

Goethe hält für die Hauptaufgabe der Biographie, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus bildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter oder Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt hat. Wir möchten auch bei unserer Abhandlung, die nur eine Seite der dichterischen Persönlichkeit Shakespeares zu beleuchten sucht, diesen Wink Goethes befolgen, da uns die Frage, welche Stellung der Dichter zur Antike und zu deren Neubelebung, der Renaissance, einnimmt, nur lösbar erscheint, wenn wir ein Bild von den Einflüssen seiner nächsten Umgebung wie von den großen Strömungen seiner Zeit vor uns haben, die bei seiner Entwicklung zum Dichter und besonders zum Schöpfer eines eigenen Kunststils auf ihn eingewirkt, ihn gehemmt oder gefördert haben. Jeder Mensch, vor allem der Dichter, ist das Kind seines Jahrhunderts und seines Volks; auch der Dichter zieht, wie der Riese Antäus, seine beste Kraft aus dem mütterlichen Boden, dem er entwachsen ist, und wurzelt mit allen Fasern und mit seinem besten Können im heimischen Grund, im Boden seines Vaterlandes und seiner Zeit.

William Shakespeare wurde im Städtchen Stratford am Avon in der Grafschaft Warwickshire, dem „Herzen Englands“, im April (am 23? a. St.) 1564 geboren, als erster Sohn des John Shakespeare, eines strebsamen, geachteten Grundbesizers, Wolle- und Häutehändlers, den seine Mitbürger mehrfach mit städtischen Ehrenämtern (i. J. 1565 alderman, 1568 high bailiff) betrauten. Bei dem behaglichen Wohlstand der Familie muß der junge William im Kreise der Eltern und Geschwister einer sorglosen, frohen Kindheit sich erfreut und durch des Vaters Geschäftsbetrieb früh an Bilder des praktischen Lebens sich gewöhnt haben; in seiner Mutter hatte er eine kluge, besorgte Erzieherin, die freilich bei dem damaligen Bildungsstand des Landabels schwerlich schreiben und lesen konnte. Der zahlreiche Familienkreis und Hausstand versammelte sich wohl nach altenglischer Sitte an Winterabenden im gemeinsamen Wohnraum um den Herd; man erzählte sich in der Runde die nie genug gehörten heimischen Sagen und Märchen, Gespenster- und Hexengeschichten; mit starrem Aug' und gespanntem Ohr lauschte der empfängliche Knabe diesen ewig jungen Erzeugnissen der Volkspantasie, die dereinst dem Dichter die volkstümlichsten Motive für seine Tragödie wie Komödie liefern sollten. Auch an geschichtlichen Eindrücken fehlte es nicht. Warwickshire ist ein hervorragend historischer Boden mit mächtigen Denkmälern aus der Römerzeit wie aus der mittelalterlichen Geschlechterherrschaft. Besonders die grauenvolle Zeit der Rosenkriege (1454—85) zwischen den Königshäusern York und Lancaster, denen der Hochadel großenteils zum Opfer fiel, lebte noch frisch in Erinnerung und Erzählung

des Volkes; auch die Shakespeares rühmten sich heldenmutiger Ahnen, die unter den Grafen von Warwick, besonders Eduard the King-maker (1470) für Lancaster gekämpft haben. So wurde in Haus und Heimat an dem Knaben der Sinn für Geschichte und nationale Vergangenheit, Anhänglichkeit an den heimischen Boden und Stamm, sowie Zuneigung für die Adels- und Königsgeschlechter geweckt, und damit auch ein gewisser aristokratischer Zug, der am Menschen Shakespeare wie am Dichter der englischen Königshistorien und der Römertragödien (besonders im „Kariolanus“) auffällt. Aber nicht nur Klio, auch Thespis bereichert und verschönert seine Kindheit und Jugend. Schon als Knabe in Stratford bekam er die ersten Bühneneindrücke durch die Vorstellungen der Wandertruppen, teils hervorragender Theatergesellschaften, die in Stadt und Schloß gastliche Aufnahme und lebhaften Beifall fanden; 24 Theatertruppen besuchten von 1569—87 das kleine Stratford, darunter auch die vom Hochadel, z. B. von dem Graf Leicester, dem Grafen Warwick und dem Lord Strange unterhaltenen Truppen, deren Repertoire in den Provinzen wohl noch die Moralitäten und Interludes, nicht die klassischen Kunst Dramen enthielt. Mehrfache Anspielungen in Shakespeares Dramen beweisen, daß er in Stratford oder im benachbarten Coventry — in London fand sich nicht Gelegenheit — neben diesen Berufsschauspielern gleichzeitig auch die religiöse Volksbühne kennen lernte, auf der die Handwerker der städtischen Gilden und Zünfte als gottgefälligen Kultus an den Hauptkirchenfesten Mysteries und Miracles aufführten, das heißt dramatische Darstellungen von alt- und neutestamentlichen Stoffen und Legenden, mehr erzählend-deklamatorisch als dramatisch komponiert, die aber bald stark verweltlicht und humorisiert wurden.

So wie der reife und universale Dichter vor uns steht, kann Shakespeare als Kind kein Stubenhocker gewesen sein: das behagliche Kleinstadttreiben und vor allem das erfrischende, kräftigende und belehrende Landleben lockten ihn ins Freie: der vertrauteste Verkehr mit der Natur schärfte früh des Knaben Auge und Beobachtungsgabe und bildete seinen ästhetischen Sinn für den Charakter und die Schönheiten der Landschaft; so reifte in ihm jene verständnis- und liebevolle, allumfassende Sympathie für die Schöpfung, für ihre einzelnen Organe und Kreaturen, jene staunenswerte Naturkenntnis und tiefpoetische, feinfühligste Naturauffassung, die in jeder Erscheinung ein Bild, ein Symbol erblickt. Wäre Shakespeare „inter fumum et opes strepitumque“, in der üppigen Kultur des Elisabethischen Londons, aufgewachsen, seine zartbesaitete Empfindung und sein empfänglicher Geist wäre vielleicht einer verhängnisvollen Frühreise verfallen. Die gesunde Lebensfrische und naive Lebenslust des merry old England Elisabeths befeelte wie alles Volk auch die patriarchalische Heimat Shakespeares: auch hier schwelgte man in den Resten oder Neuauffrischungen der uralten, halbmythischen, halbsächsischen Erinnerungen, in althergebrachten Sitten, Gebräuchen und Festen, die, zumal auf dem Lande, als heiliges Erbe beibehalten wurden: man vergnügte sich bei Mai- und Pfingstfeier, am Georgs-tag und am Schaffschurfest mit Umzug, Spiel, Tanz und Mummerei; man sang die mittelenglischen alten Balladen und Romanzen vom geächteten Bogenschützen, Robin Hood, und von anderen Volkslieblichen und Abenteurern; man träumte vom Elfenreigen und von Puck, von guten und bösen Geistern, wie sie Shakespeare in seinen Lustspielen (z. B. im „Sommernachts-Traum“ und in den „Lustigen Weibern“) auf die Bühne führt.

Alle diese bunten, vielseitigen Kindheits- und Jugenderlebnisse waren für den empfänglichen Sinn und Geist des Knaben keineswegs nur flüchtige, rasch entschwindene Erscheinungen, sondern sie sind dem Mann wie dem Dichter ein *νημα εις αι*, ein bleibender Schatz von Erinnerungen und Eindrücken, eine reiche Fülle lebensvoller Anschauungen geworden und zeitlebens geblieben; es war ein immer frischer Quell, der des Dichters Gemüt verjüngte und erfrischte und des Künstlers Phantasie befruchtete.

