

Werk

Titel: Shakespeare und Ovid

Autor: Rick, Leo

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1919

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0055 | log9

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Shakespeare und Ovid.

Von

Dr. **Leo Rick.**

«Wie die Seele des Euphorbus in Pythagoras gelebt haben soll, so lebt die sanfte Seele des geistreichen Ovid im honigfließenden, süßzüngigen Shakespeare; das bezeugen seine Venus und Adonis, seine Lucretia und seine zuckersüßen Sonette, die unter seinen vertrauten Freunden im Umlauf sind», so schreibt schon zu Shakespeares Lebzeiten, 1598, Francis Meres in seiner «Palladis Tamia». Gar zu ernst brauchen wir diesen im präziösen Stil des Euphuismus gehaltenen Vergleich freilich nicht zu nehmen: die Renaissance gefällt sich in solchen Parallelen, in denen sich schließlich der Stolz auf die eigene Zeit ausspricht. Richard Carew nennt um 1596 den Shakespeare einen anderen *Catull*, John Davies widmet 1620 seine »Geißel der Narrheit« dem Andenken «unseres englischen *Terenz* Herrn William Shakespeare», Meres selbst vergleicht ihn seiner heiteren und ernsten Dramen wegen mit *Plautus* und *Seneca*, und auf dem Grabdenkmal in der Kirche zu Stratford ist er gar «ein *Maro* an Kunst». Als zweiten Ovid preist Carew den *Daniel* wohl wegen des nach Art der Heroiden gedichteten Briefes der «Octavia an Antonius», Davies den *Chapman*, den Verfasser des Gedichtes «Ovid's Banquet of Sense», das Ovids Geist atmet und eine Szene aus seinem Leben schildern will; William Alexander erklärt in einem Geleitgedicht zu Draytons «Englischen Heroiden», 1597, daß Ovids Seele in *Drayton* fortlebe.

Dem Renaissancekritiker Meres kommt es vor allem darauf an zu zeigen, daß Shakespeare in seinen Gedichten den antiken Dichter mit Glück nachgeahmt habe, für uns hingegen handelt es sich mehr um die Frage nach der Belesenheit, der Bildung des großen Engländer, und so suchen wir auch in seinen Dramen nach Spuren des

römischen Erzählers und Sängers der Liebe. Wir möchten wissen, ob ihm dieser soviel bedeutet hat, wie unserem *Goethe*, der im 1. und 10. Buch von «Wahrheit und Dichtung» schildert, wie die «Verwandlungen» auf seine kindliche Phantasie den stärksten Eindruck machten und wie er sie später Herder gegenüber leidenschaftlich in Schutz nahm; der in seinem Bericht über die letzte Nacht in Rom erzählt, wie ihm Ovids schönes Gedicht aus den Tristien (I 3) Wort für Wort im Gedächtnis heraufstieg, aber eben seiner Vortrefflichkeit halber ihn an eigener dichterischer Hervorbringung hinderte. Wir möchten feststellen, ob Shakespeare den lateinischen Text oder die Übersetzungen der Metamorphosen von Golding, der Heroiden von Turberville, der Tristien von Churchyard, der Amores von Marlowe, der Ars von einem Ungenannten benutzte; wir wünschen zu erfahren, was er Ovid stofflich, was er ihm stilistisch verdankt und wie dessen Einfluß in den verschiedenen Abschnitten seines Lebens sich geltend macht. Auf diese und andere Fragen können wir nicht immer eine bestimmte Antwort erwarten. Nicht jede einzelne mythologische Anspielung etwa, die aus Ovid stammen kann, muß deshalb auch schon von ihm entlehnt sein. Aber es ist im höchsten Maße wahrscheinlich, daß die Metamorphosen, das mythologische Handbuch für die Maler und Dichter der Renaissance, auch Shakespeare in die Kenntnis der alten Götter- und Heldensagen eingeführt haben, daß er sie auf der Schule samt den Erläuterungen des Lehrers kennen lernte, daß er sie im späteren Leben in Urtext und Übertragung immer wieder las und daß ihm auch Ovids Liebesdichtungen wohlvertraut waren. Auf die Menge der Parallelstellen kommt es dabei nicht an. Bei Goethe, der Ovid als den «Liebling» seiner Jugendjahre bezeichnet, läßt sich nur eine unvergleichlich geringere Anzahl von Anlehnungen an ovidische Stoffe und Formen feststellen, als bei Shakespeare, von dem wir ein solches Selbstzeugnis über seine Jugendlektüre nicht besitzen. Im folgenden soll zunächst einmal alles, was der große Dramatiker mit einiger Wahrscheinlichkeit aus Ovid entnommen haben mag, erschöpfend zusammengestellt werden.

Für seine ersten Trauerspiele greift der junge Dichter krasse Effekte und derbe Züge aus seinem Ovid heraus. Eine der schauerlichsten unter den zahlreichen nervenerregenden Geschichten der «Verwandlungen», die Erzählung von Philomelens Schändung durch Tereus, den Gemahl ihrer Schwester Procne, und von der grausamen Rache, die diese an dem Verbrecher nimmt, liefert ihm einen erheblichen Teil der Motive des *Titus Andronicus*. Die Quelle

