

Werk

Titel: Shakespeares Zeitgenossen

Ort: Berlin

Jahr: 1917

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0053|log66

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

der höchste Ausdruck der Renaissancekultur? und kommt zu der Antwort: Die Wurzeln der Shakespeareschen Kunst ruhen zwar in der Renaissance, aber er hat die Renaissancekultur nicht nur zur höchsten Stufe der Entwicklung gebracht, sondern sie selbst überwunden. Er ist Vollender und Überwinder der Renaissance. Erblickt man in der Eroberung der Wirklichkeit die Aufgabe, die sich die Renaissance stellte, so findet man in Shakespeares Lustspielen und Historien unverkennbar Renaissance Stimmung. In «Richard III.» vereinigen sich die verschiedenen Elemente der Renaissance: Marlowe, Macchiavelli und klassisches Drama. «Romeo» zeigt den Schönheitskultus der Renaissance. Bis 1599 zeigen Shakespeares Stücke das Bild einer lebenskräftigen, lebensfrohen optimistischen Welt, die in der Wirklichkeit volle Befriedigung findet. Aber um die Jahrhundertwende macht sich mit dem Übergang zur Tragödie ein Wandel bemerkbar. Schon «As you like it» wendet sich gegen die äußerlichen Seiten der Renaissancekultur. In «Caesar» und «Troilus» tritt eine Wendung gegen das Altertum ein. Im Gegensatz zur renaissancemäßigen Unterschätzung aller ethischen Werte werden die moralischen Gesetze betont. Gilt bis 1599 für Shakespeare: natürlich handeln heißt vernünftig handeln und umgekehrt, so erleben wir nun einen fast plötzlichen Zusammenbruch dieses scheinbar so fest in sich fundierten Weltgebäudes. Shakespeare erkannte, daß eine Harmonie von Mikrokosmos und Makrokosmos, von Ich und Welt nicht zu erreichen und durchzuführen sei. Der Glaube an eine vernünftige Ordnung des Seins wird erschüttert, an Stelle des Optimismus tritt der Pessimismus. «Hamlet» geht aus dieser Krisis hervor. Es gibt noch Kräfte außerhalb der Wirklichkeit, die diese beherrschen. Die Frage nach dem Ursprung des Bösen erhebt sich («Othello», «Lear»). Allmählich findet der Dichter wieder festen Boden («Sturm»): Nicht eine äußere Notwendigkeit diktiert mehr unser Handeln, sondern unser eigener sittlicher Wille, verbunden mit Sympathie für die Mitmenschen, auch wenn sie die gleiche Stufe der Vollkommenheit noch nicht erreicht haben. [Vgl. Sh.-Jb. 52, 237 f.]

VI. Shakespeares Zeitgenossen.

Ben Jonson.

Ein, wie es scheint, bisher unveröffentlichtes Pasquill auf Ben Jonson in Form einer Grabschrift teilt Arthur H. Church (*Athenaeum* 4560, 20. März 1915) aus den Add. Ms. 5541, fol. 98 (Brit. Mus.) mit. Es enthält Anspielungen auf Jonsons Austritt aus der Kirche. Sein Leben wird mit einem Schauspiel verglichen, dessen letzter Akt den ersten entehrt. Der Epilog brach des Dichters Herz. Die Parzen trugen ihn «to his tyring roome» usw.