So war und blieb Shakespeares Wesen eng verbunden mit seiner Heimat, mit seiner Stammes- und Volksart; zwischen seiner Herkunft und seiner dichterischen Eigenart besteht die innigste Verbindung und Wechselwirkung. „Shakespeare“ sagt, B. ten Brink¹ „ist seit der altenglischen Periode der erste unter den großen englischen Dichtern, in dem das germanische Element sich mit übermächtiger Gewalt wieder geltend macht und alles, was an ausländischen Bildungselementen vom Nationalgeist aufgenommen war, in seinen Dienst zwingt.“ Diese magnetische Kraft des germanischen Stammes und Volksgefühls wurde auch entscheidend für Shakespeares Stellung gegenüber der Antike; sie bewahrte den Dichter der englischen Spätrenaissance, als er am Scheideweg zwischen antikgelehrtem Kunststil und heimisch-englischer Volksbühne stand, vor einem einseitigen, verkünstelten Classicismus.

Aber an den heiteren, treubehüteten Knaben trat früh auch der Ernst des Lebens heran: Thatkräftiger Ehrgeiz und löbliches Streben zu Höherem emporzukommen scheinen ein Charakterzug der Shakespear'schen Familie gewesen zu sein: die Eltern erkannten wohl früh den aufgeweckten, lernbegierigen Geist Williams und beschloßen, dem Sohn eine höhere Erziehung und Bildung zu geben, als sie selbst erreichen konnten; da sie beide — der kleinstädtischen Bildung ihrer Zeit gemäß — die Kunst des Lesens und Schreibens nur notdürftig verstanden, erhielt der Knabe den ersten Unterricht in dem A. B. C. Buch (hornbook = Fibel) bei einem Hauslehrer; sieben Jahre alt (1571) trat er in eine Art Lateinschule², „Free Grammar School“ zu Stratford ein, die früher Stiftsschule der Dominikaner und nun zum höheren Unterricht der Bürgerföhne bestimmt war; der volle Lehrgang umfaßte wohl 6—7 Jahre wie in der heutigen Lateinschule. Lehrziel war: Gründliche Fertigkeit im Schreiben und Lesen nicht nur des römischen Alphabets, sondern auch der Mönchsschrift (black letter). Seine Lehrer hießen Thomas Hunt (1572—77), den Shakespeare als Modell für den Schulmeister Evans in einer köstlichen Prüfungs scene verwertet (in „Die lustigen Weiber von Windsor“ IV, 1: „William has a good spray memory Wilhelm hat einen guten, scharfen Kopf“) und Thomas Jenkins, ein Walliser, den er als Holofernes sein Welsh-Englisch radebrechen läßt (in „Verlorene Liebesmühle“ IV, 3). Diese 2 Schulmänner sind die einzigen Vertreter des Lehrerstandes in Shakespeares Dramen; aber als Lehrer verkleidet und dozierend weiß Lucentio im Haus Biankas Zutritt zu finden (in „Der Widerspenstigen Zähmung“ I, 1).

Lehrerbildung und Erziehungsweise standen damals in den Kleinstädten noch auf einer sehr tiefen Stufe. Als Schulbuch jener Anstalt ist nachweisbar die von König Heinrich VIII, dem Förderer des Humanismus und der Volksschule, eingeführte lateinische Grammatik von William Lylly besonders zur Aneignung lateinischer Sätze, Sentenzen und Citate aus römischen Klassikern, namentlich Cicero und Terenz (vergl. Citat „Zähmung der Widerspenstigen“ I, 167); gelesen wurde auch der damals sehr verbreitete spätlateinische Eklogendichter Baptista Spagnolus aus Mantua, für den der Dichter den Holofernes schwärmen läßt („Verlorene Liebesmühle“ IV, 2, 97; 101: „Wer dich nicht versteht, Mantuaner, liebt dich nicht;“) im Lateinischen wird der Schüler wohl so weit gekommen sein, daß er lateinische Schriftsteller, wie Cäsar, Plautus und Ovid im Urtext lesen konnte; im Griechischen wird er über die ersten Elemente nicht hinausgekommen sein, den Text nicht beherrscht haben; Geschichte und Erdkunde kamen kaum zur Geltung; das in lateinischen Versen geschriebene Geschichtsbuch Eirenarchia oder Elisabetha mußte von jedem Schüler auswendig gelernt werden, „ein ausgezeichnetes Buch zur Begründung königstreuer Volksgefönnung“, wie der Bischof Hurd rühmte. Die neueren lebenden Sprachen, Französisch, Italienisch und Deutsch, waren vom Lehrplan dieser Schulen völlig ausgeschlossen. Die von Shakespeare in der Free Grammar School zu Stratford

¹ Ten Brink: „Fünf Vorlesungen über Shakespeare“, Straßburg 1894; siehe Vorlesung 1.

² Karl Elze „William Shakespeare“, Halle.

erworbenen Kenntnisse waren demnach: schulmäßige Aneignung der lateinischen Sprache bis zum Textlesen, sowie der Anfangsgründe des Griechischen, Einblick in die antike Götter-, Heroen- und Helden sagen vielleicht auch in die Elemente der Logik und Rhetorik, Beherrschung der Muttersprache sowie der Lese- und Schreibkunst, und vielleicht ein flüchtiger Ueberblick über englische Geschichte und Landeskunde. So gering dieser Kenntnisstand uns auch erscheint, für jene Zeit war er doch ein wertvoller Schatz von Kenntnissen und Fertigkeiten, der über die landstädtische Durchschnittsbildung jener Zeit weit hinausging und für eine höhere akademische Bildung vorbereitete. Aber bedeutsamer noch als die Summe dieser Einzelkenntnisse, die der junge Bursche aus der Schule ins Leben mitnahm, war das lebendige Interesse für das Altertum, das in dem Knaben hier zuerst geweckt worden ist.

Der Besuch einer Lateinschule dauerte gewöhnlich 7 Jahre: dann hätte Shakespeare 1578 mit 14 Jahren die Schule verlassen; wann er sie wirklich verlassen hat, ist nicht nachzuweisen; früherer Austritt war nichts Ungewöhnliches. Ob sein Vater wegen Verschlechterung seiner Vermögensverhältnisse sich genötigt sah, seinen Sohn vor der Zeit aus der unentgeltlichen Schule herauszunehmen, ist nicht nachweisbar. Daß der junge Shakespeare die nächsten Jahre in Stratford zubrachte, ist ziemlich sicher, aber immer noch ungelöst ist die Frage, welchen Beruf er nunmehr lernte und ausübte. Beteiligte er sich an den Arbeiten und Geschäften seines Vaters? In allen möglichen Berufsarten soll er gearbeitet haben, als Metzger, Handschuhmacher, Schullehrer; am wahrscheinlichsten klingt, daß Shakespeare bei einem Advokaten als Schreiber und Gehilfe eingetreten ist, um sich in Rechtsanwaltschaft und Notariat einzuarbeiten, wobei wohl noch akademisches Studium in Aussicht genommen war, eine Ansicht,¹ wofür des Dichters auffallende Vertrautheit mit dem verwickelten Rechtsverfahren Englands spricht, und wofür auch der Lord Oberrichter Campbell in einer Abhandlung (Shakespeares Legal Acquirements London 1859) eintritt. Mag nun der Bierzehnjährige die Schule mit dem Geschäftshaus oder der Advokatenstube vertauscht haben, seine Schulkenntnisse und geistigen Fertigkeiten ließ er schwerlich brach liegen: lesegerig war er gewiß schon als Knabe; als Lesestoff waren ihm damals zugänglich die landläufigen Chroniken und Mitterbücher, die ersten Drucke Caxton's, des Vaters der englischen Buchdruckerei (z. B. Troja-Roman aus dem Französischen 1474, antike Sagen, Karolingischer Sagenkreis; Arthursage) wohl auch Chaucers Werke; von englischer Geschichte Edward Hall's Chronik der Königshäuser Lancaster und York 1548 und Holinshead's Chronik der irischen, schottischen und englischen Geschichte (1577), die Hauptquellen für Shakespeare's Königsdramen; ferner Robinson's Gesta Romanorum, eine weitverbreitete Novellen- und Legendensammlung aus dem 14. Jahrh., eine Lieblingsquelle der Dichter im 15. und 16. Jahrh., in der die Erzählungen Persiens, Indiens, Arabiens, Griechenlands, Italiens, Englands und Frankreichs zusammenflossen, gedruckt 1577; William Paynters englische Novellensammlung, „Palace of Pleasure“ aus romanischen Quellen (Boccaccio u. a.). Daß der junge Shakespeare seine freilich beschränkten Freistunden auch dem Lesen und Studium der ihm eben erschlossenen Klassiker, besonders Ovid, Vergil, Plautus gewidmet hat, ist wohl sicher; daß er schon in Stratford dichterische Versuche gemacht hat, ist nicht unmöglich; manche Kritiker verlegen in diese Zeit sogar die Anfänge der Jugendtragödie „Titus Andronicus“, die für Shakespeare eine ähnliche Bedeutung hat wie „Die Räuber“ für Schiller. Wohl gerade in dieser Zeit beeinflussten die Wandertheater Shakespeare's jugendliche Phantasie: so regte sich wohl schon jetzt seine eigene dichterische Schöpferkraft und zugleich seine Neigung zum Schauspieler- und Theaterdichterberuf.

