzung zu Süß' Aristophanes-Buche (Jahrb. 48, 347), einer Münchener Doktorarbeit von Leonhard Rechner³⁰⁾ über «Aristophanes in England», gut übersehen können. Richtige Nachahmungen Aristophanischer Komödien finden wir zuerst bei Ben Jonson, der die allgemeine Grundidee zu seinem «Staple of News» dem «Plutus» entnahm und mit seinem literarisch-polemischen Lustspiele «Poetaster» dem Schöpfer dieser Gattung (in den «Fröschen») Gefolgschaft leistete. Auch einzelne Szenen in «Bartholomew Fair», «The Devil is an Ass», «Volpone» und «The Staple of News» sind aus Aristophanes geschöpft. Ben Jonsons Schüler Thomas Randolph († 1635) folgte in der wohl ihm zuzuschreibenden, aber erst 1651 gedruckten Komödie *Hey for Honesty* im großen und ganzen dem Inhalte des «Plutus», setzte jedoch das antik-griechische Leben völlig ins Englische um, so daß eine Satire auf die damaligen englischen Zustände herauskam. Eine ähnliche Umarbeitung des «Plutus» haben wir in H. H. Bornell's Komödie *The World's Idol* (1659). Das Aristophanische Weiberstück «Lysistrata» fand eine Nachahmung in Fletcher's *Woman's Prize* (ca. 1620). Mehr den «Ekklesiazusen» folgte W. Cartwright's Tragikomödie *The Lady Errant* (ca. 1630). Zu solch direkten Nachahmungen des Aristophanes treten allerhand Anklänge an ihn, sowohl in Einzelheiten wie in der ganzen Art des Lustspieltypus, die aber meist der Vermittlung von Plautus und Terenz zuzuschreiben sind. So kann man Aristophanisches schon in der ältesten englischen Komödie, Udalls *Ralph Roister Doister*, nachweisen. Aristophanische Themen und Motive sind, wohl auf dem Umwege über Plutarch, im vorshakespeareschen *Timon* verwendet. Wenn wir als charakteristisch für das Aristophanische Lustspiel annehmen dürfen die Vereinigung von derbem Naturalismus mit glühender Phantasie, die Neigung zu politischer und persönlicher Satire, die Vorliebe für derbe Komik, Parodie und sprachliche Karikierung sowie die vielseitige Verwendung von Allegorie, so lassen sich viele elisabethanische Komödien als von Aristophanischem Geiste erfüllt nennen, — wenn auch nicht so viele, wie Rapp in seinen «Studien über das englische Theater» (1847) meinte. Hierher gehören würden vor allen die Universitätsstücke, wie *Ignoramus*, *Club Law*, *Return from Parnassus*, Middletons Spanier-Satire *A Game at Chess* (1624), Ben Jonson's Hof-Satire *Cynthia's Revels* (1600) sowie manches seiner Maskenspiele. Die allegorische Figur des Plutus, manchmal genau wie bei Aristophanes mit der Paenia oder Irene vereinigt, tritt häufig in elisabethanischen Komödien, wie Fletchers *Triumph of Time* und Luptons *All for Money* (1578), auf oder in Maskenspielen wie Ben Jonsons *King's Entertainment* oder Carews *Oelum Britannicum* (1634). Häufig finden sich Zitate oder Anspielungen auf Aristophanes in der elisabethanischen Literatur, z. B. bei Th. More, Ascham, Puttenham, Webbe, Dr. Caius, Bacon und vor allem bei dem urgelehrten Robert Burton (1621). Auch Ben Jonson verweist auf Aristophanes in seinem berühmten Shakespeare-Gedichte (1623), zitiert eine Stelle aus den «Plutus» in *The Devil is an Ass* und

³⁰⁾ Aristophanes in England. Eine literarhistorische Untersuchung. Münchener Diss. von Leonhard Rechner. Frankfurt a. M., 1914. 164 S.

benutzt ein «Wolken»-Scholion in seiner *Masque of Blackness*. Dagegen scheint Spensers Erwähnung der selbstmörderischen schönen Stheneboea wohl nicht aus Aristophanes geschöpft zu sein. Die Aufführung Aristophanischer Stücke in England beginnt mit den Cambridger Studentenaufführungen des «Plutus» und der «Eirene» in der Originalsprache im Jahre 1536 bzw. 1546. Und 1552 geben die Cambridger ein uns nicht erhaltenes Stück *Æsop's Crow* von W. Baldwin, in dem fünf Schauspieler als Vögel auftraten. Übersetzungen Aristophanischer Komödien finden wir in England verhältnismäßig spät («Plutus» und «Wolken» 1651).

Hier anschließen möchte ich eine Arbeit von Paul Dittrich³¹⁾ über «Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten», die sich zwar nur mit Deutschland und pädagogischen Zielen beschäftigt, aber doch auch für das englische Schuldrama wichtiges Vergleichsmaterial bietet. Da ist zunächst zu beachten, daß Plautus sich nur sehr geringer Beachtung im Deutschland des 16. Jahrhunderts erfreute: nicht nur weil er dem Mittelalter ganz aus den Augen geschwunden war und die Mehrzahl seiner Stücke erst 1527 wieder auftauchte, sondern mehr noch, weil die Schwierigkeit und Altertümlichkeit seiner Sprache sowie das stark Possenhafte und Derb-Bäurische seines Inhaltes den pädagogischen Zielen der Humanisten weniger entsprach als der inhaltlich wie formell urbanere Terenz. Denn zunächst wird die antike Komödie, wie im Mittelalter, lediglich ihrer Sprache wegen gelesen, die man noch bis ins 16. Jahrhundert hinein für Prosa hielt und als Stilmuster für die gewählte Umgangssprache des täglichen Lebens über alles schätzte: wie aus Cicero den prosaischen und aus Vergil den poetischen Stil, so lernte man aus Terenz das Lateinsprechen, was damals für den Gelehrten wie für den Staatsmann und Höfling gleich unerlässlich war. Um sich möglichst gut die elegante Alltagsphraseologie des Terenz anzueignen, wurden die Dramen nicht nur auf Schule und Universität gelesen und kommentiert, sondern auch auswendig gelernt, — Melanchthon ließ seine Wittenberger Schüler den ganzen Terenz nach und nach, täglich nicht mehr als 10 Verse, auswendig lernen —, und schließlich auch in der Originalsprache aufgeführt. In all diesem gehen natürlich die italienischen Humanisten voran, die bereits im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Rom, Ferrara, Mantua und Mailand regelmäßig glänzende Aufführungen antiker Dramen veranstalteten. Von Italien verbreitete sich dieser Brauch schnell nach Spanien, Frankreich und den Niederlanden und bald auch nach Deutschland und England. Wenn man die Stücke von den Schülern aufführen ließ, so tat man das lediglich in pädagogischem Interesse. Man hoffte dadurch nicht nur eine vollkommene und sichere Beherrschung der lateinischen Sprache zu erzielen, sondern über die rein-sprachliche Schulung hinaus allgemein-erzieherische Wirkungen auszulösen. Das sichere Memorieren des Textes sollte die für das öffentliche Leben so nötige Schulung des Gedächtnisses herbeiführen. Die Übung im schauspielerischen Agieren vor der Öffentlichkeit sollte die nötige Sicherheit und Gewandtheit des Auftretens und die Beherrschung der weltmännischen Umgangsformen erzielen. Und endlich hoffte man, daß der Inhalt der Komödien einen erzieherischen Einfluß auf die Spielenden und die Zuhörer ausüben würde.

³¹⁾ Plautus und Terenz in Pädagogik und Schulwesen der deutschen Humanisten. Leipziger Diss. von Paul Dittrich. Leipzig 1915. III u. 90 S.