spielt dabei im Stück selbst eine Rolle: die entehrte und verstümmelte Lavinia schlägt Ovids «Metamorphosis» auf und weist auf «die tragische Geschichte von Philomele» hin, um anzuzeigen, was ihr geschehen. Zu II 3, 232 «So pale did shine the Moone on Pirus, When he by night lay bath'd in Maiden blood» bemerken Charlotte Porter und Helen A. Clarke in ihrer First Folio Edition, New York 1909, S. 136: «By *Maiden blood* perhaps first blood is meant. Natürlich ist Thisbes Blut gemeint: Pyramus liegt da, nachdem sich Thisbe auf seiner Leiche getötet hat; ihr Blut überströmt ihn und so ist er «gebadet in Mädchenblut». Ovid legt mehrmals Nachdruck darauf, daß das Blut der Liebenden sich vermischt, so Met. 4, 118 u. 163. Die Erzählung von Pyramus und Thisbe liegt Shakespeare auch in der folgenden Szene (II 4) noch im Sinn; er entnimmt ihr den gesuchten und geschmacklosen Vergleich des strömenden Blutes mit dem Wasser, das aus einem geborstenen Leitungsrohre quillt (Met. 4, 121) und den vom verstopften Ofen (Met. 4, 64). Das Zitat «Terras Astraea reliquit» (IV 3), aus Ovids wohlbekannter Schilderung der vier Weltalter stammend, ist immerhin nicht ein bloßer aufgesetzter Flickklappen, wie die meisten Zitate bei Shakespeares Vorgängern, sondern klingt die ganze Szene hindurch immer wieder an: überall will Titus die entschwundene Göttin der Gerechtigkeit suchen lassen. Im 1. Teil von *Heinrich VI.* wird Astraea abermals genannt (I 6). Caesars Verwandlung in einen Stern (I 1) stammt aus dem letzten Buch der Metamorphosen, wo Ovid nach Mitteln sucht, um sein «carmen perpetuum» vom Anbeginn der Welt bis in die Gegenwart reichen zu lassen; man beachte «thy Soule» und Met. 15, 840, 846 «animam». Im 2. Teil (IV 1) heißt es: «The Jades, that dragge the Tragicke melancholy night». Von Drachen, wie R. K. Root, *Classical Mythology in Shakespeare*, New York 1903, S. 92 sagt, ist hier nicht die Rede, sondern von geflügelten Mähren. Hier ist anscheinend der Übergang von Ovids Auffassung («noctis equi» Am. I 13, 40) zu Shakespeares späterer Vorstellung von Drachen, die den Wagen der Nacht ziehen, zu beobachten. Der Speer des Achill, der ebensowohl heilt, als verwundet (V 1) wird bei Ovid an wenigstens 6 Stellen erwähnt. Im 3. Teil zeigt der junge Dramatiker abermals durch ein lateinisches Zitat, daß er seinen Ovid so gut kennt, wie jeder Akademiker: Edmund Rutland, von Clifford erschlagen, stirbt mit dem Ausruf: «Di faciant laudis summa sit ista tuae!» (Her. 2, 66). Das ist schlechtes und rechtes Schauspielerpathos.

Die ersten Lustspiele weisen neben deutlichen Schulerinnerungen erhebliche Anleihen bei Ovids Liebesdichtungen auf. «Lasset mich die Canzonetta überspähen», sagt der Schulmeister Holofernes in «*Liebes-Leid und -Lust*» (IV 2) «hier ist nur das Silbenmaß observiert; allein, was da heißet die Elegancia, die Leichtigkeit zusamt dem gülden Schlußfall des Gedichts — caret. Ovidius Naso, der war der Mann! — Und warumb auch Naso? Warumb sonst, als weil er auswitterte der Phantasei ihre balsamischen Duftblüten, der Erfindungskraft ihre Absprünge?» Der Name Naso, mit dem Ovid sich selber meistens nennt, ist natürlich ursprünglich ein Spitzname. Scherze über ihn hat Shakespeare gewiß von seinem eigenen Schulmeister gehört, als er auf den Bänken der Stratford Grammatikschule saß. Und auch die hübsche allegorische Wendung, die er dem Namen gibt, ist schon früher zu finden, nur mit einer ganz dem Geiste jener Zeit entsprechenden moralischen Beziehung statt der poetischen. In einer mittelalterlichen Einleitung zu den Heroiden (bei Sedlmayer, Wiener Studien VI, 1884, S. 143) heißt es, Ovid habe seinen Beinamen «quia, sicut per nasum fetida ab odoriferis discernimus, ita vitia a virtutibus disgregavit.» «Odoriferous» sagt Shakespeare: Schulwitze erben sich oft mit erstaunlicher Zähigkeit fort. In der *Komödie der Irrungen* erinnert Lucianas Rede (III 2) stark an eine Kanzonette Ovids (Am. III 14). Vgl. besonders 5 «Non peccat quaecunque potest peccasse negare | Solaque famosam culpa professa facit . . .» 14 «Te probam, quamvis non eris, esse putem». 15 «Quae facis haec facito, tantum fecisse negato». Ferner Ars 2, 447 — 67. Das Gleichnis von der Ulme und dem Weinstock (II 2), sicher literarisch, mag aus Met. 10, 100 stammen. In den *Beiden Veronesern* läßt ebenso wie im vorhin genannten Drama der belehrende Ton der nachstehenden Parallelen die Verwandtschaft mit Ovids scherzhaft pedantischen Liebesregeln augenfällig hervortreten:

III 1 Win her with gifts, if she respect not words.

Am. I 8, 62 Crede mihi, res est ingeniosa dare.

ebenda: Though ne'er so black, say they have angels' faces.

Ars 2, 657 Fusca vocetur | Nigrrior Illyrica cui pice sanguis erit.

ebenda: Item, she is not to be kissed fasting in respect of her breath.

Ars 3, 277 Cui gravis oris odor, nunquam ieiuna loquatur.

III 2 Write till your inke be dry and with your teares
Moist it againe.

Her. 3, 3; 9, 4 und sonst oft; doch auch bei Chaucer.

Zu IV 4 Madam, 'twas Ariadne passioning

For Theseus' perjury and unjust flight — ist Her. 10 zu vergleichen; die Worte

«*Femina perjuri fraude sepulta viri*» genügen wohl zur Erklärung des Ausdrucks «*Theseus' perjury*», die auch an *Fasti* 3, 473 *perjure et perfide Thesei!* und *Am.* I 7, 15 *perjuri Thesei* anklingen.

Auch einige frühe Tragödien zeigen den gleichen starken Einfluß der ovidischen Liebespoesie. In *Romeo und Julie* erinnern Benvolios Lehren («*doctrine*» nennt er sie, wie Ovid *Rem.* 489 die seinigen «*praecepta*») an die Ratschläge der *Remedia Amoris*.

I 1 *Be rul'd by me, forget to thinke of her . . . By giving liberty unto thine eyes, | Examine other beauties . . . I 2 one fire burns out anothers burning . . . Compare her face with some that I shall show.* Dazu besonders *Rem.* 444 *Alterius vires subtrahit alter amor . . . 452 novus est inveniendus amor . . . 709 Vos quoque formosis vestras conferte puellas: Incipiet dominae quemque pudere suae.*

II 2, *At lovers' perjuries, they say, Iove laughs, ist schon längst als Übersetzung von Ars* 1, 633, *Juppiter ex alto perjuria ridet amantum, erkannt worden.*

Zu *Richard III.* (IV 4), *When didst thou sleepe, when such a deed was done? mag Am.* III 9, 35 verglichen werden: *Cum rapiunt mala fata bonos (ignoscite fasso!) Sollicitor nullos esse putare deos.* — *Richard II.* hat zwei Vergleiche, die sich in den Liebesdichtungen Ovids finden: II 1 *young hot colts, being rein'd do rage the more: Ars* 3, 555 *Sed neque vector equum. qui nuper sensit habenas | Comparibus frenis artificemque reget; auch Am.* III 3, 13, *Rem.* 514, *Her.* 4, 22. — II 4 *The pale-faced Moone looks bloody on the Earth: Am.* I 8, 12 *Purpureus Lunae sanguine vultus erat.* Zu der ganzen Stelle wird eine Parallele aus Daniels «*Civil Wars*» angeführt, dort kommt der blutrote Mond nicht vor.