Raum hatte sich der Jüngling dem werktätigen Leben zugewandt, als sich der Horizont seines Daseins verdüsterte: durch den plötzlichen Niedergang der Woll- und Tuchindustrie in England wurde sein Vater 1578 zu wiederholten Verkäufen und Verpfändungen genötigt, verfiel in Schuld-

¹ Elze, Shakespeare S. 98.

haft und unglückliche Prozesse und verlor auch vorübergehend seine Ehrenstellen. Mitten in dieser Not und Sorge der Familie befällt den rasch vom Knaben zum Jüngling gereiften William selbst eine verhängnisvolle Krisis, die erste Jugendliebe und Leidenschaft: der Achtzehnjährige läßt sich Dezember 1582 mit der 26jährigen Anna Hathway, Tochter eines wohlhabenden Gutsbesizers im Dorf Shottery, nach einmaligem Aufgebot — ob mit Einwilligung der Eltern ist ungewiß — kirchlich trauen; der Eheschließung folgt im Mai des Jahres 1583 die Taufe einer Tochter Susanna und im Jahr 1585 eines Zwillingspaars. Bis in dieses Jahr ist Shakespeare wohl in Stratford bei seiner Familie geblieben.

Von Sommer 1586 ab beginnt wohl sein Aufenthalt in London: er überläßt seine Frau dem Schutze seiner und ihrer Eltern und siedelt allein nach London über.

Was waren die Gründe zu diesem verzweifelten Schritt? Zunächst wohl der mannhafte Entschluß, aus eigener Kraft in der arbeitsreichen Weltstadt sich selbst und seiner Familie ein sicheres, lohnendes Dasein zu schaffen und so auch seinem bedrängten Vater aufzuhelfen — daneben die wachsende Einsicht in das Mißverhältnis und Unbefriedigende seiner überhasteten Ehe, tiefe Reue und Beschämung, und vielleicht auch Furcht vor gerichtlicher Verfolgung wegen Wildddiebereien auf den Jagden des Sir Lucy. Aber nicht nur materielle Sorgen und Beklemmungen trieben den 22jährigen Chemann aus der drückenden Enge und Kleinlichkeit des Landstädtchens hinaus: vor allem und mit unwiderstehlicher Gewalt drängte der erwachende Genius den jungen Mann aus Alltagswerk, Heimat und Familie hinaus in die Kunst- und Litteraturwelt Londons. Es war die bange Frage: „Bin ich Dichter oder nicht?“ die ihn seelisch quälte und unerbittlich eine Lösung forderte, und der mehr und mehr erstarkende Glaube an seinen Poetenberuf; plötzlich und untrüglich stieg diese Erkenntnis in seiner gedrückten jugendlichen Seele auf und stellte den Gottbegnadeten vor den Scheideweg: in Enge und Sorge zu Stratford zu verkümmern oder, aller Pflichten und Fesseln los, nur seinem Genius vertrauend, den in ihm drängenden Dichtertrieb zu erproben und zu bethätigen und sich so ein neues Leben zu schaffen. So eilte der Wagemutige nach London, wie zwei Jahrhunderte später Schiller als Deserteur aus Stuttgart flüchtete (1782), um ein sicheres Dasein seinem Dichterideal zu opfern.

Nicht blindlings und unüberlegt, sondern mit Plan und Rückhalt versuchte der Mutige sein Glück: er hatte schon in Stratford Beziehungen und Verbindungen mit den Schauspielern der wandernden Theatertruppen angeknüpft, unter denen auch Landsleute aus Stratford und Warwick waren: z. B. der englische Roscius unter Königin Elisabeth, Richard Burbadge, Sly Turley, Pope u. a., die wohl sein Bühnen- und Dichtertalent erkannt, ihn zum Beitritt aufgefordert und vielleicht sogar nach London mitgenommen hatten. Jedenfalls fand Shakespeare bei seinen Landsleuten in den Londoner Litteratur- und Theaterkreisen Beistand mit Rat und That; in Not befand er sich keineswegs und ließ sich — ein Mann von zahlreichen Kenntnissen und Fertigkeiten, höchster Begabung und idealstem Ehrgeiz, Gatte und Vater — schwerlich, wie unsichere Ueberlieferung behauptet, zu den Diensten eines Pferdehalters, Theaterknechts u. dergl. herab. Nach der üblichen Annahme fand Shakespeare Aufnahme in die von dem berühmten Schauspieler Richard Burbadge im Auftrag der Königin zusammengestellte Theatergesellschaft „the Queen's Servants“ („der Königin Diener“, von der Königin besoldet und in Livrée), die im Blackfriars-Theater, einem ehemaligen Dominikanerkloster, spielte und auch Kunstreisen veranstaltete: hier arbeitete sich Shakespeare vom Rollenabschreiber und Nebenrollenspieler wohl unter Leitung eines Bühnenkünstlers in wenigen Jahren empor: schon 1592 wird er von zuverlässiger Quelle als tüchtiger Schauspieler und gefeierter Schauspieldichter gerühmt, als Verfasser von 12 Werken (6 Lustspielen, 4 Geschichtsdramen und 2 Tragödien), aber auch als