Bei der Ausgelassenheit der antiken Komödie will uns heutigen Tages das letztere allerdings sonderbar erscheinen. Aber es beruht dies auf einer tiefen Überzeugung der Renaissance-Pädagogik, daß die Darstellung und Enthüllung des Lasters günstig auf die Sittlichkeit einwirke. Und so werden die damaligen Schulmeister nicht müde, die sittliche Wirkung des Terenz zu preisen — geradezu ein «Lehrbuch der Moral» nannte Melanchthon seinen Lieblingsautor — und in Kommentaren und Randglossen auf das Ethisch-Lehrhafte hinzuweisen. Fast sämtliche evangelischen Schulordnungen des 16. Jahrhunderts empfehlen daher die eingehendste Lektüre des Terenz und verlangen fast stets einmal im Jahre öffentliche Aufführung eines Stückes in lateinischer Sprache. Am weitesten ging darin wohl der geniale Straßburger Schulorganisator Johann Sturm, der 1565 jährlich zur Frühlingszeit alle Komödien des Terenz und Plautus von den Schülern der vier Oberklassen aufgeführt sehen wollte. Die moralische Wertschätzung der römischen Komiker fand freilich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, namentlich in Süddeutschland, heftigen Widerspruch oder wenigstens Bedenken, die den Niederländer Schonaeus zur Herausgabe eines gereinigten *Terentius Christianus* (1592—95) veranlaßte. Auf die Dauer vermochte aber diese Gegnerschaft nicht durchzudringen, zumal bald die Jesuiten die Schulaufführungen stark begünstigten, weil sie den Zöglingen Gelegenheit gaben, sich früh in die verschiedensten Lebenslagen zu finden und deren Rolle in der Wirklichkeit zu übernehmen.

Neuerdings hat sich die englische Forschung mehr und mehr der früher vernachlässigten Namenkunde zugewandt. Bei dem Studium der Shakespeare'schen Eigennamen (Jahrb. 50, 194) macht sich das Bedürfnis geltend, festzustellen, was Shakespeare an Namenmaterial bereits vorfand und was er vielleicht selbst gebildet hat. Zur Entscheidung dieser Frage ist es aber nötig, einmal zuzusehen, was an Namen vor Shakespeare in England und im englischen Drama der Zeit gebräuchlich war. Zwei Beiträge zu dieser Frage liegen uns vor, die Kieler Dissertationen von Wilhelm Oelrich³²⁾ über «Die Personennamen im mittelalterlichen Drama Englands» und von Hans Detlefsen über «Die Namensgebung in den Dramen der Vorgänger Shakespeares». Beide sind gegliedert nach Berufsständen. Da sie aber in erster Linie auf die Etymologie der Namen ausgehen, wäre es wohl besser gewesen, den etymologischen Teil abzutrennen und für sich zu behandeln. Dann wäre sowohl das Etymologische sauberer herausgekommen als auch für die Namensverteilung und andere jetzt ganz übergangene literarische Fragen Raum geschaffen. Es sei mir auch hier wieder gestattet, an das beigebrachte Material meine eigenen Beobachtungen anzuknüpfen, ohne auf die mannigfachen Irrtümer der Arbeiten näher einzugehen. Oelrichs Arbeit bietet mehr als der Titel erwarten läßt, weil sie nicht nur die mittelalterlichen, sondern alle Volksschauspiele bis zum Jahre 1570 berücksichtigt hat. Überraschend ist es zu sehen, daß auch im Volksdrama das fremde Namenmaterial das einheimische ganz bedeutend überwiegt. Das kommt daher, daß es sich zumeist hier um Vornamen handelt, die als Taufnamen unter dem Einfluß der Kirche standen, die selbst ganz französisiert das französische Namens-element begünstigte und bewußt die altheidnischen angelsächsischen Namen

³²⁾ Die Personennamen im mittelalterlichen Drama Englands. Kieler Dissert. von Wilhelm Oelrich. Kiel 1911. 108 S.

verdrängte. Der französische Charakter der mittelenglischen Kirche erklärt es denn auch, daß die biblischen Namen und die der Heiligen, aus welcher Sprache immer sie stammen mögen, fast stets in französischem Sprachgewand in England erscheinen, z. B. Männernamen wie *Andrew*, (afz. *Andreu*), *Bartilmew* (so!), *James*, *Jack* (= afz. *Jakes*), *Mathew* (aglfz. *Matheu*), *Pierce* (aglfz. *Përres*), *Powle* (afz. *Poul*), *Bennet* (aglfz. *Beneit*), *Clement*, *Francis* (aglfz. *Franceis*), *Gregory* (afz. *Gregoire*), *Saunder* «Alexander», *Colle* «Nicholas» (Kurzform zu afz. *Nicole*), oder Frauennamen wie *Jane* (afz. *Jëanne*), *Maud* «Matilde» (aglfz. *Maudë*, frz. *Mahaul*), *Rachell* «Rahel» (afz. *Ruchel*), *Susan* (wegen *u* = *jü*), *Anne*, *Betrys* (afz. *Beatris*), *Cicely* «Caecilia», *Alison* «Elisabeth» (frz. *Alison*), *Jelian* «Juliane» (wegen *j* = *dž*), *Luce* «Lucia» (wegen *u* = *ju*), *Margery* «Margarete» (afz. *Margerie*), *Pernel* «Petronilla» (afz. *Pernelë*), *Custance* «Konstanze» (afz. *Costance*). Wo altgermanische Namen vorkommen, sind es nicht altenglische, sondern deutsche und zwar altniederfränkische, die aber wiederum ihren Weg durch den französischen Mund haben nehmen müssen. Dahin gehören Namen wie *Frederick* aus altniederdeutschen *Fridu-rîk*, *Humphrey* aus and. *Hün-frid*, *Geffrey*, *Joffery* oder *Jaffry* (aglfz. *Jofrei*, *Jefrei*) aus and. *Wald-*, *Gau-*, **Gëu-frid*, *Gib* zu *Gilbert* (afz. *Guillebert*) aus and. *Willi-berht*, *Hugh* (= afz. *Huë*) aus and. *Hūgo*, *Henry* aus and. *Hēm-*, *Hën-rîk*, *Lewis* (aglfz. *Loewis*) aus and. *Hlōdo-wîk*, *Ralph* aus and. *Rād-ulf*, *Richard* (wegen *ch* = *tš*) aus and. *Rîk-hard*, *Robert* aus and. *Hrōd-berht*, *Roger* (aglfz. *Rogër*) aus and. *Hrōd-ger*, *Wat* zu *Walter* (aglfz. *Wautier*) aus and. *Wald-hari*, *Will(i)am* (aglfz. *Willauwe*) aus ahd. *Willi-helm*, *Tib* zu *Tibbald* (afz. *Tiebaut*) aus and. *Thiod-bald*. Hierher gehört auch der Mädchennamen *Helwys*, der zweifelsohne dem afz. *Helwis*, *Helwis*, nfrz. *Héloïse*, aus and. **Hël-wid* (Schultz-Gora, Abhandl. für Tobler 1895, S. 180) stammt. Auch bei den Deminutivsuffixen, die zur Bildung von Koseformen verwendet werden, überwiegen die französischen Bildungen die einheimischen. Denn französisch sind die Deminutivsuffixe *-ot*, *-et* (fem. *-etë*), *-on*, *-in* (s. Björkman, Archiv 123, 23), *-ol*, englisch dagegen nur die Suffixe *-y* (schottisch *-ie*) und *-ock*; das gleichfalls germanische *-kin* ist aus Holland nach England gekommen. Um die so gebildeten Koseformen zu verstehen, muß man beachten, daß zunächst von den ursprünglich zweisilbigen Eigennamen Kurzformen gebildet sind, in der Weise, daß die erste oder die stärkst-betonte Silbe, zuweilen unter Verschärfung, d. h. Dehnung oder auch Stimmlosmachung des neuen Endkonsonanten (H. Zimmer, Ztschr. f. vergl. Sprachf. 32, 158; Pedersen, Vgl. Gramm. d. kelt. Sprachen § 404; Brugmann, Vergl. Gramm. ²II, I, 118; K. Meyer, Berliner Sitz.-Berichte 51, 1147), zu einem selbständigen Namen, der sog. Kurzform, gemacht ist. Neben die so entstandenen Kurzformen treten dann weiterhin Ableitungen mit den obengenannten Suffixen, die wir schlechthin als Verkleinerungs- oder Koseformen bezeichnen können. So erhalten wir zu *William* die Kurzform *Will* und dazu die Koseformen *Willie* oder *Wilkin*, oder ebenso *Sim* mit *Simkin* zu *Simson*, *Thom* zu *Thomas*, *Gib* mit *Gibbon* zu *Gilbert*, *Tib* zu *Tibbald*, *Wat* mit *Watkin* zu *Walter*, *Pat* zu *Patrick*, *Saunder* zu frz. *Alisaandre*, *Colle* mit *Colin* und *Coletti* zu *Nicole*, *An* mit *Annot* zu afz. *Annë*, *Ciss* zu *Cicely*, *Kit* mit *Kitlock* zu *Christine*, *Bette* oder *Bess* zu frz. *Elisabet*, *Mab* mit *Mabel* zu *Amabel*, *Madge* und *Meg* zu *Margery*, *Kate* mit *Katie* zu *Catherine*, *Gill* mit *Gilly* und *Jellot* zu *Jilian*. Irgendeine solche Kurzform wird wohl auch in den rätselhaften *Mak* des Towneley-Spiels stecken; möglicher-