Inzwischen hat sich die Anziehungskraft, die Ovids Stoffwelt auf Shakespeare ausübt am sinnfälligsten geoffenbart in den beiden Versnovellen *Venus und Adonis* und *Die Schändung der Lucretia*, die im Urteil der Zeitgenossen den Verfasser als ausgesprochenen Schüler des klassischen Erzählers zeigen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts ist in zahlreichen Bearbeitungen des Adonis-Stoffes durch Franzosen, wie Mellin de Saint Gelay und Ronsard und Italiener, wie Dolce, Parabosco und Tarcagnola, Ovids Erzählung immer mehr durch Züge aus anderen Sagen der «*Verwandlungen*» wie der von Narcissus, von Salmacis und vom kalydonischen Eber, sowie aus Bions Adonisklage und einem Theokrit zugeschriebenen Idyll erweitert worden. Auch die Engländer Spenser, Greene, Marlowe und Constable behandeln den Stoff kürzer oder ausführlicher. Keiner von allen Vorgängern Shakespeares hat ein so aus einem Guß hervorgegangenes Werk zustande gebracht, wie das seinige. In allen früheren Bearbeitungen sind die oben genannten Elemente viel unverbundener nebeneinander gestellt, mit viel ängstlicherer Treue nachgeahmt oder

wörtlich übernommen. Shakespeare fügt auch noch andere ovidische Züge hinzu; seine Schilderung der wiehernden Stute V. 259 — 324 ist eine Ausführung zu Ars 1, 280 «Femina cornipedi semper adhinnit equo», wobei der ganze vorhergehende und nachfolgende Gedankengang Ovids seinen Einfluß ausgeübt hat; V. 529, wo die Sonne «the world's comforter» genannt wird, erinnert an Met. 1, 521 «opiferque per orbem dicor» aus der bekannten Sage von Apoll und Daphne stammend. In der *Lucretia* sind Anklänge an die *Fasti* Ovids nachgewiesen worden; der Vergleich mit dem gefühllosen, wogenumbrandeten Fels V. 589) mag aus Met. 11, 330 entnommen sein.

In den Dramen dieser Zeit macht sich immer noch der Einfluß des lateinischen Ovidtextes, vor allem der Metamorphosen stark geltend. Für den Namen Titania im *Sommernachtstraum* ist keine andere Quelle bisher aufgefunden worden; Golding löst in seiner Übersetzung diesen Namen durch «Titan's daughter» oder ähnlich auf. Eigentlich ist er ja gar kein Name, sondern ein Beinamen, der als Patronymikon Diana, Latona, Circe und Pyrrha gegeben wird. Wie sich mit ihm Vorstellungen vom Silberbogen, vom Zauberbecher, vom Mondlicht und Zauberei zwanglos verknüpfen, hat Baynes schön ausgeführt. Im *König Johann* begegnen wir einer unverkennbaren Erinnerung an das jedem Tertianer wohlbekannte «rudis indigestaque moles» zu Beginn des Gedichtes von den «verwandelten Formen»:

. . . . you are born

To set a form upon that indigest

Which he hath left so shapelesse and so rude. (V 7).

Golding sagt allerdings in der Epistel «That shapelesse, rude and pestred heape which Chaos he dooth call» (V. 347). Aber die kühne Bildung «indigest» verrät ihren Ursprung deutlich genug. Das Stück hat mit Richard II. zwei ovidische Vergleiche gemeinsam: «Deaf, as the sea» (Rich. II., I 1); «The sea enraged is not half so deaf» (Joh. II. 1): «Surdior aequoribus» (Met. 13. 804); «Surdior ille freto» (Her. 8, 9) — «The searching eye of Heaven» (Rich. II. III 2); «the beauteous eye of Heaven» (Joh. IV. 2): «mundi oculus» (Met. 4, 228). Übrigens ist im *König Johann* keine einzige Anspielung an mythologische Stoffe, die bei Ovid vorkommen, nachzuweisen, in Richard II. nur eine einzige, während im *Sommernachtstraum* und noch mehr im *Kaufmann von Venedig* die Anzahl derartiger Anspielungen den Höhepunkt erreicht (Root S. 121); wie man sieht, ist es unzulässig, aus dem Gebrauch oder Nichtgebrauch ovidischer Mythologie allzu weitgehende Folgerungen zu ziehen.

Es läßt sich vielleicht doch sagen, daß nun eine Periode beginnt, wo Shakespeare, dessen Schulzeit weiter und weiter hinter ihm liegt, die antiken Stoffe mit größerer Freiheit, unbekümmert um schulmäßige Genauigkeit, verwendet und daß die travestierende Behandlung häufiger wird. Im Kaufmann von Venedig verwechselt er Dido mit Ariadne und gibt ihr obendrein ein volkstümliches, unklassisches Symbol: «The Willow worne of forlorne Paramours» (Spenser, Faerie Queen I 1, 9):

In solcher Nacht
Stand Dido, eine Weid' in ihrer Hand
Am wilden Strand und winkte ihrem Liebsten
Zur Rückkehr nach Karthago. (V 1)

Das ist Ovids Ariadne (Her. 10), die am Strande von Naxos in mondheiler Nacht dem falschen Theseus mit einem Tuche nachwinkt. Auch bei Chaucer konnte Shakespeare sie finden, wie denn die ganze Aufzählung von Troilus und Thisbe, von Dido und Medea an die romantische Auffassung von Ovids Heroinnen der Liebe erinnert. Er verwechselt noch Althæas wirklichen und Hecubas geträumten Feuerbrand, sowie die vielköpfige Hydra mit dem hundertäugigen in Schlaf gezauberten Argus, beides im 2. Teil von *Heinrich IV.* (II 2; IV 2), im *Heinrich V.* die Flügelschuhe des Perseus mit den Fittichen des Pegasus (III 7; in meinem lateinischen Lexikon von Georges, 1887, lese ich s. v. Perseus: Sitzend auf dem geflügelten Rosse Pegasus; als Quelle ist Ovid angegeben. Also Shakespeare ist mehr als entlastet!) Oft liegen mythologische Anspielungen zu Grunde, auch ohne daß ein bestimmter Name genannt wird: «Suspicion, all our lives, shall be stuck full of eyes» (1 Heindr. IV., V 2) — das Bild des Argus schwebt vor; oder: «Never came Reformation in a flood | With such a heady currance, scowring faults» — die eben vorher genannte Hydra führt auf eine andere Arbeit des Herkules, die Reinigung der Ställe des Augias (Heindr. V., I 1). Als Beispiele travestierender Behandlung sind zu nennen vor allem das unsterbliche Spiel von Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum, sodann die von übermütig lustiger Anwendung mythologischer Züge wimmelnden Stücke *Die bezähmte Widerspenstige*, *Die lustigen Weiber von Windsor* und *Viel Lärmen um Nichts*. Im erstgenannten Stück wird Ovid als Vertreter heiteren Lebensgenusses mit Namen genannt:

Laßt uns nicht Stoiker, nicht Stöcke werden.
Nicht so vertieft in Aristoteles,
Daß wir Ovid als sündlich ganz verschwören (1, 1, 31).