Gegenstand des Neids seiner eifersüchtigen Nebenbuhler. Als diese Gesellschaft durch eine Truppe der königlichen „Singspielknaben“, die classicistische Stücke, besonders am Hof, aufführten, bedrängt wurde, trat Shakespeare in die Truppe des Lords Derby, „the Lord Chamberlain's Servants“ genannt, ein, die von König Jakob I. 1603—25 als King's Servants in Hofdienst genommen wurden; Shakespeare wurde als zweiter Hauptchauspieler im Kgl. Patent eingetragen und erfreute sich der besonderen Gunst Jakob's I, wie Elisabeth's. Von Shakespeares Rollen sind nur wenige nachweisbar: z. B. der Geist im „Hamlet“, was jedenfalls für stattliche, würdevolle Gestalt und modulationsfähige Stimme spricht, und der alte Diener Adam im Lustspiel „Wie es euch gefällt“ sowie mehrere Königsrollen; 1594 spielte er als zweiter Hauptchauspieler vor der Königin Elisabeth; die Lehren, die Hamlet (III, 2) den Schauspielern giebt, beweisen seine sachmännische Bühnenkenntnis wie seine hohe Auffassung des Schauspielberufs, während er in der „Sonette“ Stanze 111 diesen Stand als seiner Persönlichkeit unwürdig, ja als einen Makel seines Namens bezeichnet. Der Schauspielberuf war allerdings am Ende des XVI. Jahrhunderts vielfach verachtet, wurde aber allmählich sehr einträglich, da die bei der Theaterlust aller Kreise sehr hohen Einnahmen nicht dem Direktor allein zufielen, sondern meist an sämtliche Truppenmitglieder, besonders an die Hauptdarsteller als Stützen oder Teilhaber des Geschäfts verteilt wurden, so daß hervorragende Künstler große Vermögen in Bargeld und Grundbesitz erwarben und in der Gesellschaft emporkamen¹. Shakespeares einzelne Einkünfte sind nicht bestimmt nachweisbar, gewiß ist nur, daß er auffallend rasch zu Wohlstand und Vermögen kam und durch spekulativen Geschäfts- und Unternehmergeist — ebenso wie der geniale Sohn Venetiens Titian, der ergiebigen Großholzhandel trieb — Besitzer eines Hauses in London und eines stattlichen Anwesens in Stratford wurde; auch sein alter Wunsch, die Erneuerung seines Familienabels, erfüllte sich; so konnte er, etwa 40 Jahre alt, die Bühne verlassen und in behaglichstem Wohlstand, die letzten Jahre seines kurzen Lebens verbringen († 1616). In seiner rastlosen, vielseitigen Thätigkeit bereicherte sich Shakespeare am meisten wohl als Geschäftsteilhaber an Theatertruppen und als Kapitalist; eine geringere Einnahme hatte er als Schauspieler; die kleinsten Summen aber verdiente er mit dem Höchsten, was sein Genius geschaffen hat, mit seiner eigenen Dichtung.

So war es dem Wagemutigen, der mit 22 Jahren von Haus und Heimat sich geflüchtet hatte, in einem Jahrzehnt rastlosen Strebens und Schaffens gelungen, sich emporzurängen und ein sicheres, ehrenvolles, wohlstandsegnetes Dasein für sich und seine Familie zu begründen. Nun konnte er die schwere Schuld, die er als Flüchtiger begangen hatte, reichlich sühnen und seinen Angehörigen ein pflichtgetreuer Gatte und Vater sein.

Was aber sollte Shakespeare für England werden? Shakespeare ist die bedeutendste Dichterererscheinung der elisabethischen Epoche, der sprachgewaltigste Dichter Englands und der Schöpfer eines nationalen Volksdramas auf dem Grund der neuen von der Renaissance und Reformation herbeigeführten Welt- und Lebensauffassung und mit den feineren Kunstformen des Renaissancedramas.

Um Shakespeares Bedeutung für die englische Dichtung wie für die Weltliteratur und besonders seine Stellung zur Antike erkennen und würdigen zu können, bedürfen wir zunächst eines Ueberblicks über den Charakter und die Hauptströmungen des Zeitalters der Königin Elisabeth. Man möchte glauben, die Vorsehung habe alle äußeren Erfolge und die besten inneren Kräfte des emporstrebenden Englands in Shakespeares Zeitalter vereinigt, um des Dichters schöpferischen

¹ Burbadge hatte ein Jahreseinkommen von 300 Pfund = 30 000 Mark heutigen Werts; niedriger waren die Gehalte der Theaterdichter: für ein neues Stück 600—1200 Mark, für die Umarbeitung eines alten 400 Mark. Um Veröffentlichung und Druckausgabe seiner Theaterstücke kümmerte sich der Verfasser zu jener Zeit nicht, sondern überließ sie dem nächsten besten zur Ausbeute.

Genius zur freisten und vollsten Entfaltung zu bringen. Goethe („Shakespeare und kein Ende“ II) preist unsern Dichter glücklich, „daß er zur rechten Erntezeit kam und in einem lebensreichen, protestantischen Lande wirken durfte“; er ist der Sohn einer der größten geschichtlichen Epochen, ein Zeitgenosse von Drake, Harvey, Bacon, Spenser, Hooker; Shakespeare's Persönlichkeit verkörpert aber am vielseitigsten den Geist seiner Zeit. Neidlos verherrlicht ihn sein Nebenbuhler, der Dichter Ben Jonson¹ in seiner Totenhymne als „the soul of the age“: „Du, Seele unserer Zeit, kamst sie zu schmücken als unserer Bühne Wunder und Entzücken. Nicht nur für unsere Zeit kam er —: für immer!“

Mit der Regierung der Königin Elisabeth (1558—1603) beginnt das England der Neuzeit. Das Königtum der Tudors hatte den aristokratischen Feudalstaat bezwungen und ihn zum Rechtsstaat umgeformt, sich selbst aber zu einer fast unumschränkten Monarchie erhoben. Die Krone trug die staatskluge Tochter Heinrichs VIII., Elisabeth, die das Gleichgewicht zwischen Krone und Volk vorsichtig zu erhalten verstand und von einem dienstwilligen Hofadel umgeben war, der seit seinem politischen Zerfall aus einem trotzigem Vasallenadel sich in eine hochsinnige Geistesaristokratie umzuwandeln suchte. Ein kraftvolles, selbstbewußtes Bürgertum rang sich politisch und sozial empor, strebte rühmlich aus der bisherigen Unbildung und Formlosigkeit herauszukommen und ergötzte sich mit jugendfrischer Begeisterung am Theaterleben. Die religiös-kirchliche Bewegung hatte unter Heinrich VIII. die Losreißung Englands vom römischen Primat erzwungen, unter Elisabeth zur Begründung der anglikanischen Hofkirche geführt und eine neue Lebensauffassung, „eine Renaissance des Gewissens“, wie sie Vischer² treffend bezeichnet, angebahnt; als Vorkämpferin des Protestantismus verteidigt England mit gewaltigem Aufschwung des einigen Volkes seine staatliche Unabhängigkeit gegen die eroberungsfüchtige Weltmacht Spaniens und begründet zugleich durch Drake's und Raleigh's kühne Entdeckungsfahrten und Ansiedelungen sein weltumspannendes Kolonialreich.

So lebte Shakespeare inmitten eines Volkes, in dem jugendfrische Lebenskraft pulsierte und eine ungezügelte Thatenlust nach Abenteuer und Heldentum drängte. Wohl verdankt die Bühne in Elisabeth's Zeitalter ihre Größe den Dichtern, vor allem Shakespeare und Marlowe, aber andererseits ist unser Dichter ebenso von der Vorsehung begünstigt worden: die Größe dieses Zeitalters weckte und befruchtete Shakespeare's Sinn für das Geschichtlich-Große, so oft er auch die historische Wahrheit im einzelnen verlegt und mit seiner mittelalterlich aristokratischen Weltanschauung Verfassungsfragen völlig übersieht, er hat seinem Volk ein Werk geschenkt, wie es keiner andern Nation zu teil wurde, eine dramatische Darstellung der nationalen Geschichte Englands, die die Hauptepochen und Ereignisse eines Zeitraums von fast 100 Jahren (1398—1485, abgesehen von König Johann und Heinrich VIII), in 10 Dramen uns vorführt.

Und mit welcher feuriger Begeisterung, welche bilderreichem Pathos verherrlicht der Brite Shakespeare sein Vaterland: „Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars, das zweite Eden, halbes Paradies, dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut; dies Volk des Segens, diese kleine Welt, dies Kleinod in die Silbersee gefaßt, die ihm den Dienst von einer Mauer leistet . . .“ (Richard II., Akt II, 1.)

Aber nicht nur politische und soziale Neubildungen und Erfolge des englischen Volkes sind es, die dem Zeitalter Elisabeth's seine Größe schaffen: Elisabeth ist, wenn nicht die Schöpferin, so doch die verständnisvolle Beschützerin eines neuen goldenen Zeitalters für Kunst, Wissenschaft und Bildung; in ihrer Regierungszeit kommt zur höchsten Blüte die englische Renaissance, die eine bleibende Wirkung auf das Geistesleben des Volkes ausüben sollte: diese Geistesbewegung hat ihren Keim nicht in englischem Boden, er ist aus der Fremde, aus dem entlegenen Süden nach England übertragen worden.