weise entspricht es einem ae. *Macca* (in *Maccan-ig*, jetzt *Mackney* in Berkshire; vgl. ahd. *Makko*, friesisch-niederländisches *Makke*), das eine Kurzform zu Namen wie ae. *Mæg-beorht*, *Mæg-frið*, *Mæg-heard*, *Mæg-weald* usw. ist. Da die Kurz- und Koseformen sich recht eigentlich in der Kindersprache entwickeln, ist mit Lautübergängen zu rechnen, die in der Gemeinsprache nicht zu belegen sind. So wird z. B. *r*, welches auch anlautend in der südenglischen Gemeinsprache nur noch ein Stellungslaut mit ganz leisem Reibegeräusch ist, im Kindermunde entweder zum völligen Verschuß (also *d*) verengt oder mit seitlicher Reibeöffnung zum *l* verschoben oder auch zum bloßen Hauchlaute *h* erweitert. Daher erhalten wir das Nebeneinander solcher Lautpaare wie die Kurzformen *Rob*, *Dob*, *Hob* nebst ihren Deminutivformen *Robin*, *Dobinet* (mit zwiefachem Suffix) und *Hobal*, oder *Roger*, *Dodge*, *Hodge* (verschärft *Hogge*) oder *Richard*, *Dick* (verschärft) mit *Diceon* und *Hick*, oder *Hal* mit deminutivem *Hawkin* (aus **Halkin*) zu *Harry* und *Doll* zu *Dorothy*. Vereinzelt erscheinen Angleichungen von Anfangs- und Endkonsonant der Kurzform, wie *Bob* aus *Rob* und andererseits *Gig* aus *Gib* (zu *Gilbert*). Hinzu kommt das Festwachsen des Auslauts-*n* von *min* «mein» in Kurzformen wie *Nan* (aus *min An*), *Nel* «Hellenchen», *Ned* «Eduard» u. a. (vgl. Fehr in der Züricher Neuphil. Festschrift S. 326). Die im Vorstehenden behandelten Namen sind sämtlich solche, die wir als auch im Alltagsleben damals gebräuchliche, also volkstümliche Vornamen ansehen dürfen. Daneben kommen eine Reihe gelehrter Namen vor, die den Dramenpersonen lediglich auf Grund von Buchwissen gegeben sind. Dahin gehören vor allem eine große Reihe hebräischer Bibelnamen, die den Juden in den Stücken beigelegt sind, wie *Datan*, *Gamaliel*, *Hanan*, *Neptalim*, *Gesimas* oder die leicht veränderten *Masfat* für *Mizfat* (Gen. 14,7), *Zarus* für *Sarug* (Lk. 3, 35), *Amys* für *Amos*, *Ozyas* für *Oseas*, *Cosdram* für *Cosdroe*. Wahrscheinlich gehört hierher der Judenne *Ragan*, der wohl aus dem *Ragau* bei Luk. 3, 35 entstellt ist, wie ich auch die Teufelsnamen *Ragnell* und *Balacher* aus dem biblischen *Raquel* und *Balac* erklären möchte. Gänzlich gelehrt sind die vielen griechischen Namen, die sowohl bei Juden wie bei Angehörigen der höfischen Kreise, zuweilen mit Beziehung auf ihren Charakter, erscheinen. Auch diese Namen sind oft leicht verändert, wie *Mido* für *Midas*, *Arostus* für *Aristus*, oder romanisiert, wie *Affraunt* für gr. *áphrontis* «sorgenfrei», *Aristorye* für *Ariston*, *Amoraunt* für griech. *amárantos* «unverwelklich», *Zedonius* für griech. *chelidonios* «zur Schwalbe gehörig». Wo lateinische Namen begegnen, sind sie zumeist sprechende Namen, wie *Preparatus*, *Caecus*, *Claudus*, *Fabulator*, *Rusticus*, *Caro*, *Meretrix*, wo indes Zweifel auftauchen, wieweit nicht noch richtige Appellative vorliegen. Der ungelehrte Zuschauer empfand in solchen Fällen wohl stets einen Eigennamen. Auffallend selten erscheinen keltische Namen. Von diesen können als damals volkstümlich höchstens zwei Namen gelten, die der Arthursage entstammen, nämlich *Owen*, das einem kymrischen *Owein*, akymr. *Ywein*, *Ewein*, *Eugein* aus **Esu-ganio-s* «wohlgeboren» entspricht, und *Gawyn*, das zunächst auf das afrz. *Gawvain* zurückgeht, welches seinerseits die Romanisierung eines akymr. **Gwal-gein* (= *Walguainus* bei Galfrid) aus urkelt. **walo-ganios* «mächtig geboren» darstellt. Weiter sind kymrisch der einem Schotten beigelegte Name *Cadeoch* = kymr. *Cadoc*, einer Koseform zu doppelstämmigen Namen mit *catu-* «Kampf» (Stokes S. 66) — die also nicht mit unserem Autor in ne. *cadye* «üppig» und *och* «ach» zu zerlegen ist! — und der Wirtsname *Mirfin*, der dem kymrischen *Merfyn* entspricht

(und mit *mire* «Schlamm» und *fin* «Flosse» nichts zu tun hat). Einem anderen keltischen Dialekte gehört an der gälische Name *Fergus* = mgäl. air. *Fergus*, ngäl. *Fearghas*, aus urkelt. **Vero-gustu-s* «sehr erwählt». Vermutlich kymrisch, aber etymologisch nicht ganz sicher deutbar sind die aus gelehrter Buchquelle, nämlich Galfrid von Monmouth, geschöpften Namen *Gorboduc* (wohl eher Koseform zu mkymr. *Gor-bodu*, d. i. «über» + «Kampf», als gleich kymr. *gorfodog* «überlegen»), *Clotyn* (wohl Kurzform, mit Deminutivsuffix, zu Namen wie akymr. *Clot-rī* «ruhmreich», *Clot-wal*) und *Videna*. In dem Männernamen *Gwenard* steckt wohl ziemlich sicher das oft zu Namen verwendete kymr. *gwynn* «blond»; ob der zweite Teil das romanische Suffix *-ard* enthält oder nicht doch ein anderes keltisches Element (vgl. akymr. *Cat-gualart*), ist schwer zu sagen. Der Hexenname *Brice* ist wohl kaum keltisch, eher wohl dem frz. *Bris* (lt. *Briccio*) entnommen. Ganz vereinzelt stehen zwei nordische Namen, nämlich *Hamond* aus an. *Há-mundr* und *Sirith* aus an. *Sig-ríðr*. Manches ist schwer zu erklären, wie die Kurzform *Tib* zu Elizabeth (wenn auch das *T* als Attraktion aus *saint* sich fassen läßt; vgl. Fehr, Züricher Festschr. S. 329) oder der Männernamen *Tud*, der entweder aus ae. *Tudda* stammt oder eine Kurzform zu kymrischen Namen wie *Tudwal*, *Tudno* oder *Tudri* ist (aber nicht, wie Verfasser meint, zu *Tūdor* = kymr. *Teudwr*, akymr. *Teudubr*). Soweit echt-englisches Sprachgut in den Eigennamen der Volksspiele erscheint, handelt es sich nur ganz selten um alte Vornamen, wie *Alfred*, *Grimbald* (ae. *Grimbeald*) mit der Kurzform *Grim*, *Wymund* (ae. *Wig-mund*), *Cuthbert*, *Edmund*, *Kenolm* (ae. *Cen-helm*), *Bernard* (ae. *Beorn-heard*) und *Marculph* (ae. *Mearc-wulf*). Fast stets haben wir dann ursprüngliche Appellative vor uns, die erst im 13. und 14. Jahrhundert die Umwandlung in Familiennamen durchgemacht haben. Diesen Vorgang können wir noch in unseren Volksschauspielen verfolgen, da uns dort mehrfach Zwischenstufen begegnen, die noch den bestimmten Artikel vor dem Appellativum aufweisen, wie *Bertylmew the Bochere* («der Fleischer»), *Bette the Bakere*, *Miles the Myllere*, *Phelypp the good Flechere* («der Bogenmacher»), *Bouting the Browstere* («der Bierbrauer»), *Kenolm the Knave*, *Martin the Murtherer*, *Quintine the Quaffer* («der Zecher»), *Thomas the Theefe*, *James the Just*, *John the Armistrong* («der Armstarke»), oder eine Ortsbestimmung als solche noch deutlich kenntlich machen, wie z. B. *Jack at the Style* und *Whatt at the Welle*. In den Fällen, wo das Appellativ schon ganz die Funktion des Eigennamens übernommen hat, finden wir besonders zahlreich solche, die vom Berufe hergenommen sind, wie *Coke*, *Coppersmyth*, *Couper* («Küfer»), *Furberer* («Harnischfeger»; s. K. Bücher, Die Berufe der Stadt Frankfurt a. M. im Mittelalter, Leipzig 1914), *Glover*, *Potter* («Töpfer»), *Sadler*, *Tailer*, *Tynkere*, *Waller* («Maurer» oder in Cheshire «Salzsieder») *Baker*, *Hangman* («Henker»), *Somner* («Büttel») u. a. m. Selten sind Namen nach der Nationalität wie *Fleming* («Vlame») oder *Irish*. (*Pycharde* hat wohl mit *Picarde* nichts zu tun, sondern ist afrz. *pitchard* «Grünspecht»). Etwas häufiger sind Namen nach der äußeren Erscheinung des Menschen, wie *Grobbe* (zu *grub* «dicker kleiner Kerl»), *Rede* («mit rötlichem Haar»), *Swart* («mit dunkler Gesichtsfarbe»), *Crane*, *Thread-beare*. (*Bouting* gehört nicht hierher, da der Name zu *bout* im Sinne von «Trinkgelage» gehört). Bei weitem am häufigsten sind Personen nach Eigentümlichkeiten ihres Charakters oder Wesens benannt, wobei es sich nur selten um traditionelle Namen handelt, sondern fast immer um Neubildungen des Dichters, also um sog. sprechende Namen. Und selbst wo traditionelle Namen vorliegen,