Lucentio nennt die bekannteste seiner leichtfertigen Dichtungen mit Namen: «I read that I professe the Art to love» (IV 2). Einmal wird hier noch ein lateinisches Zitat verwendet, aber in einem ganz anders scherzhaften Sinne, als die ernstgemeinten lateinischen Zitate in den Jugenddramen: Lucentio, überhaupt ein guter Ovidkenner, gebraucht die Verse: «Hic ibat Simois haec est Sigeia tellus etc.» (Her. 1,33) nur als Vorwand für seine Liebeserklärung, auf ihren Sinn kommt es weiter nicht an. (III 1). Eine augenscheinlich sehr bekannte Anapher Ovids in der Anrede der Salmacis an den schönen Hermaphroditus (Met. 4, 320) gelangt zu höchst komischer Wirkung, da Katharina sie an den alten Vincentio richtet:

Happy the parents of so fair a child,
Happier the man whom favourable stars
Allot thee for his lovely bedfellow (IV 5).

In den *Lustigen Weibern* nennt Pistol in einem seiner ewigen Hahnrei-Witze den Namen eines der Hunde Aktæons aus Goldings Übersetzung: «Or goe thou like Sir Acteon, he, with Ringwood at thy heels» (II 1). Mit Ringwood gibt Golding Ovids Hylactor wieder. Der Name kommt auch noch in der Ballade «Mad Tom of Bedlam» in Percy's Reliques, sowie in Ben Jonsons Maskenspiel «The Satyrs» vor und so ist nicht mit Sicherheit auszumachen, ob Shakespeare ihn Golding verdankt. Ovids Hundeliste, einer seiner zahlreichen volltönenden Namenkataloge, hat überhaupt vielfach Anklang gefunden: die Übersetzer bemühen sich die Namen volkstümlich wiederzugeben und Golding liefert dabei eins seiner Glanzstücke. Die Aufzählung von Hundennamen in der Einleitung zu *Der Widerspenstigen Zähmung* dürfte in letzter Linie auch auf Ovids Einfluß zurückzuführen sein, ebenso die Unterhaltung zwischen Hippolyta und Theseus über die Hunde spartanischer und kretischer Rasse (IV 1: Met. 3, 208). In *Viel Lärmen um Nichts* macht Shakespeare einmal ein oft abgeleiertes Zitat aus den *Tristien* (IV 6) einigermaßen lächerlich: «In time the savage bull doth beare the yoake» (I 1); nachher macht sich Claudio noch darüber lustig: «I thinke he thinks upon the savage bull» (V 4). Schon Turberville schreibt:

Was never bull so fell with wrinckle-fronted face,
But Time would make him yeeld to yoke and toyle the ground apace.
(Chalmers II S. 616).

Watson, Greene, Kyd und andere bringen den Gedanken in engster Anlehnung an Ovid, der noch eine Reihe weiterer Beispiele für die Wirkung der Zeit anführt und auch *Ars* 1, 471 ff. wiederholt. An

einer anderen Stelle desselben Lustspiels mag vielleicht auch eine scherzhafte Parodie eines bekannten Zitats vorliegen: «My visor is Philemon's roofe, within the house is *Love*» sagt der maskierte Don Pedro zu Hero (II 1). Die Verbesserung Theobalds zu *Jove* (nach Q) scheint durch die offensichtliche Anspielung auf die Sage von Philemon und Baucis gefordert zu werden, gibt aber andererseits doch keinen befriedigenden Sinn. Heath (zitiert in Furness' New Var. Ed.) hat ganz recht, wenn er bemerkt: «This speech is quite foreign to the conversation which immediately precedes between Pedro and Hero». Der Gegensatz zwischen «lute» und «case» vorher fordert allerdings den zwischen der Maske und dem was dahinter steckt, heraus; aber was soll es heißen, wenn Don Pedro sich mit Jupiter vergleicht, der sich zu dem ländlichen Paare herabließ? Diese Prahlerei würde einerseits schlecht zu der heiteren Maskerade passen, andererseits sogar mit der Absicht des Fürsten im Widerspruch stehen: er wirbt ja nicht für sich selbst, sondern für Claudio, er ist also gar nicht «Jupiter». «Love» hingegen ist allerdings das, was hinter der Maske steckt; Don Pedro ist der Liebesbote für Claudio. Sollten die Worte nicht ebenso wie die obengenannten ein bekanntes Zitat enthalten (sie bilden einen Septenar!), wo dann Pedro statt des erwarteten und zu erwartenden «Jove» überraschend «Love» einsetzt?

Wie es euch gefällt und *Ende gut, alles gut* bringen noch die eine oder andere humorvolle Anspielung, wie wenn Ovids Verbannung den Stoff für Probststeins Wortwitz abgibt: «I am here with thee and thy goats as the most capricious (caper der Geißbock!) poet, honest Ovid, was among the Goths» (III 3) oder vielleicht, wenn der Narr zur Gräfin von Roussillon sagt: «I am out a friends, Madam, and I hope to have friends, Madam, and I hope to have friends for my wife's sake» (I 3), was an Ovids ironisch gemeinten Rat erinnert: «Et cole quos dederit (multos dabit!) uxor amicos» (Am. III 4, 45). Aber im ganzen haben doch um diese Zeit die ernstesten Stoffe Ovids wieder mehr Eindruck auf Shakespeare gemacht. «Wie es euch gefällt» erinnert an mehreren Stellen an die Rede des Pythagoras im letzten Buch der Metamorphosen, wo Ovid den philosophischen Faden des ersten Buches wieder aufnimmt. Rosalinde nennt seinen Namen: «I was never so berim'd since Pythagoras time that I was an Irish rat, which I can hardly remember» (III 2). Das ist allerdings noch parodistisch. Der Herzog spielt seinerseits mit dem Gedanken der Metempsychose: «I thinke he be transform'd into a beast» (II 7). Der melancholische Jacques wendet sich gegen den Mord unschuldiger,

fühlender Tiere (II 1). Das goldene Zeitalter wird mehrmals erwähnt (I 1 «in the golden World», ein Ausdruck, den Golding, Buch 15, mehrmals gebraucht; wohl auch II 1 «old custome»; zu III 2, 252 vgl. Met. 15,97 «fetibus arboreis») und in Verbindung gebracht mit dem Mitleid für die dem Tode geweihten Tiere, wie es Met. 15, 99—110 geschieht. Die hübsche Schilderung der vier Lebensalter des Menschen, Met. 15, 199—236, könnte immerhin ein, freilich um ein gewaltiges übertroffenes, Vorbild für Jacques tiefsinnige Rede über die sieben Alter und Akte der menschlichen Komödie abgegeben haben (II 7). In den *Sonetten*, deren Entstehungszeit wir im einzelnen nicht genau kennen, liegen ebenfalls Anklänge an Met. 15 vor, so wenn es S. 59 heißt, daß nichts neu, alles schon einmal gewesen und gedacht ist oder S. 123:

No! Time thou shalt not boast that I doe change,
Thy pyramids built up with newer might
To me are nothing novel, nothing strange,
They are but dressings of a former sight.