¹ Max Koch, Shakespeare's dramatische Werke (F. G. Cotta, Stuttgart) f. Suppl.-Bd. S. 18.

² Fr. Th. Vischer, Shakesp. Vorträge Bd. I. S. 18.

Der Vorläufer und mächtige Verbündete der Renaissance ist der Humanismus, eine zunächst gelehrte Richtung, die sich's zur Aufgabe macht, ein gründliches Studium und lebendiges Verständnis der griechischen und römischen Sprache und Litteratur als studia humaniora zu pflegen und zu verbreiten und so der Menschheit ein neues Bildungsideal, eine wahre humanitas, zu schenken. Italien, der Haupterbe der Antike mit seinen zahlreichen Denkmälern, seinen großen Ueberlieferungen und Erinnerungen aus der römischen Vergangenheit und zugleich das Bindeglied zwischen Altertum und christlicher Zeit, wird nun auch der Träger des Humanismus¹: er entsteht im 14. Jahrhundert durch die lateinischen Studien, Uebersetzungen und Nachbildungen der Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio; im 15. Jahrhundert, nach dem Sturz des griechischen Kaisertums (1453), erweitert und vertieft er sich, dank den nach dem Westen geretteten antiken Litteraturschätzen und geflüchteten griechischen Gelehrten. So wird der Humanismus eine Hauptstütze der Renaissance, die vom 14. bis 17. Jahrhundert die Kulturvölker Europas mit ihren Bildungsmitteln und Kunstformen bereicherte; sie will die Antike neu beleben und durch innere Aneignung und äußere Nachahmung der klassischen Muster nicht nur die alten Sprachen wieder beleben, sondern Wissenschaft, Litteratur und Kunst, wie Gesellschaft und äußere Lebensform, besonders der höheren Kreise durchgeistigen und veredeln und so den Menschen zu individueller, innerer Freiheit führen. Humanismus und Renaissance verbündet wollen das entschwundene Altertum mit den christlich romantischen Anschauungen, die reine Form und sinnliche Schönheit der Antike mit dem Geist der neueren Zeit verbinden. Der Humanismus wurzelt also im Altertum und bedient sich auch der lateinischen Kunstsprache; zunächst konzentriert er sich auf Italien, hat aber ein von Anfang an weltbürgerliches Gepräge und wird bald der Lehrmeister auch transalpiner Völker. Die Italiener fanden aber als Verkündiger dieses neuen Ideals verschiedene Aufnahme bei den andern Nationen: in kurzer Zeit gewann der Humanismus bei den romanischen Völkern Boden, dank der natürlichen Blutsverwandtschaft und dank dem Einfluß der internationalen geistlichen Kreise, die Freunde und Förderer dieser Geistesströmung waren.

Dagegen die germanischen Völker nahmen alles, was von jenseits der Alpen herkam, zunächst mit Argwohn auf, und lehnten das Welsche und Neuartige ab. England war für die schöngeistigen Italiener damals noch eine halbbarbarische, entlegene Weltecke, durch rohe Unwissenheit oder unklare Scholastik verfinstert, obwohl dies Eiland seit dem 8. Jahrhundert von den Angelsachsen mit beträchtlichen Bücherschätzen, die sie aus Rom selbst holten, mit ausgedehnter Schulerziehung und Bildung bereichert worden war und sich einer stattlichen Schar von Dichtern, Geschichtschreibern und Gelehrten erfreute; man befaßte sich auch vielfach mit griechischen und römischen Klassikern. Aber bei dem Besitz großer einheimischer Hochschulen und deren lebhaftem Betrieb glaubte die englische Gelehrtenwelt zum Besuch und zur Ausbeutung fremder, besonders italienischer Bildungsstätten nicht genötigt zu sein. Obwohl begeistert und begabt für klassische Litteratur und reif für den Humanismus zeigte England zuerst eine gewisse Sprödigkeit und Scheu gegen die italienischen Bildungsvermittler: der erste englische Vertreter von Renaissanceideen, Chaucer (1345—1400), der erste große Laiendichter Englands, hat zuerst versucht, den heimischen, überlieferten Dichtungsstoff nach den feineren Kunstmustern fremder Nationen zu verarbeiten und zu formen. Er ist zwar in Ovid, Vergil, Juvenal, etwas auch in Cicero und Seneca belesen und besonders vertraut mit Italien und seiner Sprache und ein Bewunderer Petrarca's, steht aber in Weltanschauung der scholastischen Moral weit näher als Ciceros und Petrarca's Gedankenkreis und ist trotz der Fülle seiner mythologischen und historischen Einzelkenntnisse nicht vom Geist der Antike und Renaissance beseelt. Erst im 15. Jahrhundert kamen sich England und Italien näher, besonders durch die Reformkonzilien von Konstanz (1414—18) und

¹ G. Voigt: „Die Wiederbelebung des klassischen Altertums“, Berlin 1893, 2 Bde.

Basel (1431—49), wo zwischen Prälaten, Gelehrten und Höflingen lebhafter Gedankenaustausch auch über nichttheologische Fragen gepflegt und manche Freundschaft geknüpft wurde, die der Verbreitung des Humanismus zu gute kam. Obwohl durch die Rosenkriege und kirchenpolitischen Zwiste vielfach gehemmt, ergriff der Humanismus die bedeutendsten, aufgeklärtesten Geister Englands, besonders unter dem Hochadel; sie suchten durch Reisen nach Italien, durch Besuche der nach Platos Muster gebildeten Akademien und durch lebhaften Verkehr und Briefwechsel mit den verehrten Meistern einen gründlichen Einblick in die Antike, in den Humanismus Italiens und in das neue Lebensideal der Renaissance zu gewinnen. Aber die Vermittler-Aufgabe, die Italien übernahm, hatte für das Fortleben der reinen Antike in England eine bedenkliche Folge. Die Italiener selbst schöpften, als Nachbildner der Antike in Stoff und Form, unmittelbar aus den griechisch-römischen Originalen, aus den vererbten ungetrübten Urtexten, formten aber dann durch Verbindung italienischer und antiker Elemente neue Muster, die selbst wieder als Vorbilder von Franzosen und Spaniern, Deutschen und Engländern aufgenommen und nachgeahmt wurden: Dante, Ariosto, Petrarca, Boccaccio galten in der Renaissance Englands nicht weniger als die griechisch-römischen Klassiker. So kam die antike Kunst und Litteratur nicht als einziges Kunstideal und vielfach nicht in ihrer ursprünglichen Eigenart, sondern mit fremdartigem, italienischem Gepräge über die Alpen: dadurch wurde die italienische Litteratur und Sprache, als Vermittlerin der Antike, selbst ein Stück englischer Bildung und Mode. Diese italienisierende Dichtung auf englischem Boden erreicht ihre Blüte im Zeitalter Heinrichs VIII. (1509—47) durch 2 Hofmänner und Hofdichter, Sir Thomas Wyatt und Henry Howard, Graf v. Surrey¹; beide durch Reisen mit Italien und seiner Renaissance vertraut, wurden sie die Begründer der modernen englischen Lyrik und Metrik nach dem Vorbild des italienischen Sonettendichters Petrarca. Und wie die Sonetten Petrarca's, so drangen die Romanzen der Epiker Dante, Ariosto und Tasso und besonders die Schäferpoesie in England ein und fanden begeisterte Aufnahme und zahlreiche Nachahmer in der englischen Dichterswelt. Auch Heinrich VIII. war ein Freund dieser italienischen Manier in der englischen Lyrik, daneben aber auch ein verdienter Beschützer und Förderer humanistischer Bildung, besonders des Griechischen, das namentlich an der Universität Cambridge betrieben wurde, die der Humanist Erasmus „Das Herz der Gelehrsamkeit“ nannte; der König befahl in allen höheren Schulen die Einführung der lateinischen Grammatik Velli's und ehrte den ersten und bedeutendsten Humanisten Englands, Thomas Morus, durch Verleihung des hohen Staatsamts des Siegelbewahrs. Was der königliche Vater angebahnt hatte, sollte seine große Tochter vollenden. Königin Elisabeth setzte ihren fürstlichen Stolz darein, für eine gründliche Kennerin und begeisterte Freundin dieses neuen Bildungsideals zu gelten: als Schülerin des Humanisten Roger Ascham sprach sie fertig Lateinisch, Französisch, Italienisch, Spanisch und etwas Deutsch, hatte Griechisch sich angeeignet und im Urtext das Neue Testament, Sophokles, Demosthenes und Platon, sowie mit dem italienischen Humanisten Florio die Dichter Petrarca, Ariost, Tasso und Boccaccio gelesen; ja sie übersezte sogar eine Schrift Plutarch's „Ueber die Neugierde“ aus dem Griechischen ins Englische. Und die Damen des Hofes und Adels wollten hinter diesem königlichen Vorbild nicht zurückbleiben und wetteiferten in Sprach- und Litteraturkenntnissen: u. a. die Mutter des Lords Bacon und die Gemahlin von Sir William Cecil; die Lady Jane Grant disputierte in lateinischer Sprache mit den Hoftheologen über religiöse Fragen. Rühmenswertes Interesse für diesen geistigen Um- und Neubildungsprozeß zeigte der Hochadel, dessen Angehörige durch Bildung und Gelehrsamkeit als die Edelsten der Nation gelten wollten. Der junge Adelige begnügte sich nicht mehr mit ritterlich höfischer Bildung, er ging nach Eton, dem gelehrten Erziehungsinstitut, auf die