wie *Black, Pye, Sturdy* und *Cocke* mag die Namenwahl mit Rücksicht auf die Bedeutung von ne. *to clack* «schwätzen», *pie* «die Pastete», *sturdy* «störrisch» und *cock* «der Hahn» erfolgt sein. Dies geschieht sogar unter Zugrundelegung einer falschen Etymologie: der Name des schwer zu behandelnden, jähzornigen *Wood of Fullborn* mag in Hinblick auf ne. *wood* «zornig» gewählt sein, obschon es sich ursprünglich wohl um *wood* «der Wald» handelte. Wenn Heywood einen feig davonlaufenden Schwätzer *Prat* benennt, so mag er den Namen mit *to prate* oder *prattle* «schwätzen» in Verbindung gebracht haben, obschon er eigentlich zu me. *prat* «verschmitzt» (vgl. ae. *prætt* «der listige Streich») gehört. Ohne Zweifel sind aber sprechende Namen Bildungen, die Zuverlässigkeit (*Trusty, Trupeny, Suresby* zu *sure* «sicher»), Unwissenheit (*Lack-Letten*), Schwatzhaftigkeit (*Cakelere, Talkapace, Long-Tongue*), Eitelkeit (*Trip-and-go, Merywedgr*), Unmäßigkeit (*Bere-pot, Good-ale, Toss-pot, Alyface, Blinkinsoppe*), Unsittlichkeit (*Lickhole*), Unreinlichkeit (*Louse, Mombel-turd, Schlutte*), Zankhaftigkeit (*Allspice, Brainless, Brew-barret, Slasher, Waspe, Midgecock*, ironisches *Coye*), Diebischkeit (*Cutpurse, Cutthroat, Fylcher, Pickpurse, Poller, Rover, Waghalter, Nevergood, Smalfeyth, Pikeharnes, Lytyltrust*) und andere Eigenschaften (*Care-away, Doughtie, Heartless, Drydust, Lob, Pick-thank, Diceplayer, Loyterer, Scholer, Waster, Slowpase*) ausdrücken. Daß solche Namen besonders bei allegorischen Personen vorkommen, bedarf kaum des Hinweises. Wie man sieht ist die Arbeit für die englische Namenskunde nicht unwichtig; nur ist sie leider wenig zuverlässig in den etymologischen Deutungen und auch nicht ganz vollständig in der Materialsammlung.

Ähnlich läßt sich urteilen über die Arbeit von Hans Detlefsen³³⁾, die die Dramen von Lyly, Marlowe, Kyd, Peele, Greene, Lodge, Nashe, Chettle, Munday und Haughton auf die Namen hin untersucht. Ausgeschlossen sind hier: 1. alle Namen, die mit ihrer Rolle dem Mythos, der Geschichte oder der Bibel entlehnt sind, 2. diejenigen, die «ihre Träger als Angehörige englischer, italienischer, spanischer Fürstengeschlechter kennzeichnen» und 3. die aus den benutzten Quellen übernommenen. Ich halte die Ausschließung dieser Namen methodisch für falsch: nicht nur, weil wir so kein vollständiges Bild von dem Namenmateriale bekommen, sondern weil gerade die wichtigsten literarhistorischen Fragen sich so nicht beantworten lassen. Auch hier gehe ich daher meine eigenen Wege. Wie beim Volksschauspiel sind auch hier im Kunstdrama die Angehörigen der höfischen Kreise gern mit griechisch-lateinischen Namen versehen, nur daß dies in der Renaissancezeit natürlich in beträchtlich höherem Maße der Fall ist. Manche der antiken Namen erscheinen auch hier in leicht veränderter Form, was teilweise vielleicht nur Schuld der Überlieferung ist oder rein graphisch zu deuten ist, so z. B., wenn wir *Erestus* und *Eristus* statt *Erastus* lesen, oder *Celthus* statt *Celtus* (wegen des *h* vgl. Jahrb. 50, 198), *Calyphas* statt *Callippus* oder *Calliphon*, *Amyras* statt *Amyrus*, *Philemus* statt *Philemon*, *Olympia* statt *Olympias*, *Pamphilia* statt *Pamphila*, *Bagoa* statt *Bagoe*, *Phyllida* (Akk.) statt *Phyllis*, *Corebus* statt *Corybas*, *Thrasellus* statt *Thrasyllus*, *Eugenua* statt *Eugenia*, *Venelia* statt *Venilia*, *Clesiphon* statt *Ctesiphon*, *Prisius* statt *Priscus*, *Milectus* statt *Miletus*. Auch selbständige Neubildungen

³³⁾ Die Namengebung in den Dramen der Vorgänger Shakespeares. Kieler Diss. von Hans Detlefsen. Schleswig 1914. IX u. 60 S.