So auch in den Sonetten 60, 63 und 64, wo der zerstörende und aufbauende Einfluß der Zeit an dem wechselnden Vor- und Zurücktreten des Meeresstrandes und am Heranwachsen und Altern des Menschen veranschaulicht wird. Vgl. besonders S. 64:

I have seen the hungry Ocean gain
Advantage on the Kingdom of the shore
And the firm soil win of the watry main
Increasing store with losse and losse with store —

mit Met. 15, 262: Ich sah selber als Meer, was fester und trockener Boden
Vormals war; ich sah aus Wogen gewordene Länder.

Gerade die nicht eben im strengsten Sinn glaubhafte Versicherung beider Dichter, daß sie diese Erscheinungen selbst gesehen, läßt, wie Sidney Lee mit Recht hervorhebt, auf literarische Abhängigkeit schließen. Die Sonette 19. 55. 126 führen den Gedanken der bekannten Schlußverse der Metamorphosen aus, daß des Dichters Nachruhm über die alles verschlingende Zeit triumphiert; S. 19 «devouring time» ist eine Übersetzung des ovidischen «tempus edax» (Met. 15, 234), während S. 55 schon ganz angeführt werden müßte, um die bis ins Einzelne gehende Übereinstimmung aufzuzeigen. Ovids «dunkle Philosophie» hat auf Golding großen Eindruck gemacht, der sich in seiner gereimten «Vorrede» weitläufig darüber ausläßt; schon Gavin Douglas bringt die Schlußverse der «Verwandlungen» als «Conclusioun of this Buik of Eneados» (worauf der Herausgeber Small nicht aufmerksam macht); Caxton setzt zu Met. 10, 519 aus Eigenem hinzu: «Hyt is wel trowth,

that alle thynges renewe them self and chaunge with the tyme that alle thynges chaungeth» und die Sonettendichter bewegen sich gern in ähnlichen Gedankengängen, wobei sie gleich Shakespeare auch Ovids oftmalige Versicherung übernehmen, daß der Dichter nicht nur sich selbst, sondern auch die von ihm Besungenen unsterblich macht (Am. I 10 u. 15).

Für die großen Tragödien der Folgezeit, vom *Hamlet* bis zum *König Lear* stellt Root fest, daß die Welt der Götter und Helden Ovids, die noch in *Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt* anmutig heiter, von romantischem Schimmer verklärt, hineinleuchtete, fast gänzlich aus dem Gesichtskreise verschwindet. Stilistisch macht sich aber der Einfluß der rhetorischen Künste Ovids noch hie und da bemerkbar: die Schilderung des Sturms, *Othello* II 1, entlehnt Züge von dem glänzenden Gemälde in der Erzählung von Ceyx und Alcyone, (Met. 11); die Drohung *Lears*:

Ich will mir nehmen solche Rach' an euch,
Daß alle Welt — will solche Dinge tun —
Was, weiß ich selbst noch nicht; doch solln sie werden
Das Graun der Welt (II 279.) —

erinnert an die Hyperbel in der Erzählung von Tereus und Philomele: «Magnum quodcunque paravi: Quid sit, adhuc dubito» oder auch an den Schluß des Briefes der Medea (Her. 12), und seine Worte: «I do not . . . tell tales of thee to high-judging Jove» (ebda.) lassen einen daran denken, daß in den Metamorphosen der Rabe dem Apollo, die Krähe der Pallas gegenüber die Zuträgerin spielen, und daß Phoebus, «the tell-tale Sun», den Göttern die Heimlichkeiten des Mars und der Venus verrät.

Shakespeares letzte Dramen lassen wieder auf eine erneute Beschäftigung mit dem geistreichen, wenn auch zuweilen etwas verzo-genen Liebling der Musen schließen. Wie in dem schwer datierbaren Stücke *Troilus und Cressida* die Charaktere des weisen Ulysses und des tölpelhaften Ajax übertreibend aus ihrem Gegensatz bei dem im 13. Buch der Metamorphosen geschilderten Redekampf um die Waffen des Achill herausentwickelt sind, so ist der pfiffige Autolycus des *Wintermärchens* ein Namens- und Geistesverwandter von dem listigen Sprossen des diebischen Merkur, «sinnreich zu jeglichem Schelmstück», der im 8. und 11. Buch jenes Werkes auftritt. Der Charakter der Dido Ovids hat nach Th. Zielinski (Philologus 64, 1905, S. 17) den der Cleopatra entscheidend beeinflußt; zur Erklärung des nicht eben leichtverständlichen Schlusses der 3. Szene des 1. Aktes zieht er die Stelle heran:

Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquo
 Parsque tui lateat corpore clausa meo (Her. 7, 33).

Root hebt für *Antonius und Cleopatra* ein erneutes Anschwellen mythologischer Anspielungen in der Art Ovids hervor. Man könnte noch hinzufügen: I, 1 «There's beggery in the love that can be reckon'd», «Pauperis est numerare» (Met. 13, 824) und etwa: I 3 Charmion: «In each thing give him way, crosse him in nothing!» Cleopatra: «Thou teachest like a foole: the way to lose him!»: Am. II 19, 6 «faciat vote rara repulsa locum», oder Ars 3, 580—98 «En ego confiteor: non nisi laesus amo». Im *Wintermärchen* (IV 4) ist noch der Einfluß eines der beliebten Namenkataloge Ovids zu spüren: es sind die Blumen, die Proserpina pflückte, als Pluto sie entführte, von denen Ovid Met. 5, 389 eine kürzere, Fasti 4, 437 eine lange Liste aufzählt. Imogen im *Cymbelin* scheint vor dem Einschlafen Ovid gelesen zu haben:

Sie las eben
 Vom Tereus noch; das Blatt ist eingelegt,
 Wo Philomele sich ergab (II 2).