¹ B. ten Brink, Geschichte der englischen Litteratur 2 Bde. (vergl. Bd. II, S. 540 ff.).

Universitäten Oxford und Cambridge, und vor allem nach Italien, um an den Stätten des Altertums Antike, an den Humanisten-Akademien und an den Höfen hochgesinnter Fürsten und Päpste antikes und italienisches Geistesleben zu studieren.

Litterarischer und philologischer Ruhm und das Verdienst der Uebersetzung fremdsprachlicher Litteratur wurde nun das Ziel der Hofmänner: der kühne Seefahrer Sir W. Raleigh verglich die Texte des Polybius und Livius; Staatsmänner wie Nicolaus Bacon, Will. Cecil, Thomas Smith u. a. waren stolz auf ihre in Cambridge erworbene Gelehrsamkeit; sie debattierten mit dem Parlament nach den Kunstregeln Quintilians und stärkten sich an des Demosthenes Philippischen Reden mit Kampfeslust und Vaterlandsliebe gegen Philipps II. Kriegsdrohungen; den Untergang der Armada verglichen sie mit der Schlacht bei Salamis. Sir Thomas Wyatt und Graf Surrey brachten, wie oben berührt, die italienische Sonette nach Petrarcas Muster an die Themse und schufen so eine neue englische Lyrik; Sir Phil. Sidney, ein Dichter aus dem höchsten Adel, führte durch seinen Schäferroman „Arcadia“ die antik-italienische Pastoralpoesie mit dem Aufputz ritterlicher Romantik in die englische Litteratur ein. Lord Buchhurst schuf die erste nach antiken Kunstregeln gebaute Tragödie „Gorboduc“ (1562) und führte sie vor der Königin auf. Shakespeare selbst fand hochherzige Gönner und Beschützer seiner Dichtkunst in zwei glänzenden Gestalten des Hochadels, in den Grafen Southampton und Pembroke, deren ersterem er seine zwei epischen Dichtungen widmete und so den würdigsten Dichterdank zollte. Besonders das Drama durfte sich eines hochsinnigen Verständnisses bei der Aristokratie erfreuen: eine Reihe von Theatertruppen stand im Sold und unter dem Schutz des Hochadels. Indes die neue Bildung blieb kein Vorrecht des Hofes und Adels, sondern drang bald auch in die mittleren Kreise, in den Bürgerstand: die grammatischen Schulen auch der Landstädte widmeten sich mehr und mehr den studia humaniora und trugen sie so auch in die erwerbenden Berufszweige. Das Volk im ganzen bekundete den rühmenswürdigen Trieb, seine bisherige Rohheit und Unbildung abzustreifen, seinen geistigen Horizont zu erweitern, seine Lebensformen zu verschönern und in der Schule der Alten und ihrer Nachbildner Humanität, schönes Menschentum, zu lernen. Das Latein wurde die Sprache der gebildeten Kreise: es erfreute sich im 16. Jahrhundert der lebendigsten Volkstümlichkeit und war fast eine lebende Sprache: man kam ja eben aus dem Mittelalter heraus, in welchem man Latein geschrieben hatte, und viele Gelehrte und Gebildete schrieben noch so. Die ganze Konversation prunkte mit Citaten aus den Klassikern und mit Anspielungen auf antike Geschichte und Mythologie. So wurde das Beste des klassischen Altertums — wenigstens was der Geschmack und die Einsicht des 16. Jahrhunderts dafür hielten — zum englischen Familien- und Volksgut; es wurde auch dem Ungelehrten zugänglich und genießbar gemacht. Das Hauptverdienst an dieser universalen Belehrung und Bildung hat die Uebersetzungslitteratur, die den griechischen und römischen Klassikern eine weite Verbreitung verschaffte und zwar in einer Vielseitigkeit der gedruckten Werke, wie wir sie etwa im Bücherkatalog des Nürnberger Meisterfingers Hans Sachs finden.¹

Ein Ueberblick über diese Uebersetzungslitteratur der Elisabethischen Zeit, soweit sie die Antike betrifft und nachweisbar ist, ist sehr lehrreich, besonders in Bezug auf Lesestoff und Leserinteresse: sie beginnt etwa 1550 (80 Jahre nach der Errichtung der ersten Druckerei in London durch Caxton 1474) und umfaßt 18 Geschichtschreiber² (11 römische, 7 griechische), 3 Philosophen (2 griechische:

¹ Max Koch Suppl. Band zur Shakespeare-Ausgabe S. 148 ff.

² Griechische: Herodot I und II 1584; Polybius 1568; Thukydides 1550; Diodorus Siculus 1569; Helian 1576; Josephus 1602; Plutarch 1579. Römische: Cäsar (bell. Gall.) 1565 und 1600; Sallust 1557 und 1608; Livius 1600; Tacitus 1591 und 98; Sueton 1606; Plinius „de rerum natura“ 1601; Quintus Curtius 1561; Florus 1600; Justinus 1564 und 1606; Ammianus Marcellinus 1609; Eutrop 1564.

Plato und Aristoteles; 1 römischer: Cicero (de offic. 1553 u. 55); 9 Dichter (Epos und Lyrik: Homer, Vergil, Ovid, Lucan, Horaz; Drama: Euripides mit nur wenigen Dramen; von griechischer Komödie kein Stück unmittelbar; von römischer Tragödie nur Seneca, aber sehr verbreitet; von römischer Komödie nur einige Stücke von Plautus; Terenz ist in Uebersetzung nicht nachweisbar, aber im lateinischen Grundtext von den gelehrten Klassikern wohl viel benützt worden). Es überwiegt demnach als beliebter Lesestoff weitaus die alte Geschichte in Uebersetzungen aus dem Griechischen oder Lateinischen, besonders Geschichtschreiber der mittleren und späteren Cäsarenzeit, daneben die Universalgeschichte der späteren Historiker — eine Vorliebe, die wohl mit dem politischen und nationalen Aufschwung und allgemeinen Wissenseifer der Elisabethischen Epoche zusammenhängt. Epos und Lyrik ist der Zahl nach spärlich vertreten, aber stofflich, besonders Mythologie und Redeschmuck, reichlich ausgebeutet worden; auffallend ist die Gleichgültigkeit gegenüber dem Drama und der Philosophie; nach Zahl überwiegen die römischen Schriftsteller. Die Klassiker sind teils unmittelbar aus dem Urtext ins Englische übersezt, teils mittelbar, besonders aus französischen Uebersetzungen der Urtexte, erst ins Englische übertragen: der ersten Homerausgabe von Arthur Hall (10 Bde. 1581) liegt die französische Uebersetzung von Hugues Salel zu Grunde; erst die englische Gesamtausgabe Homers von Georg Chapman (1598—1601) geht zum griechischen Urtext zurück. Des Thukydides Werke hat (1555) Thom. Nykolls aus der französischen Ausgabe von Claudes de Seyssel und Sir Thom. North (1579) die französische Uebersetzung Plutarchs von Amiot ins Englische übertragen; Plato und Aristoteles sind aus dem Lateinischen ins Englische übertragen.