zu griechischen oder lateinischen Stämmen kommen vor, wie *Menaphon*, *Theridamus*, *Celebinus*, *Emuloes* (zu lat. *aemulus*), *Bellinus* (zu *bellus*), *Carinus* (zu *carus*), *Orcanes* (zu *orcus*). Namentlich werden gern neue Frauennamen von den entsprechenden männlichen abgeleitet, wie *Remilia* (zu *Remus* + *Romulus*), *Mileta Mopsa* (zu *Mopsus*), *Silena*, *Protea* (zu *Proteus*), *Mathea* (zu *Mattheus*), *Canope* (zu *Canopus*), *Eurymine* (zu *Euryminus*), *Cerberine* (zu *Cerberus*), *Neronis* (zu *Nero*). Oder es werden lateinische Appellative zu Namen umgebildet, wie *Floscula* («Blümchen»), *Rixula* («kleiner Streit»), *Amerula* (zu *amarus*), *Suavia* (zu *suaavis*), *Vicinia*, *Bell-imperia* (aus *bellus* und *imperium*). Stark zugenommen haben in der Renaissance die italienischen Namen, wie *Pisano*, *Riscio* (wohl = it. *Riccio*, zu *riccio* «kraus»), *Pipenetta* (Koseform zu *Filippa*). Daneben treten Neubildungen aus italienischem Wortmaterial, wie *Nano* (zu it. *nano* «Zwerg»), *Viluppo* (zu it. *viluppo* «Wirrwarr»), *Pilia-borza* (zu it. *pigliare* «plündern» und *borsa* «Börse»), *Bazardo* (zu it. *bazzare* «betrügen»). Ja, es besteht eine starke Neigung, alle Namen, ohne Rücksicht auf das Milieu des Stückes, zu italianisieren oder wenigstens mit italienischer Endung zu versehen. Sowohl griechische Namen (*Basilisco*, *Philippo*, *Licio* d. i. *Λύκιος* «der Lykier», *Dromio* für *Dromeus* aus *δρομεύς* «der Läufer») wie lateinische (*Ascanio*, *Julio*, *Ottaviano*, *Lucio*, *Horatio*, *Mario*, *Lepido*, *Martino*, *Gemulo* aus lt. *gemulus* «seufzend», *Laureo* aus *laureus*) müssen sich das italienische Mäntelchen gefallen lassen. Natürlich finden sich auch echt-italienische Namensformen, wie *Lorenzo*, *Lazarotto*, *Rodorigo*, *Rogero*, *Bernardino*, *Jeromino*, *Andrea*, *Onophrio*, *Ferdinando*, *Jacomo*. Wenn die letzteren lautlich nicht immer in ganz sauberer Form auftreten, sondern von anderen Sprachen beeinflußt scheinen — echt-italienisch sollte es *Rodrigo* statt *Rodorigo*, oder *Fresco* statt *Frisco* (vgl. frz. *frisque*) heißen —, so finden wir den gleichen Vorgang schon im damaligen Italienisch, das sich stark von der lateinischen Orthographie beeinflußt zeigt. Eine Verhöhnung der Vorliebe für italienische Namen bedeutet es wohl, wenn sogar zu englischen Stämmen solche Namenbildungen gewagt werden, wie *Cuttlero* (zu *cuttler* «Messerschmied»), *Babulo* (zu *babble*) und *Fidideldero* (zu *fidler*). Wenn sogar eine historische Persönlichkeit, der berühmte französische Naturforscher *Mizauld* in einen *Signor Mizaldo* umgetauft wird, so ist daran zu erinnern, daß er selbst seine Werke unter dem latinisierten Namen *Mizaldus* drucken ließ. Sehr zurück treten in der Renaissancezeit die französischen Namen in England (*Delion*, *La Mouche*, *Sansjoy*), wenn auch noch genug deutsche und biblische Namen in ihrer mittelenglischen französisierten Form erscheinen, wozu aus lautlichen Gründen auch *Hubert* (and. *Hugberht*) und *Job* (afz. *Jōb*) zu rechnen sind. Vereinzelt begegnen spanisch-portugiesische Namen wie *Pedro* «Peter», *Diego* «Jakob» und *Pisaro* d. i. span. *Pizarro*. An Kurzformen notiere ich *Raffe* neben *Ralph* zu Radulf, *Mun* (!) zu Edmund, *Nichol* zu Nicholas, *Sib* zu Sibylla, *Eliza*, *Alice* und *Zabetha* zu Elizabeth, schottisches *Jen* mit der Koseform *Jenny* zu Johanna, *Mall* zu Marina, *Peg* mit *Peggie* neben *Meg* zu Margarete, wo der Übergang von *m* in *p* aus einer in der Kindersprache häufigen, überenergischen Bildung des Lippenverschlusses bei dem Nasal sich erklärt. Auf überstarker seitlicher Verschlusßbildung beim *w* beruht der Übergang von *w* in *b* in *Bill(y)* neben *Will(y)*. Doppeltes Deminutivsuffix, wie franz. *Robelot*, *Robelin* «Robertchen» und engl. *Dobinet* «Robertchen», zeigt die Koseform *Hobbinol* zu der Kurzform *Hob* zu Robert. Keltische Namen erscheinen wieder-

um selten und nur bei Personen, die von keltischer Abstammung sind. Daß es stets kymrische Namen sind, hängt mit der energischen Annäherungspolitik Wales gegenüber zusammen, die Heinrich VIII. als kymrischer Tudorsprößling mit seiner entgegenkommenden wallisischen Gesetzgebung im Jahre 1536 inaugurierte. Es handelt sich um die kymrischen Namen *Owein*, *Rice* (kymr. *Rhys*, Etymologie unbekannt), *Meredith* (kymr. *Meredydd*, älter *Maredudd*, akymr. *Morget-iud*, zu *iud* «Krieger»), *Merridock* (für kymr. **Meredoc*, das eine Koseform zu *Meredydd* mit dem urkelt. Suff. *-āko-s* darstellt), *Griffin* (Koseform mit *n*-Suffix zu kymr. *Gruffudd*, akymr. *Grifh-iud*, angliisiert *Griffith*), *Morgan* (kymr. *Morgan*, akymr. *Mor-cant*, etwa «Meeresrand»), *Howel* (kymr. *Howel*, älter *Hy-wel* «gut sichtbar»; die neuengl. Form setzt die südostwallisische Zusammenziehung des Diphthongs *ow* [sprich *ou*] in *ū* voraus) und *Gwenhian* (mit dem Ton auf dem *i*), das den kymrischen Namen *Gwen-lian* (aus **gwen-fliant* «linnenweiß») wiederzugeben versucht. *John a Cumber* meint wohl eher «Johann aus Wales» (kymr. *Cymru*) als «Johann der Kymre» (kymr. *y Cymro*); vgl. *John a Kent*. Das dreimal in Patronymicis erscheinende *ap* (z. B. *Owen ap Rice*) steht für kymr. *ab*, einer satzphonetischen Nebenform von *māb* «der Sohn», und zeigt die in Südostwales durchgeführte, aber auch sonst, namentlich im Schwachton, vorkommende Verhärtung der nachvokalischen Media. Da im Kymrischen eine anlautende Tenuis in vielen Fällen (z. B. nach *dy* «dein», *ei* «sein») in die Media verwandelt wird, vertauschen die Walliser beim Englischsprechen auch heutzutage noch (s. Galsworthy's *Strife*) umgekehrt oft die anlautende Media mit der Tenuis und sagen also *Tavy* für *Davy* «David». Auf diese Weise, also durch kymrischen Einfluß, möchte ich mir eine ganze Reihe von sonst undeutbaren Eigennamen im Englischen erklären (z. B. *Tenyson* neben *Denison* zu frz. *Denis* «Dionysius», *Tancock* und *Tannet* neben *Dancocks* und *Dannett* zu *Dan* «Daniel», *Cammel* neben *Gammell* zu an. *Gamall*, *Carson* neben *Garrison* zu einer Kurzform von Namen wie ae. *Gārberht*, *Gārfrīð*, *Gārmund*, *Gārheard* «Gerhard») und dazu auch den bei Peele erscheinenden Namen eines wallisischen Fiedlers *Morgan Pigott* ziehen, der jedenfalls für *Bigott* steht (— schon im 13. Jahrhundert begegnet in England ein *Roger le Bygod* —) und von franz. *bigot* «abergläubisch fromm» abzuleiten sein wird. Nicht vermag ich mit Ch. Collins und unserem Verfasser zu glauben, daß in dem scherzhaften *Shan Cutteler* und *Shan the Fidideldero* in Green's «Orlando Furioso» IV, 2, 1113 ein irischer Vorname *Shan* zu suchen sei. Zwar will ich die Existenz eines irisch-gälischen Vornamens *Seaghain*, *Seathain*, der wie *šāen* zu sprechen ist und dem engl. *John* gleichgesetzt zu werden pflegt, nicht leugnen; aber was soll unter dem gänzlich französisch-italienischen Namensmilieu des Stückes plötzlich ein keltischer Vorname! Natürlicher ist es doch wohl, *Shan* als englische Schreibweise für franz. *Jean* zu fassen. Ohne auf allerhand prinzipielle Bedenken einzugehen, sei allgemein zur Vorsicht gegenüber den von Detlefsen gebotenen Namenetymologien gemahnt und nur kurz noch auf ein paar Versehen hingewiesen. Der Page *Petulus* trägt seinen Namen sicherlich von lat. *petulus* «schmächtig», nicht von *petulans* «mutwillig». Ebenso wenig ist zu letzterem der Name *Petilius* zu ziehen, der wohl nur eine Entstellung des römischen *Petilius* ist. *Delia* ist schwerlich Kurzform zu *Cordelia*, sondern eher das lat. *Delia*. *Marina* ist nicht Kontraktion von *Marianna*, sondern, wie schon die Betonung auf der Mittelsilbe zeigt, der gewöhnliche