Im 39. Bande der *Anglia* setzt William Dinsmore Briggs seine Jonson-Studien fort. S. 16ff. berichtet er über den Einfluß Jonsons auf einen gewissen Henry Tubbe, den Verfasser eines anonym erschienenen Büchleins «Meditations Divine and Morall» (1659). Die Einwirkung Jonsons wird besonders sichtbar in Tubbes Epigrammen, die sich in seinem handschriftlichen Nachlaß (MS. Harley 4126) befinden. — In einem andern Band, dem MS. Harley 6057, steht ein von Briggs zum ersten Male (S. 29f.) gedrucktes Gedicht von Inigo Jones «To his false friend Mr. Ben Johnson», worin Jones den Dichter «the best of Poetts, but the worst of men» nennt. — S. 30ff. macht

Briggs einige Angaben über Mary Radcliffe und ihren Bruder Sir John; auf diese beiden beziehen sich Jonsons Epigramme 40 bzw. 93. — S. 32ff. bezweifelt Briggs, daß eine von Chetwood (in seinen «Memoirs of B. J.») und Curry (*Notes and Queries* 9. Ser. IV 491) dem Dichter zugeschriebene Grabschrift auf den Prinzen Henry wirklich von Jonson herrührt. — S. 41 tritt er dagegen für die Echtheit von «Underwoods» Nr. 40 (an elegy) ein. Zwar ist der Stil nicht jonsonsch und in MS. Harley 6917 wird das Gedicht Godolphin zugeschrieben. Aber die Aufnahme in die Folio 1640 ist ein starker Beweisgrund für Jonsons Autorschaft. — S. 209ff. stellt Briggs in seinen «Notes on the Canon of Jonson's Minor Pieces» eine kritische Liste derjenigen Werke (Theaterstücke und Masken bleiben unberücksichtigt) auf, 1. die als zweifelhaft anzusehen sind, 2. die aus irgendwelchen Gründen Jonson zugeschrieben werden können, aber nicht in seinen Werken gedruckt sind, 3. der literarischen Projekte, mit denen er sich getragen zu haben scheint. — S. 303ff. wird ein Mißverständnis aufgeklärt, durch das Samuel Sheppard in den Ruf der Mitarbeiterschaft am «Sejanus» gekommen ist. — S. 305ff. erörtert Briggs die Plagiate, die Robert Baron in «Mirza» und «Pocula Castalia» an Jonson begangen hat. Die «Stray Notes on Jonson's Epigrams» (S. 310ff.) bringen Anmerkungen über Nachahmer, Quellen, Daten usw.

In *Modern Language Notes* XXXI 193ff. beginnt Briggs mit der Veröffentlichung von Quellenmaterial zu Jonsons Dramen. Aus den mitgeteilten Parallelstellen ergibt sich wieder die große Belesenheit des Dichters in römischen Schriftstellern wie Seneca, Lucan, Petronius usw. Die behandelten Stücke sind «The Alchemist», «The Bartholomew Fair», «Catiline», «The Devil is an Ass» und «Epicoene». Für «The Staple of News» kommt nach Arthur Bivins Stonex (*Publications of the Mod. Lang. Ass.* XXX 821ff.) die späte englische Moralität «The Contention between Liberality and Prodigality» (zuerst 1602 gedruckt) als Quelle in Betracht (vgl. oben unter Sebastian Westcote).

Der Ansicht Colliers, Fleays u. a., daß «The Tale of a Tub» schon zu Elisabeths Zeit geschrieben worden sei und 1633 revidiert wurde, um Inigo Jones zu satirisieren, schließt sich Florence M. Snell (*Modern Language Notes* XXX 93f.) nicht an. Sie glaubt aus verschiedenen Gründen, daß das Stück erst 1633 verfaßt wurde; auch die Metrik spreche für die späte Abfassungszeit.

George Chapman.

Franck L. Schoell (*Modern Philology* XI 547ff.) weist «Les apophthegmes (alias Les contes facécieux) du Sieur Gaulard, Gentilhomme de la Franche-Comté Bourguignonne» von Estienne Tabourot als Quelle für viele Scherze in dem — Chapman zugeschriebenen — Stück «Sir Gyles Goosecappe» nach. Das französische Werk erschien 1585 zum ersten Male und erfreute sich großer Beliebtheit und häufiger Neuauflagen. Die Annahme von Chapmans Verfasserschaft erfährt hierdurch eine neue Bestätigung, da er auch im «Gentleman Usher» von dieser Quelle Gebrauch macht.