Doch nicht nur ein rühmenswürdiger Bildungs- und Wissenstrieb suchte in der Renaissance seine Befriedigung: die naive Freude an der Antike wollte diese Phantasiwelt auch zur Wirklichkeit, zum Schmuck und Reiz der Geselligkeit machen; man hörte so viel von der antiken Götterwelt, daß man die Olympier auch leibhaftig vor sich sehen wollte: so schuf man denn durch Masken- und Bühnenspiel und allerlei Mummerei eine lebende Antike: die höheren Kreise schwelgten in einer Welt von antikisierenden und mythologischen Illusionen; auch der Königin Elisabeth Eitelkeit fand dabei ihre Befriedigung: Hofdichter und Hofleute eiferten, die jungfräuliche Königin zu einer mythologischen Gestalt (Diana, Luna), zu einer königlichen Priesterin oder Vestalin zu erheben und ihre Tugenden mit byzantinischer Schmeichelei zu verherrlichen; bei Empfangsfeierlichkeiten des Adels oder der Städte wurde Elisabeth von den Hauspenaten oder von Apollo, Mercur, Diana, Cupido, Neptun mit Nymphengefolge u. dergl. begrüßt. Und diese Mode wurde zur Karikatur, wenn Köche und Bäcker ihre Speisen und Torten in mythologische Figuren formten und mit sinnigen Aufschriften in Latein und Griechisch schmückten.

Der Engländer nennt heute noch das Zeitalter Elisabeths „merry old England“, und das ist nicht bloß eine Lebensart: alle geistigen und physischen Kräfte befanden sich in einem mächtigen Aufschwung: vollblütige Lebenslust und naturwüchsige Jugendkraft durchströmten alle Schichten der Gesellschaft; wenn Rümelin meint, „Shakespeare habe manchmal einen übernormalen Puls, der bis an die Grenze des Fieberhaften gehe“, so gilt dieser Zug von Shakespeares ganzem Zeitalter, dessen Phantasie und Nervenleben eigentümlich erregt und erhitzt war, eine Zeitstimmung, die wir auch in der italienischen Renaissance und in Deutschland bei der zweiten schlesischen Schule finden.¹

Welche Stellung nimmt nun Shakespeare in diesem Zeitalter der englischen Renaissance ein? Wieweit nimmt und hat er Anteil an dieser großen Epoche? Mit begeistertem Idealismus und wärmster Teilnahme begrüßte er wohl die Wieder-

¹ Bisler: Shakespeare-Vorträge Bd. I, S. 50.

erweckung der klassischen Studien und erkannte sicher die Bedeutung dieser geistigen Strömung für das englische Volk, das freilich nach seiner persönlichen wie dichterischen Auffassung durch Humanismus und Renaissance nicht in seiner eigenartigen, nationalen Entwicklung gehemmt und gestört werden sollte. Um emporzukommen und zu den Besten seiner Zeit zu gehören, mußte Shakespeare Kenntnis und Verständnis der alten Sprachen und Litteraturen besitzen. Wie und wie weit ist nun unser Dichter in die Sprachen, in die Schriftwerke und in den Geist der Antike eingedrungen? Wir haben oben einen Blick über den Gang seiner Erziehung sowie seiner Schul- und Jugendbildung geworfen, die ihm Kenntnis von Latein und etwas Griechisch, Einblick in die antike Götter- und Heroenwelt beibrachte, aber nicht an einem Collegen oder auf einer Universität fortgesetzt, sondern durch die Wahl eines praktischen Berufs unterbrochen wurde, der wohl alle seine Kräfte in Anspruch nahm und ihm wenige Stunden für Weiterbildung ließ, bis die Sorge und Enge einer übereilten Heirat ihn aus Familie und Heimat nach London trieb, um dort sein Glück zu schaffen und seinen geahnten Dichtergenius frei und voll zu entfalten. Aber auch die Laufbahn als Schauspieler und Bühnendichter war in den Anfangsjahren hart und drückend; seine Tagesarbeit bestand darin, alte Theaterstücke abzuschreiben, dem Zeitgeschmack gemäß umzuarbeiten und aufzfrisken, und lastete gleichzeitig auf seinem Bildungstrieb wie auf seiner Dichterseele. Der nüchterne Geschäftszweck zwang ihn oft, „die Poesie zu kommandieren und Stücke gleich in Stücken zu geben“, wie in Goethes „Faust“ der Direktor dem Dichter rät. So blieben dem emporstrebenden Genius neben dem Theaterberuf wohl nur wenige stille, weihvolle Stunden, um sich in die rein poetische Welt zu flüchten, und in entschwundene Zeitalter zu versenken, seinen Geist durch Studium des antiken Bildungs- und Formenschatzes zu erweitern und zu vertiefen und eigene Keime oder von außen entlehnte Stoffe in der Dichterseele zu harmonischen Kunstgebilden auszureifen, so wie es dem Dichter einer „Iphigenie“ und eines „Tasso“ vergönnt war. Und doch gelang es seinem empfänglichen, rasch und leicht auffassenden Geist und seinem heißen, rastlosen Lern- und Bildungstrieb in wenigen Jahren Tausende von Einzelkenntnissen zu sammeln: freilich nicht in enger Zelle bei der Lampe, um sie innerlich und wissenschaftlich zu verarbeiten und abzurunden, sondern um sie sofort praktisch zu Bühnen- und Dichtungszwecken auszunützen und zu verwerten. Auch nach den raschen ersten Erfolgen und neben den reichen Erträgen seiner materiellen Geschäfte begleitete den Dichter durchs ganze Leben ein staunenswerter, vielseitiger, aber ebenso hastiger Lese- und Wissenstrieb: so verdanken wir ihm allerdings keine gelehrt durchdachte und zunftmäßige Buchdramen, wie die der classicistischen Dichterschule seines erfolgreichen Nebenbuhlers Ben Jonson. Shakespeare ist Autodidakt im größten Stil, ein Selbstlerner mit eiserner Ausdauer und hoheitsvollem Idealismus, und sein bildungsfreudiges Zeitalter bereicherte in wenigen Jahren seinen unversalenen Geist mit einem Schatz von Kenntnissen, die ihm seine Jugenderziehung versagt hatte.

Und wie gewinnt nun der Angelehrte, der Nichtakademiker, das Verständnis für Renaissance, für antikisierende Bildung und Kunst? Beherrscht er die alten Sprachen und Litteraturen?