italienisch-spanische Frauenname *Marina*. *Calypso* ist nichts anderes als das griech. *Kalliphon*, latinisiert *Callipho*. Der vlämische Banditename *Lorrique* ist kaum aus niederländischem *luijerijk* «träge» herzuleiten, sondern eher dem niederdeutschen Namen *Lorick*, *Lorck* (aus and. *Hlōdo-rīk*) gleichzusetzen. Zur richtigen Beurteilung der antiken und hebräischen Namen würde es überhaupt notwendig sein, die damaligen lateinisch-englischen Wörterbücher heranzuziehen, die stets einen Eigennamen-Anhang aufzuweisen pflegen, der meist auch etymologische Angaben bietet. Ein Beispiel dafür mag hier mitgeteilt werden, da es Licht wirft auf den Kriegernamen *Ceneus*, in dem unser Verfasser keine Beziehung zur Rolle zu sehen vermag. Schlägt man aber John Riders Lateinwörterbuch (1589 u. ö.) nach, so liest man dort: *Ceneus, a noble Thesalian, father of Atalanta, unde ea dicta Ceneia; he could not be wounded; whence that saying, Invulnerabilis vt Ceneus*, und die Beziehung zur Rolle ist sofort klar.

Einen Beitrag zur Technik des nachshakespeareschen Dramas erhalten wir in der sorgfältigen Hallenser Dissertation von Adolf Hüdepohl³⁴) über «Die tragische Ironie in der englischen Tragödie und Historie vor Shakespeare», die den Unterbau zu Käte Ecklebens Dissertation über «die tragische Ironie bei Shakespeare» (Jahrb. 49, 173) nachholt und die ästhetisch-psychologischen Vorfragen zwar eingehender, aber immer noch nicht ausführlich und scharf genug behandelt. Der Begriff der tragischen Ironie kann in zweifacher Weise gefaßt werden: als Redefigur und als dramatisches Kunstmittel. Die erste Auffassung liegt vor, wenn unter tragischer Ironie mit Gerber, Lüdemann und Lederer (Jahrb. 45, 272) Äußerungen verstanden werden, in denen der Sprecher das Entgegengesetzte von dem sagt, was er meint, und zwar in kritischer Absicht. Die zweite Auffassung, die von Eckleben und Hüdepohl vertreten wird, versteht darunter nicht den Kontrast zwischen Äußerung und Absicht des Sprechenden, sondern den Kontrast zwischen den Erwartungen, die eine Person äußert, und dem wirklichen Verlauf der Handlung. Dabei macht es keinen Unterschied, ob diese im Gegensatz zur geäußerten Erwartung stehende Ereignisfolge eine tragische Wirkung für den Sprecher selbst hat oder für eine andere im Drama auftretende Person, auf die sich die Äußerung dann beziehen muß. Dagegen ist es für die tragische Wirkung nicht gleichgültig, ob die wirkliche Sachlage, über die der Sprecher selbst natürlich in Unkenntnis sein muß, dem Publikum schon beim Anhören jener Äußerung bekannt ist oder erst im Verlaufe des Stückes zur Kenntnis kommt. Denn im ersteren Falle (Typus a) wird der Kontrast zwischen Erwartung und Wirklichkeit sogleich vom Hörer empfunden, was eine viel stärkere tragische Wirkung ausübt, als wenn, wie im zweiten Falle (Typus b), der Gegensatz erst später bei der Erfüllung der Vorgänge zum Bewußtsein kommen kann. Ja, mir will die ästhetisch-psychologische Wirkung eine so verschiedene erscheinen, daß es mir zweifelhaft dünkt, ob man beide Erscheinungen füglich mit demselben Ausdrucke der tragischen Ironie bezeichnen sollte. Was den Inhalt der als tragische Ironie empfundenen Äußerung angeht, so kann es sich dabei sowohl um Zukunftshoffnungen auf das Erlangen von etwas Gutem oder die Abwehr eines Übels handeln als auch um irrige Beurteilung eines Charakters, sei es des eigenen oder eines fremden. Manchmal kann die

³⁴) Die tragische Ironie in der englischen Tragödie und Historie vor Shakespeare. Hallenser Diss. von Adolf Hüdepohl. Halle 1915. XIX u. 153 S.

Zukunftshoffnung in eine so doppelsinnige Wortform gekleidet sein, daß sie zwar dem Buchstaben nach in Erfüllung geht, aber nicht in dem vom Sprecher gemeinten Sinne; auch dann wird von tragischer Ironie zu sprechen sein. Bei historischen Tragödien, namentlich solchen, die die klassizistischen drei Einheiten beobachten, kann der Fall vorkommen, daß die Nichterfüllung einer Zukunftshoffnung nicht mehr in dem Rahmen des Stückes vorgeführt wird, sondern dem Hörer aus seiner Kenntnis der Weltgeschichte als Tatsache bekannt ist. Dies würde meiner Ansicht nach normalerweise als tragische Ironie des Typus a zu beurteilen sein. Denn wenn K. Eckleben in ihrer Definition der tragischen Ironie das Moment aufnimmt, daß der Widerspruch zwischen Erwartung und Wirklichkeit nicht nur den Hörern, sondern auch anderen Personen des Stückes bekannt sein solle, so wird damit ein zwar mögliches, aber keineswegs zum Wesen der Sache gehörendes Element in die Begriffsbestimmung hineingetragen. Bei zeitgeschichtlichen Dramen kann noch der Sonderfall eintreten, daß eine Äußerung von dem Dichter und seinen Zeitgenossen noch nicht als tragische Ironie empfunden werden kann, die der Ablauf der geschichtlichen Ereignisse einer späteren Generation von Hörern so erscheinen läßt. Diesen Sonderfall wird eine geschichtliche Betrachtung von der Aufnahme ausschließen, weil hier die Empfindung tragischer Ironie nur zufällig beim modernen Hörer sich einstellt, aber nicht vom Dichter beabsichtigt sein kann. Unser Verfasser hat mit Riesenfleiß ein sehr ausgedehntes Material seiner Untersuchung zugrunde gelegt: die ersten englischen Nachahmungen des euripideischen Dramas eines Buchanan, Gascoigne und Lumley, die englischen Seneca-Übersetzungen und ihre frühesten Nachahmungen, weiter die eigentlichen Vorläufer Shakespeares (Marlowe, Kyd, Peele, Greene, Daniel) sowie die vier vorschakespeareischen Historien und die pseudoshakespeareischen Tragödien. Das Ergebnis ist, daß das Kunstmittel der tragischen Ironie aus dem antiken Drama stammt und daß vor allem Euripides und Seneca die Vermittler für das englische (und wohl überhaupt für das moderne) Drama gewesen sind. Dabei ist allerdings auffallend, daß die volkstümlichen Nachahmungen des Seneca-Dramas reichlicheren und geschickteren Gebrauch von dem Kunstmittel machen als die klassizistischen. Von Shakespeares unmittelbaren Vorläufern zeichnet sich besonders Kyd durch sehr häufige und wirksame Anwendung der tragischen Ironie aus; und zwar überwiegt bei ihm, wie übrigens auch bei Greene und Shakespeare, der Typus a, wohingegen Marlowe, Peele und Daniel mehr Beispiele für den Typus b aufweisen. Zur Lösung von Verfasserfragen ergibt unser Kunstmittel nichts wesentliches.