Chapman hat wiederholt Anleihen bei italienischen Neulateinern gemacht, wie Franck L. Schoell (*Modern Philology* XIII 215ff.) nachweist. So hat er in der Einleitung zur Iliade einige Verse aus der «Nutricia» des Angelus Politianus (1454—98) über Homer zu einem Sonett benutzt und in ähnlicher Weise eine Stelle aus der «Ambra» des Politianus in der Odyssee verwertet

Ferner ist Chapmans «Epicede or Funerall Song» die Nachahmung einer Elegie desselben Verfassers. Da das Vorbild nicht recht paßte, mußte Chapman eine lange eigne Einleitung machen. Einem andern Neolatinisten folgte Chapman in seiner «Hymn to Hymen», die er der Maske zu Ehren der Hochzeit des Pfalzgrafen und Kurfürsten Friedrich mit Lady Elizabeth (Februar 1612/13) beifügte. Die Hymne ist eine Kontamination von zwei lateinischen Hochzeitsgedichten, die Jovianus Pontanus für seine beiden Töchter Aurelia und Eugenia gedichtet hatte (*De amore conjugali* 1483). Chapmans Hymne ist verfehlt. Seine Muse war weder bukolisch noch elegisch; zwischen seinem poetischen Temperament und dem der Quattrocentisten besteht keine Harmonie.

Philip Massinger.

Als Quelle für Massingers «A Very Woman» (1634) weist Joseph de Perott (*Anglia* 39, 201ff.) die Novelle von Florisiano und Polinarda im vierten Teil des Ritterspiegels (Kap. 27–29) nach. Dieser Teil lag seit 1599 auch englisch vor. Es begegnet darin das aus «Richard III.» bekannte Motiv, daß der verschmähte Liebhaber der Geliebten den Degen überreicht, damit sie ihn töte.

Thomas Heywood.

Robert Grant Martin (*Modern Philology* XIII 253ff.) ist nicht der Meinung, daß das Drama «The Late Lancashire Witches» eine Überarbeitung eines älteren Stückes sei, das auf Grund eines früheren Hexenprozesses in Lancashire, der im Jahre 1612 stattfand, gedichtet worden sein soll, sondern er hält es für eine gemeinschaftliche Arbeit von Richard Brome und Thomas Heywood, die im Sommer 1634 entstand.

«The famous history of the life and death of Captain Thomas Stukeley» bildet den Gegenstand einer Arbeit von Jos. Qu. Adams jun. (*The Journal of English and Germanic Philology* XV 107ff.). Das ins Buchhändlerregister am 11. August 1600 eingetragene, aber erst 1605 veröffentlichte Stück muß längere Zeit vor 1600 entstanden sein. Wahrscheinlich ist es identisch mit dem von Henslowe erwähnten «Stewtley» (Admiral's men, 11. Okt. 1596). Wie wir es haben, ist es eine grobe Umarbeitung zum Zweck einer eiligen Neueinstudierung, die wahrscheinlich durch das Gerücht von der Flucht König Sebastians aus der Schlacht von Alcazar und von dem Auftreten eines Thronprätendenten in Portugal veranlaßt wurde. Der ungeschickte Bearbeiter hat offenbar ein anderes Drama («Sebastian und Antonio») in den «Stewtley» hineingearbeitet; das alte Originaldrama läßt sich noch leicht herstellen. Die Autorfrage ist schwierig, aber Adams ist überzeugt davon, daß Thomas Heywood der Verfasser wenigstens der Stukeley-Szenen ist (Henslowe erwähnt einen Vorschuß von 30 Schillingen, der unmittelbar nach der «Stewtley»-Aufführung «for hawodes bocke» gezahlt wurde). Stilistische Gründe sprechen für Heywoods Verfasserchaft, besonders die Ähnlichkeit mit «If you know not me». Auch am «Sebastian» scheint Heywood beteiligt zu sein.