Es könnte auch Petties «Petite Palace of Pleasure» gemeint sein, wo die Geschichte an zweiter Stelle steht. Die Schilderung der Abreise Leonatos (I 3) klingt in manchen Punkten an den Abschied des Ceyx von seiner Alcyone (Met. 11) an; in derselben Erzählung steht die schon beim Othello erwähnte wirkungsvolle Ausmalung des Seesturms, die für die erste Szene im «*Sturm*» Stoff geliefert haben mag. Für die schwarze Kunst ist Ovid ein guter Gewährsmann: I 2 Ariel: «Thou call'dst me up at midnight to fetch dew»: Met. 7, 268 «Addit et exceptas luna pernocte pruinas»; ferner V 1 «a Witch and one so strong, that could controle the Moone»: Met. 7, 207 «Te quoque. Luna, traho» und Am. I 8, 12; vor allem die bekannte Entlehnung aus Goldings Übersetzung:

Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves! (V 1)
 und: Ye Ayres and windes: ye Elves of Hilles, of Brookes, of Woods alone,
 Of standing Lakes, and of the Night approche ye everychone.
 (Golding 7, 265 — Met. 7, 197.)

Hier sei gleich die Frage angeschlossen, was Shakespeare sonst noch *Golding* verdankt. Es wird am besten sein, die beobachteten Parallelen aufzuführen. Die meisten stammen von Anders, Collins und Root.

Tit. 2,3 wird der Mohr als «*swart Cimmerian*» bezeichnet.

Met. 11, 592 Est prope Cimmerios longe spelunca recessu —

G. 11, 587 Among the *darke* Cimmerians is a hollow mountaine found.

In der Antike sind die Cimmerier, die im Lande der Nacht wohnen, nicht selbst «schwarz».

- 3 Henr. VI, III 2 I can . . . change shapes with Proteus . . .
 Met. 2,9 Proteaque ambiguum
 G. 2,13 Unstable Proteus chaunging aye his figure and his hue
 From shape to shape . . .
- Venus 619 On his bow-back he hath a battle set
 Of bristly pikes, that ever threat his foes;
 His eyes like glow-worms shine when he doth fret.
- Met. 8, 284 Sanguine et igne micant oculi, riget ardua cervix,
 Et saetae similes rigidis hastilibus horrent:
 Stantque velut vallum, velut alta hastilia saetae.
- G. 8, 376 His eies did glister blud and fire: right dredfull was to see
 His browed necke, right dredfull was his haire which grew as thicke
 With pricking points as one of them could well by other sticke.
 And like a front of armed Pikes set close in battell ray,
 The sturdie bristles on his back stooode staring up alway.
- Pass. Pilgr. 6 When Cytherea (all in Love forlorne)
 A longing tariance for Adonis made
 Met. 4, 351 (Salmacis) iam se male continet amans
 G. 4, 430 Scarce could she tariance make.
 Das ganze Gedicht ist eine zweifellose Nachahmung der Geschichte von Salmacis.
- Rom III 2 wird Phaethon ein «waggoner» genannt; G. übersetzt Met. 2,312 «aurigam» durch «Waggoner» (394.) Vgl. noch ebendort «fiery-footed steeds» mit G. 2, 160 «fierifoaming Steedes».
- Mids. II 1 The seasons alter, hoary-headed frosts
 Fall in the fresh Cap of the crimson rose,
 And on old Hiems' thin and icy crown
 An odorous chaplet of sweet summer buds
 Is, as in mockery, set.
 Met. 2,30 Et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.
 G. 2, 36 And lastly, quaking for the colde, stood Winter all forlorne,
 With rugged heade as white as Dove, and garments all to torne,
 Forladen with the Isycles that dangled up and downe
 Uppon his gray and hoarie bearde and snowie frozen crowne.
- Merch. I, 1 «Colchos' strand»; ebenso G. 7, 218, wo Met 7,157 nichts Entsprechendes im lateinischen Text steht.
- Merch. V 1 the enchanted herbs | That did renew old Aeson
 Met. 7, 98 cantatas herbas: G. 7,142 Enchaunted herbes
 G. 7,381 a lively youthfull spright did in his heart renew, wo im lateinischen Text nichts Entsprechendes.
- Ado V 4 Bull Jove, Sir, had an amiable low
 Met. 2,851 Mugit;
 G. 2,1062 putting on the shape of bull . . . Goes lowing gently up and downe.
- As III 2 I found him under a tree like a dropped acorn. It may well be called Iove's tree, when it drops such fruit.
 Met. 1 106 Et quae deciderant patula Jovis arbore, glandes.
 G. 1,121 And by the acornes dropt on ground from Joves brode tree in feelde.

Wie man sieht, ist keine dieser Parallelstellen so beweisend, wie die aus dem «Sturm». Am auffälligsten ist noch die Übereinstimmung in der Schilderung des wilden Ebers, aber sie erklärt sich recht wohl aus dem lateinischen Text. Es läßt sich nur sagen, daß hinlängliche Beweise sowohl die Benutzung des Urtextes als auch der Golding'schen Übersetzung durch Shakespeare dartun und daß es den Anschein hat, als habe er im gereiften Alter, wo die Schulerinnerungen nicht mehr so lebendig waren, mit Vorliebe zur Übertragung gegriffen. Weitere Untersuchungen über die Frage versprechen keine Ausbeute mehr; die Herausgeberinnen der amerikanischen First Folio Edition führen zwar Golding noch zu zahlreichen mythologischen Anspielungen auf, aber eine irgendwie auffallende Anlehnung ist nirgendwo bemerkbar. Sachlich kommt auch nichts darauf an: Shakespeare wird es ähnlich gemacht haben, wie unsere eigenen Klassiker, die sich durchaus nicht scheuten, den Urtext antiker Dichter durch eine gute Übersetzung sich erläutern und näherbringen zu lassen. Ob er auch die anderen Ovid-Übersetzungen gekannt hat, die der Heroiden durch *Turberville*, von 1567 bis 1605 fünfmal aufgelegt, die der Tristien I—III durch *Churchyard* 1572 in 1., 1578 in 2. Auflage erschienen, die der Amores durch *Marlowe* und endlich der Ars und der Remedia durch *unbekannte Verfasser*, um 1600 zum Teil ohne oder mit falscher Angabe von Druckort und Jahr vermutlich in Holland gedruckt? In keiner dieser Übersetzungen habe ich erwähnenswerte Spuren einer Benutzung durch Shakespeare feststellen können, obwohl ich für das gesamte oben vorgelegte Material die entsprechenden Vergleichen angestellt und auch in vielen Fällen, wo mythologische Stoffe, ohne daß eine wörtliche Herübernahme vorliegt, zuletzt auf Ovid zurückgehen, diese Übertragungen verglichen habe.