Der Kenner des Englischen weiß, wie stark selbst noch die neuenglische Prosa von rhythmischen Einflüssen beherrscht wird, und so ist es nicht zu verwundern, daß wir auch bei den elisabethanischen Dichtern, wo die Sprachform noch mehr in Fluß war als heutzutage, sprachliche Doppelformen ohne Unterschied der Bedeutung, lediglich nach rhythmischen Gesetzen verwendet finden. Nachdem eine Arbeit von Stroheker diesem Wirken des Versrhythmus bei Marlowe und Kyd nachgegangen war (Jahrb. 50, 235), hat jetzt Otto Ziesenis³⁵⁾ dieselbe Arbeit für die übrigen Shakespeare-Vorläufer Lyly, Greene und Peele

³⁵⁾ Der Einfluß des Rhythmus auf Silbenmessung, Wortbildung, Formenlehre und Syntax bei Lyly, Greene und Peele. Kieler Diss. von Otto Ziesenis. Heidelberg 1915. 118 S.

geleistet. So finden wir lediglich nach rhythmischen Rücksichten nebeneinander *swöre she loud* und *láugh alóud*, oder *I gán to jój* neben *nów begín*, *my lóve is lórn* neben *bé forlórn*, *high commánd* neben *commándment táke*, *I lóve Cícilian Kíng* neben *tó the English Kíng*, *ón the Thames* neben *the bánk of Thámes*, *nów at lást* neben *will at the lást*, *wóund our sóuls to deáth* neben *wóund him tó the deáth*, *wórthy súch a gráce* neben *wórthy óf thy lóve*, *appróach the tént* neben *appróach untó the gátes*.

An Ausgaben elisabethanischer Dramen liegt uns diesmal nichts neues vor. Nur von Marlowes wertvollstem Stücke, dem «Eduard II.», ist eine deutsche Übersetzung von Alfred W. Heymel⁸⁶⁾ erschienen, die sich recht gut liest. Max Reinhardt soll eine Aufführung des Stückes vorbereiten.

Der neben Dryden größten Barock-Dramatiker Nathaniel Lee (1652? bis 1692) hat neuerdings mehrfach Beachtung gefunden. Von seinen Werken war aber bisher nichts neugedruckt außer dem auf meine Veranlassung von F. Resa neuherausgegebenen «Theodosius» (1680) und der von Holthausen abgedruckten «Sophonisba» (1676). Während des Krieges ist nun hinzugekommen eine Neuausgabe von Lees Erstlingswerk, dem «Nero» (1675), die uns Richard Horstmann⁸⁷⁾ besorgt hat. Dem Neudruck ist die erste Quarto von 1675 zugrunde gelegt; jedoch sind die handschriftlichen Verbesserungen, welche sich in einem Exemplar der Bodleiana (Malone 137) befinden und nach Malone von Lee selbst herrühren, in den Text mit aufgenommen. Am Seitenfuße erhalten wir noch die Kollation des 3., 5. und 8. Druckes (1696, 1713, 1734). Am Schlusse folgen ein paar Anmerkungen. Da alle literarhistorischen Vorfragen bereits auf das Trefflichste in Eugen Mühlbachs Arbeit über «Die englischen Nero-Dramen» (Leipzig 1910) erledigt waren, hat unser Herausgeber einfach auf sie verweisen können.

Über ein anderes Drama von Lee handelt die Kieler Doktorarbeit von dem inzwischen auf dem Felde der Ehre gefallenen Rich. Wilh. Haupt⁸⁸⁾: «Quellenstudien zu Lee's Mithridates, King of Pontus». Hier wird zunächst das Lee'sche Werk (1678) mit den gleichnamigen Dramen von Calprenède (1637) und Racine (1673) verglichen, wobei sich ergibt, daß das erstere Stück keinerlei Einfluß auf Lee gehabt hat, daß dagegen Racine dem Engländer sehr viel geboten hat, vor allem das mit der heroischen Handlung verknüpfte Liebesmotiv und die frei erfundenen Gestalten des Ziphars und der Monima. Allerdings hat Lee das heroische Tatsachenmaterial mehrfach in Einzelheiten aus Appian und Plutarch ergänzt und berichtet. Auf den Einfluß Shakespeares weist Lee selbst in der Widmung hin: Shakespeares *Majesty and true Roman greatness* habe er mit Fletchers Weichheit zu verbinden versucht. Damit will Lee wohl sagen, daß er sich das heroische Element in Shakespeares Tragödie zum Vorbild genommen habe. Tatsächlich ist Shakespeares Einfluß in einzelnen Szenen und Ausführ-

⁸⁶⁾ Eduard II., Tragödie von Christopher Marlowe. Deutsch von Alfred Walter Heymel. Im Insel-Verlag zu Leipzig [1914]. 123 S. Preis: 50 Pf.

⁸⁷⁾ Kieler Studien zur englischen Philologie, herausgegeben von Dr. F. Holthausen. Neue Folge. Heft 6: The Tragedy of Nero, Emperour of Rome. By Nathaniel Lee. Nach dem Originalquarto von 1675 und handschriftlichen Verbesserungen des Dichters herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und den Variationen späterer Ausgaben versehen von Rich. Horstmann. Heidelberg 1914. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 76 S. Preis: 2,20 M.

⁸⁸⁾ Quellenstudien zu Lee's «Mithridates, King of Pontus». Kieler Dissertation von Richard Wilhelm Haupt. Kiel 1916. 47 S.

ungen unleugbar. Die Gestalt der Salandra, für die Lee weder bei Racine noch in der Geschichte einen Anhalt fand, ist in Schicksal und Charakter der Lavinia im «Titus Andronicus» nachgebildet. Die aufpeitschende Überredungskunst des Pelopidas erinnert stark an Shakespeares Jago. Die nächtlichen Wunder, die Archelaus berichtet, klingen deutlich an die Erzählung der Calpurnia im «Julius Caesar» an; ebenso der Einzug des Ziphares in Sinope an den des Pompeius in Rom. Und Mithridates' Traum stimmt inhaltlich zum Traum des Clarence in «Richard III.». Beachtenswert ist, daß Lee, obwohl er als ehemaliger Schauspieler den Text der Shakespeareschen Dramen gut im Kopf haben mußte, vor wörtlichen Anlehnungen an Shakespeare sich ängstlich gehütet hat.

Das letzte Nachwehen des elisabethanischen Lustspiels spüren wir bei George Farquhar, dessen beide letzten und reifsten Komödien, *The Recruiting Officer* (1706) und *The Beaux Stratagem* (1707), uns soeben in einer sorgfältigen Neuausgabe mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar von L. A. Strauß³⁹⁾ vorgelegt sind. Beigegeben ist der Ausgabe ein Abdruck von Farquhars Essay über die Komödie, der sich allerdings weder durch irgendwelche Originalität der Gedanken auszeichnet noch auch mit seiner eigenen Praxis übereinstimmt. Als Lustspiel-Dichter huldigt Farquhar, namentlich in seinen früheren Werken, noch der von Ben Jonson inaugurierten Sittenkomödie. Doch hat er diese Form in den obengenannten beiden Stücken insofern weitergeführt, als er gegenüber dem Wortwitz und der Charakterkomik der Elisabethaner den Hauptnachdruck auf die Situationskomik legt und die stark typisch-konventionelle Menschen- und Sittenschilderung zu einem lebendigen, das Reinmenschliche betonenden Vollbild des damaligen Lebens erweitert hat. Die lebensfrohe Weltanschauung, die aus seinen Werken und besonders aus dem Fehlen von Moralisation und Satire spricht, ist das Erbgut seiner keltischen Abstammung, die, wie ich hinzufügen möchte, sich auch noch in seinem Namen kundgibt: denn *Farquhar* ist schottische Schreibung für das irisch-gälische *Fearcha(i)r*, welches auf ein urkelt. **Ver-caro-s* «sehr lieb» zurückzuführen ist.

2. Epik und Prosa.

Das größte englische Renaissance-Epos, Marlowes Hero und Leander (1598), ist leider von seinem Verfasser als ein Fragment hinterlassen. Zwar versuchte der berühmte Homer-Übersetzer George Chapman, das Werk zu vollenden (1598); aber so sehr sich diese Fortsetzung den Intentionen Marlowes anzupassen bemüht, vermag sie doch stilistisch-poetisch dem ersten Teile nicht gleichzukommen. Worin eigentlich dieser Unterschied der Wirkung besteht, sucht uns eine Bonner Doktorarbeit über «Technik und Stil von Hero and Leander» von Gertrud Lazarus⁴⁰⁾ des Näheren auseinanderzusetzen. Die

³⁹⁾ The Belles-Lettres Series. Section III: The English Drama, General Editor: G. P. Baker. A Discourse upon Comedy, The Recruiting Officer, and The Beaux Stratagem. By George Farquhar. Edited by Louis A. Strauß. London, D. C. Heath & Co. [1914]. LVII u. 358 S. Mit 1 Titelbild. Preis: 2 s. 6 d. net.