Noch ein anderes Stück nimmt Adams für Heywood in Anspruch: «A Warning for Fair Women» (*Publications of the Mod. Lang. Assoc. of America* XXVIII 539ff.). Das Stück erschien 1599 anonym. Es ist das Werk eines fähigen

Dramatikers. Für Heywood spricht, daß er in der Gattung des bürgerlichen Dramas besonders zu Hause war. Der Stil erinnert stark an ihn, die Chöre besonders an seine frühen Stücke. Charakteristisch für Heywood sind auch die gesunde Persönlichkeit und das aufrichtige Christentum, die aus dem Stücke sprechen. Gewisse Anekdoten, die sonst nirgends begegnen, erscheinen wieder in Heywoods «Apology for Actors».

Henry Glapthorne.

Zu Glapthornes «Wit in a Constable» bringt D. L. Thomas (*The Journal of English and Germanic Philology* XIV 89ff.) einige Textbesserungen sowie einige Ergänzungen zu J. Q. Adams' im Shakesp.-Jhrb. LI 233 erwähnten Artikel. Thomas widerspricht der Annahme, daß Glapthorne in näheren Beziehungen zu Cambridge stand. Er ist ein Nachahmer und Entleiher. Fast jeder wichtige Zug in seinen Stücken kann in früheren gefunden werden. «Wit» ist nach dem Plan von Shirleys «The Witty Fair One» gebaut. Glapthornes Erfindungsarmut tritt nicht nur in seinen Entlehnungen, sondern auch in seinen Wiederholungen hervor. Sogar die satirische Anspielung auf Th. Heywood ist bis zu einem gewissen Grade eine Nachahmung älterer Dramatiker (Beaumont und Fletcher, «The Knight of the Burning Pestle»).

«Caesar's Revenge.»

Harry Morgan Ayres ergänzt die früheren Quellenuntersuchungen von Parrott, Mühlfeld und Boas (*Publications of the Mod. Lang. Ass. of Am.* XXX 771ff.). Neben der Bekanntschaft mit klassischen Quellen ergeben sich besonders nahe Beziehungen zu der dramatischen und nichtdramatischen Literatur am Anfang der neunziger Jahre. Ähnlichkeiten mit «Tamburlaine» sind schon von Boas u. a. betont worden. Aber die Marlowe-Nachahmungen sind nicht so getreu wie die Nachahmungen der andern Quellen, die der Autor wörtlich zu kopieren pflegt. Das ist bei Marlowe nicht der Fall, und deshalb erscheint es möglich, daß der Verfasser nicht «Tamburlaine» selbst als Vorlage brauchte, sondern irgendein verlorenes Caesarstück, worin der Titelheld in «Ercles' vein» sprach und dessen Echo noch bei Shakespeare zu vernehmen ist.

Englische Madrigalkunst.

Ihre Untersuchung «Zum Stil der elisabethanischen Madrigale» (*Archiv für neuere Sprachen und Literaturen* 133, 1ff.) faßt Marianne Fischer in folgenden Worten zusammen: «Überblicken wir das Verhältnis von Komposition und Text im englischen Kunstlied der besprochenen Zeit (1595—1614), so sehen wir vor allem das verschiedene Verhalten der drei Gattungen: Ayre, Ballet, Madrigal. Alle drei in starker Abhängigkeit von der Struktur des Textes, sind es vor allem Ayre und Ballet, besonders das erstere, die seine Gliederung oft bis zur genauesten Angleichung in die Vertonung herübernehmen, während im Madrigal vor dem Streben nach Verdeutlichung des Wortinhalts die Rücksicht auf die äußere Form zurücktritt; dagegen ist das Betonungssystem der Worte an sich, hier, ohne Zwang der Melodie, wie beim Ayre, oder des Tanzrhythmus beim Ballet, genauer beobachtet. Alles in allem fanden wir das bewußte Streben,