Aber gibt es nicht andere Kanäle, durch die Shakespeare *mittelbar* seine Ovidkenntnis zugeflossen sein könnte? Schon *Chaucer* konnte ihm vielerlei vermitteln. Die Gebote etwa, die in dem von Chaucer übersetzten Rosenroman der Liebesgott aus Ovids «Handbuch der Liebe» herausgreift, gehören seitdem zum unveräußerlichen Bestand aller Liebesdichtung: der Liebende muß mehr Schmerzen erdulden als Tropfen im Weltmeere sind; er wache vor der Türe der Geliebten (vgl. *Twelfth Night* I 4, 16); er sei freigebig gegen ihre Dienerschaft; bleich sei seine Gesichtsfarbe, sauber sein Äußeres, gefällig seine Kleidung; bevor er mit der Dame seines Herzens spricht, sende er ihr einen Brief und feuchte ihn mit seinen Tränen (*Two Gentl.* III 2, 72 und *Chaucer Troil.* 2, 1023 «Beblotte it with thy teres

eek a lyte!); nicht durch Kräuter kann die Liebe geheilt werden: vielmehr hat Cupido, der mit goldenem, spitzigen Pfeil die Liebe wachruft, auch einen bleiernen, stumpfen, mit dem er sie heilt. Für Stellen, wie

Ich schwör' es dir bei Amors stärkstem Bogen,
Bei seinem besten, goldgespitzten Pfeil!

(Sommernachtstraum I 1, 173)

läßt sich eine bestimmte Quelle (etwa Met. 1, 469) gar nicht angeben. Wenn in «Liebes-Leid und -Lust» das Feldgeschrei lautet: «Sankt Amor!», wenn «Dan Cupid» zuletzt den Sieg davonträgt, so waltet hier noch ganz die Stimmung, aus der heraus Chaucer von «Seynt Venus» spricht und junge Liebespaare zu Cytherea beten läßt. Von Ovids Heroinnen kennt Shakespeare jene, die Chaucer zu Märtyrinnen der Liebe macht, indem er ihnen andere, zum Teil aus anderen Werken Ovids stammende, beigesellt: Medea, Philomele und Thisbe aus den «Verwandlungen», Lucretia aus den «Fasten», Cleopatra. Briseis, Phaedra, Oenone, Hermione, Canace, Laodamia, Cydippe, Sappho hingegen scheinen ihm unbekannt zu sein, freilich auch die von Chaucer behandelten Phyllis, Hypsipyle und Hypermnestra. Die Art, wie im «Kaufmann von Venedig» (V, 1, 1) Lorenzo und Jessica sich an berühmte Liebespaare erinnern, an Troilus, Thisbe, Dido, Medea, ist im Geiste der «Legende von den guten Frauen» gedacht, und nicht weit davon abliegend ist Antonius' Vision:

Wo Seelen ruhn auf Blumen, wandeln wir,
Daß Geister stannen unserm freud'gen Gang:
Dido und ihr Aeneas stehn verlassen,
Und alles schwärmt uns nach. (Ant. IV 14, 52).

Die Metamorphosen hat *Gower* fast ganz in seine *Confessio Amantis* hineinzuschachteln verstanden. Es ist also klar, daß Shakespeare hier die klassische Mythologie im wesentlichen kennen lernen konnte. Aber *Gower*, wie die gesamte Vorrenaissance, beachtet Ovids Stilkunst nicht; da werden die «Fabeln» des römischen Dichters schlecht und recht inhaltlich mitgeteilt, aber von seiner fein berechnenden Erzählungskunst ist nichts übrig geblieben. Das wird in der Renaissance langsam anders, zunächst durch Übertragungen einzelner Erzählungen, wie den «Narcissus» von 1560 oder Peends «Ergötzliche Fabel von Salmacis und Hermaphroditus» von 1565, die beide nach mittelalterlicher Art noch mit einem moralischen Mäntelchen behangen sind; dann durch volkstümliche Nacherzählungen, wie Hubbards «Tragische und klägliche Historie von den beiden treuen Gatten: Ceyx, König

von Trachin, und seinem Weibe Alcyone», oder Gascoignes «Klage der Philomena»; ferner durch balladenmäßige Behandlungen, wie das für 1562 bezeugte «Buch von Perymus und Thesbie», die 1569 eingetragene «Ballade von dem elenden Wesen des Königs Medas», oder das 1584 gedruckte «Neue Sonett von Pyramus und Thisbe»; sodann durch Prosanovellen, wie die fünf aus den Metamorphosen stammenden im «Kleinen Palast des Vergnügens» von G. Pettie und durch üppige Versnovellen, wie Lodges «Verwandlung der Scylla», die unmittelbar zu «Venus und Adonis» überleitet; endlich durch die zahlreichen Begrüßungsszenen, Festspiele und Masken, die Stoffe und Motive von Ovid entlehnen. Es ist gewiß nicht zufällig, daß die soeben aufgezählten Sagen alle mit besonderer Vorliebe und Häufigkeit auch bei Shakespeares Erwähnung finden, der sich durch sie vielleicht anregen ließ, den Urtext aufzuschlagen. Gewisse Stoffe liegen sozusagen in der Luft. Und nicht nur Stoffe, sondern sogar stilistische Einzelzüge.

Dafür nur ein Beispiel. Ovids *Narcissus*, von Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild ergriffen, ruft verzweiflungsvoll aus: «Inopem me copia fecit!» (Met. 3, 466). Dieses Wortspiel kehrt bei den verschiedensten Dichtern wieder. Golding übersetzt: «My plentie makes me poore» (3, 587). Spenser übernimmt die Antithese genau in Goldings Fassung: «Lyke Narcissus vain | Whose eyes him starv'd : So plenty makes me poor» (Amoretti 35). Marlowe sagt: «The poor rich man that starves himself» (Hero and Leander 1, 243); Chapman: «Glutted, not satisfied, in plenty poore» (Poems ed Swinburne, S. 183); Sidney: «Burnt in myself» («Uror amore mei» Met. 3, 464) «I wail for want and yet am choked with store» (Arcadia ed. Feuillerat S. 253); schon Petrarca brachte das Wortspiel über den «vano amator, che la sua propria Bellezza desiando fu distrutto, Povero sol per troppo averne copia» (Triumph. Cup. II a 145.) Shakespeare spielt in «Venus und Adonis» mehrmals mit dem Gegensatz «famish-plentie» (20), «surfet-drouth» (544), «plentie-dearth» (545); deutlicher jedoch tritt das Bild des durch seine Augen zugrunde gehenden Narcissus in den Sonetten hervor:

But thou contracted to thine owne bright eyes
Feedst thy light's flame with self substantiall fewell,
Making a famine, where abundance lies
Thyself thy foe, to thy sweet selfe so cruell. (So. 1)

Vgl. außer der oben genannten Antithese noch: «Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus» (Met. 3, 420); «Perque oculos perit ipse suos» (Met. 3, 440) und damit

So. 25: *Pittiful thrivors, in their gazing spent.*
 Ferner *Lucr. 95 . . . too much wonder of his eye,*
Which having all, all could not satisfie;
But poorly rich so wanteth in his store
That cloy'd with much, he pineth still for more.