⁴⁰⁾ Technik und Stil von Hero and Leander: Begun by Christopher Marlowe and finished George Chapman. Bonner Dissertation von Gertrud Lazarus. Bonn 1915. VIII u. 172 S.

tiefere Ursache des Unterschiedes liegt darin, daß Marlowe als naiver, Chapman als sentimentaler Dichter an die Aufgabe einer Umbildung des antiken Epyllions von Musaios herangetreten ist. Bei Marlowe ist alles erfüllt von Schönheit und Liebe, bei Chapman dagegen von erhabenem Pathos. Marlowe erzählt und schildert, Chapman reflektiert und moralisiert. Bei Marlowe handeln Hero und Leander wie triebichere Naturkinder einzig ihrer Leidenschaft folgend, bei Chapman grübeln, zögern und schwanken sie. Beide Dichter gehen allerdings darin zusammen, daß sie das knappe Epyllion des antiken Dichters in eine breitangelegte Versnovelle ausgeweitet haben. Zugleich haben sie die Idee der Erzählung geändert: bei Musaios sind es nur äußere Widerstände (der Wille der Eltern), die der Heirat im Wege stehen, bei Marlowe und Chapman aber innere, nämlich das aus freiem Entschluß geleistete Keuschheitsgelübde der Priesterin, wodurch der seelische Konflikt eine große psychologische Vertiefung erhält.

Von allen antiken Dichtern hat sich kaum ein anderer gleich großer Beliebtheit in Mittelalter und Renaissance zu erfreuen gehabt wie Ovid. Dies gilt auch für England, wie uns zwei Arbeiten des Näheren darlegen: Edmund Witz' Dissertation über «Die englischen Ovidübersetzungen des 16. Jahrhunderts»⁴¹⁾, die bedauerlicherweise sehr an der Oberfläche haftet, und Leo Rick's⁴²⁾ erfreulich tiefgrabende und weitblickende Arbeit über «Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance», von der vorläufig nur ein Teil (Einkleitung und Übersetzungen) im Druck erschienen sind. Ovids Stärke beruht auf seiner blendend schönen Form. Aber dies hat weder das Mittelalter noch auch wohl die Renaissance zu erkennen vermocht, auf die Ovid in erster Linie rein stofflich einwirkt. Jedoch stehen beide Kulturperioden ihm darum nicht gleich gegenüber: für das Mittelalter ist Ovid in erster Linie der Lehrer der Liebe, für die Renaissance aber der Erzähler antiker mythologischer Geschichten. Das Mittelalter, durchdrungen von der einen, großen Wahrheit, sucht diese auch in Ovids Schöpfungen zu finden und allegorisiert und moralisiert sie daher; der zum Diesseitsleben erwachte Renaissance-Mensch aber ergötzt sich mit naiver Freude an der bunten Märchenwelt seiner Erzählungen. In England haben schon vor Chaucer lateinschreibende Gelehrte, wie Giraldus Cambrensis, Aldhelm, Beda, Wilhelm von Malmesbury, Johan von Salisbury, Thomas von Canterbury, Walter Map, Roger von Hoveden, Thomas Walsingham, Roger Bacon u. a. Ovid zitiert. In die englische Literatur wird er aber erst eingeführt von Chaucer, der sich sehr stark von ihm hat beeinflussen lassen. Ein gleiches gilt von Gower, Lydgate und Hoccleve. Das Mittelalter trat mit moralisch-allegorischer Exegese an Ovid heran, stellte Sentenzen und Lehrsprüche aus ihm zusammen, die aus dem Zusammenhange herausgerissen sich oft allerdings recht harmlos ausnahmen, und suchte in allegorischen Bearbeitungen und Kommentaren seinen Geschichten eine geistliche Deutung zu geben. Ein solcher lateinischer Metamorphosen-Kommentar des Dominikanerpaters Thomas von Wales (von 1340) fand eine französische Bearbeitung als *Metamorphoses d'Ovide*

⁴¹⁾ Die englischen Ovidübersetzungen des 16. Jahrhunderts. Straßburger Dissertation von Edmund Witz. Leipzig 1915. VIII u. 59 S.

⁴²⁾ Ovids Metamorphosen in der englischen Renaissance. Münstersche Dissertation von Leo Rick. Münster i. W. 1915. XII u. 64 S.

moralisées, die 1484 von dem Brügger Drucker Colard Mansion veröffentlicht und danach von William Caxton ins Englische übersetzt wurde. Unter dem Einfluß der Schule, die der Ovid-Lektüre einen wichtigen Platz einräumte, verschwand die moralisierende Ovid-Erklärung auch in der Renaissance-Zeit nicht sofort. Erschien doch sogar nach 1584 in Cambridge eine Ovid-Ausgabe mit dem Titel *Fabularum Ovidii interpretatio physica, ethica et historica*. Diesen Charakter weisen dann auch noch die frühesten englischen Übersetzungen auf. Gänzlich für Schulzwecke berechnet ist die englische Prosa-Übersetzung ausgewählter Distichen der *Ars amatoria*, die Wynkyn de Worde 1513 erscheinen ließ. An das große Publikum wenden sich aber zwei Versübersetzungen je einer Metamorphosen-Geschichte, der «Narcissus» (1560) eines Anonymus und «Hermaphroditus und Salmacis» (1565) von Thomas Peend. Ersterer gibt seinem Werke eine lange *Moralization of the Fable in Ovid of Narcissus* bei, in der die Erzählung in Anlehnung an die Kommentare des Thomas von Wales und des Italieners Buonsignori als eine Warnung vor den Folgen der Eitelkeit gedeutet wird. Peend's Hermaphrodit-Version ist kürzer in der Moralisierung, fügt aber eine besondere Invektive gegen die Weiber an. Verhältnismäßig spät — verglichen mit Deutschland (1210), Frankreich (14. Jahrhundert) und Italien (ca. 1330) — erhält England eine vollständige Übersetzung der «Metamorphosen»: erst Arthur Golding schenkte ihr eine solche (1565–67). Dieser hat die letzten Spuren der Moralisation in die Vorrede verbannt, so daß die bunte Welt der Ovidschen Gestalten rein zur Geltung kommen kann, nur daß leider seine Version, wie alle Renaissance-Übersetzungen, an zu großer Breite des Stiles krankt. Angeregt zu seiner Arbeit mag Golding durch Aneau's Ausgabe (1556) der Marot'schen Metamorphosen-Version sein, von deren Benutzung sich einige (wenn auch kaum sicher beweisende) Spuren finden lassen. Die Beliebtheit der Goldingschen Übersetzung spricht sich in manchen Urteilen der Zeitgenossen aus; bekanntlich ist sie auch von Shakespeare benutzt. Die glückliche Anpassung an den Stil des Originals machte das Werk bald zu einem Lieblingsbuch der Gebildeten. Von den «Heroiden», die im 16. Jahrhundert viel gelesen und nachgeahmt werden, fanden sich 12 Verse des Briefes der Penelope an Ulyxes bereits in Tottel's *Miscellany* (1556) übersetzt. Den ganzen Brief brachte William Byrd (1588). Und die erste vollständige Heroiden-Übersetzung schenkte uns George Turberville (1567). Mehr an den klassisch Gebildeten wandten sich Thomas Underdowne's «Ibis» (1569) und Thomas Churchyard's sehr freie Version der «Tristia» (1572). Eine zweite vollständige Übersetzung der Metamorphosen veröffentlichte George Sandys im Jahre 1632.

Später als anderswo ist auch die lebenswürdige Geschichtserzählung des Titus Livius ins Englische übersetzt. Dies Verdienst gebührt dem Schotten John Bellenden, dessen Livius-Version (1533) von August Koch⁴³⁾ fleißig und sorgsam mit dem Original verglichen ist.

⁴³⁾ Die schottische Liviusübersetzung des John Bellenden (1533) Königsberger Dissertation von August Koch. Königsberg 1915. 134 S.