In der mit So. 1 beginnenden Sonettenreihe spielt Shakespeare noch öfter mit dem im Einleitungsgedicht angeschlagenen Thema: 3 «self-love . . . thine Image dies with thee»; 4 «having traffike with thy selfe alone | Thou of thy selfe thy sweet selfe dost deceave»; 9 «thou consum'st thy selfe»; vgl. noch 10, 6., 15, 12. Narciss wird nämlich in der Renaissance immer mehr ein stehender Typus der Selbstliebe, der «Philautia», so in der Übersetzung von 1560, so in John Claphams lateinischem Gedicht «Narcissus, sive Amoris juvenilis et precipue Philautiae Brevis atque Moralis Descriptio», 1591, so noch in Ben Jonsons «Cynthia's Revels or the Fountain of Self-Love». Ovid kann sich auch weiterhin in der Beschreibung des Seelenzustandes seines Helden in spitzen Antithesen nicht genug tun (so *Met. 3, 425. 26. 30. 31. 33. 36. 40. 58—60. 68*); es ist weniger eine einzelne dieser Redefiguren, als vielmehr der Tenor der ganzen Erzählung, der die Dichter der Renaissance nun zu neuen Wortspielen veranlaßt. Turberville sagt mit Bezug auf Narcissus: «There himself the boy forsook» (*Chalmers II S. 625*), Shakespeare: «Narcissus so himself himself forsook» (*Venus 161, ähnlich 159. 763*). Auch Shakespeares Wortspiele mit «thyself» in den Sonetten (4, 9, 10; 10, 5, 12; 13, 7; 14, 12; 26, 13) werden wir nun wohl hierher zählen müssen. Zu Ovids Erzählung stimmt noch der oftmalige Hinweis auf des Freundes helle Augen («constant stars» 14, 10; «sidus» *Met. 3, 420*) und die Bemerkung «thou art belov'd of many»: *Met. 3, 353* «Multi illum iuvenes, multae cupiere puellae.» So. 62 nennt er seinen Freund sein anderes Selbst (V. 13), nachdem er vorher gesagt hat «Me thinkes no face so gracious is as mine» (V. 5.)

Dies ein Beispiel zeigt, wie sehr die «Bibel der Poeten», wie ein Druck von Antoine Vérard 1493 die Metamorphosen nennt, nach Stoff und Form literarisches Gemeingut der Renaissance geworden ist und wie leicht es verlorene Liebesmühe sein wird nachzuweisen, ob ihr Einfluß auf Shakespeare unmittelbar oder mittelbar gewesen ist. Ein Dichter, der so alle Mittel raffinierten Redeschmucks in verschwenderischer Fülle und mit spielender Leichtigkeit um sich austreut, wie Ovid, hat sicher auch da noch nachgewirkt, wo wir seine Wirkung höchstens ahnen, nicht mehr beweisen können:

Three times they breath'd and three times did they drink
 Upon agreement, of swift Severn's flood,
 Who then, affrighted with their bloody lookes
 Ran fearfully among the trembling reeds
 And hid his crisped head in the hollow banke,
 Blood-stained with these valiant combatants. (1 Heinr. IV, I 3).

. . . . vultus Achelous agrestes
 Et lacerum cornu mediis caput abdidit antris. (Met. 9, 96)

. . . . sic Calydonius amnis
 Coepit inornatos redimitus harundine crines (Met. 9, 2).

Es ist keine augenfällige Entlehnung aus Ovid, aber es ist sein Stil, seine Art! Oder es scheint dem Sänger der Liebeselegien, daß die «trübseligen Täfelchen», die eine Weigerung seiner Herrin enthalten, durch die blutrote Mennigfarbe des Wachses schon ihren unseligen Inhalt andeuten (Am. I 12), und der Dichter der Tristien sendet seine Klagelieder ungeschmückt auf die Reise nach Rom: kein purpurfarbenes Pergament umhüllt sie, die Papyrusfasern sind nicht beschnitten, dem ungeordneten Haare Trauernder gleich, der Titel ist nicht in Rot und Schwarz schön ausgeführt; alles deutet an: es ist das Werk eines Verbannten und trüb ist sein Inhalt (Trist. I 1). Und nun Northumberland:

Ja, dieses Mannes Stirne, wie ein Titelblatt
 Verkündet eines trag'schen Buches Art! (2 Heinr. IV, I 1, 1).

Es ist dasselbe Motiv nur umgekehrt! Doch hier hört jede philologische Exaktheit auf und man kann ebensowohl bestreiten als behaupten. Leichter ist es bei geringeren Dichtern fremden Einfluß nachzuweisen. *Lyly* hat Ovid weidlich ausgenutzt, die Zahl auf der Hand liegender Entlehnungen in seinen Festspielen ist sehr groß, in seinem «Euphues» hat er fast die ganze *Ars* und die *Remedia* einzuschachteln verstanden, wie Feuillerat zeigte, und, was auch diesem noch entging, der Brief der Lucilla an Euphues (ed. Bond I S. 220 ff) ist zum größten Teil eine überdies nicht eben geschickt eingeschobene Übersetzung des Briefes der Helena an Paris (Her. 16). In *Marlowes* «Hero und Leander» sind viel mehr wörtliche Anklänge an die verschiedensten Werke Ovids nachzuweisen, als in «Venus und Adonis» und in «Lucretia». *Ben Jonsons* «Epicoene» weist zahlreiche Anleihen bei Ovids Liebesdichtungen auf. So bringt das Talent es über gelungene Nachahmung nicht hinaus, während der Genius die erhaltenen Anregungen selbständig weiterbildet und zuletzt überall er selbst bleibt.

Aber er weist kleineren Geistern seinerseits die Richtung, wie Shakespeare jenen Marston, Barkstead, Gresham, die die anzüglichsten Stoffe aus den Metamorphosen in langweilige Epyllien umwandeln, jenen Shirley und Heywood, die zuletzt die ganzen «Verwandlungen» auf die Bühne bringen, wie letzterer in seinen «Vier Zeitaltern» es tut. Da beweist Ben Jonson mehr Geschmack, wenn er Ovids letzte «Verwandlung», die Caesars in einen Stern, auf Shakespeare selbst überträgt:

But stay, I see thee in the hemisphere
Advanc'd, and made a constellation there!
Shine forth, thou Starre of Poets!