„Und wußtest du auch wenig nur Latein,
Noch weniger Griechisch, war doch Größe dein,
Davor sich selbst der donnernde Aeschylus,
Euripides, Sophokles beugen muß
Gleichwie Pacuvius, Accius, Seneca.“

So bezeichnet der Zeitgenosse und Nebenbuhler Shakespeares, Ben Jonson, der bedeutendste Komödiendichter neben Shakespeare und Führer der classicistischen Theaterichtung, in seinem Grab-

hymnus seines Freundes Kenntniss der antiken Sprachen. Mag auch Jonson's Bewunderung aufrichtig sein, wenn er seines Nebenbuhlers Genius über alle Dramatiker der eigenen Zeit wie des Altertums erhebt, so verrät doch das hämische Urteil über seine humanistische Bildung deutlich die kleinliche Eitelkeit und den zünftigen Gelehrtenstolz des mühsam und spät emporgekommenen Akademikers, ist also für uns nicht maßgebend, ebensowenig als neidische Ausfälle anderer Nebenbuhler, Nash und Chettle, die in Pamphleten den Stratford's Autodidakten als einen eingebildeten Emporkömmling (with a little country knowledge a Johannes factotum), als eine mit fremden Federn geschmückte Krähe (an upstart crow beautified with our feathers) verhöhnen und ihn als Schauspieler wie Dichter bloßstellen wollten.¹

Wir müssen vielmehr als sicher annehmen, daß Shakespeare die lateinische Sprache nicht nur in Stratford schulmäßig erlernte, sondern in London sie sich völlig aneignete und auch beherrschte in Lektüre wie in mündlichem Gebrauch: denn sie war in Elisabeth's Zeitalter nicht nur Gelehrtensprache, sondern Gemeingut aller gebildeten Kreise und durch die Renaissance geradezu volkstümlich geworden; und einem Shakespeare soll sie fremd geblieben sein? Er hat Plautus und Seneca so sicher als jeder Gebildete lateinisch gelesen; wenn sein Griechisch lückenhaft war und blieb, wenn es zum Lesen wie zum Verständnis griechischer Urtexte nicht zureichte, was sehr wahrscheinlich ist, so steht er unter den Gebildeten seiner Zeit und seiner Umgebung nicht allein, und es ist nicht seine persönliche Schuld, sondern eine Lücke und Schwäche der englischen Renaissance überhaupt, die aus Gründen, die wir noch besprechen werden, gegenüber den reinsten und gehaltvollsten Schöpfungen der Antike, Homer, Aeschylus' und Sophokles' eine seltsame Verblendung und Entfremdung zeigte und zwar infolge der Trübung und Verzerrung der griechischen Antike durch die romanischen Vermittler im Mittelalter. Gründliche wissenschaftliche Sprach- und Litteraturstudien sind also bei unserem Dichter ausgeschlossen, teils durch den raschen Abbruch seiner Schulbildung, teils durch die Vielgeschäftigkeit seines Theaterberufs; und vor allem wollte er als Dichter und Autodidakt nicht mit der Sprachwissenschaft sich abmühen. Shakespeare, gerade so wie Goethe, Schiller, Scott und Byron, sah in der Sprachkenntnis nicht den Selbstzweck, sondern nur das Mittel zum Verständnis jener verschwundenen Phantasiewelten und Kulturstufen, nur den Schlüssel zum Eintritt in die Hallen des Altertums. Shakespeare wie Schiller und Goethe hielten es keineswegs eines Dichters unwürdig, Uebersetzungen statt Urtexte zu benützen, wenn sie dadurch Kraft und Zeit sparen konnten. Goethe und Schiller, die ein vieljähriges gründliches Studium der Antike widmeten, lasen Homer, Aristoteles und die griechischen Tragiker in Uebersetzungen und fühlten sich auf dieser Brücke viel sicherer als auf den Wellen unzulänglicher Sprachgelehrtheit (vergl. Schiller-Goedecke III, S. XIV und XV). Bei Uebersetzung der Euripideischen „Iphigenie in Aulis“ benutzte Schiller die französische Uebersetzung von Brunoy, mit deren Hilfe er sich die lateinische Uebersetzung von Barnes zugänglich machte, ohne eigentliche Zuziehung des Textes, der nur ab und zu nachgesehen wurde. „Ich konnte mir nicht wie die Gelehrten mit den Feinheiten des Griechischen helfen; ich mußte mein Original erraten oder vielmehr, ich mußte mir erst eins schaffen.“ Aber selbst als nachschaffender Dichter weiß Schiller eine tiefe und reine Wirkung auf die Leser zu erzielen, wenn er auch die strenge Hoheit des antiken Stils leicht einer wärmeren Stimmung und einem gefälligeren Ton opfert. Die Stratford's Lateinschule trug jetzt bei Shakespeare ihre Früchte. Sehr richtig bemerkt M. Brandl²: „Es liegt im geheimnisvollen Zusammenhang zwischen Litteratur und Sprache, daß, wer einmal ein Stück Urtext gelesen, für die Uebersetzung eine ganz andere Aufnahmefähigkeit mitbringt.“

¹ Elze, Shakespeare S. 98 und 163 ff.

² M. Brandl, „Shakespeare“, Berlin, 1894, S. 13.

Shakespeare muß sich mit staunenswerter Hingebung und Raschheit in den Classicismus nach Form wie Inhalt eingearbeitet haben: schon seine Anfängerdramen, z. B. „Titus Andronicus“ (vor 1590) enthalten Belege einer auffallenden Vertrautheit mit der Antike: zahlreiche Citate, eine Fülle mythologischer Anspielungen, besonders Nachahmung und Nachbildung römischer Dichter, besonders Ovid's, Vergil's und Seneca's, Verwertung und Umarbeitung von der antiken Tragödie und Komödie entnommenen Fabeln und Motive in „Tit. Andronicus“, „Komödie der Irrungen“ und „Zähmung der Widerspenstigen“. Obwohl kein Sprachkennner und Gelehrter, besaß Shakespeare als Gabe der Natur ein feines Gefühl und klares Verständnis für seine Muttersprache und deren Verhältnis zum Latein, besonders für die Wortbildung des Englischen; das lateinische Element, womit der englische Wortschatz seit dem Dichter der englischen Frührenaissance, Chaucer (1340—1400) nicht nur aus lateinischen, sondern auch aus italienischen und französischen Quellen bereichert worden ist, wird von keinem Dichter so reichlich wie von Shakespeare verwendet, was wohl ebenso auf seinen dichterischen Instinkt wie auf seine Belesenheit in Klassikern zurückzuführen ist: denn wo diese Latinismen erscheinen, sind sie angemessen und taktvoll verwertet, von dem reisenden Dichter bald nur noch zur Verfeinerung und Vertiefung des Gedankens, nicht nur zum modernem Aufputz verwendet. Wenn aber Shakespeare diese lateinischen Sprachelemente auch zu witzigen und satirischen Zwecken, zur Verspottung modischer Sprachkünsterei und Witzhascherei, abgeschmackten Salongelehrtentums und latinisierenden Phrasentums verwertet, so muß er sich im Latein sogar behaglich gefühlt haben: er hatte sich vom nüchternen Schuldrill zur unbefangenen Beherrschung der Sprache aufgeschwungen. Man muß sich bei der Frage nach dem Kenntnisstand und Bildungsumfang eines Genius sehr hüten in kleinliche Schulmeisterei zu verfallen, womit z. B. manche englische Shakespeareforscher und Philologen des 18ten Jahrhunderts ihre Eitelkeit befriedigten. Taine hat diese Pedanterie abgefertigt mit den Worten: „Les grands artistes n'ont pas besoin d'avoir appris, ils devinent; ils reconstruisent, comme ils construisent naturellement, surement, par une inspiration qui est un raisonnement aïlé“. Und Stapfer¹ schließt sich ihm an: „Il ne faut jamais oublier que les poètes ont à leur disposition un instrument qui n'est pas entre les mains de tous les gens d'étude: cet instrument, c'est le génie.“

Um ein klares Bild von Shakespeare's klassischen Kenntnissen zu bekommen, müßten wir bei allen Anklängen und Reminiscenzen an die Antike genau unterscheiden und feststellen können: ist die einzelne Anspielung oder Ähnlichkeit den Klassikern unmittelbar entnommen — sei's aus Urtext, sei's aus Uebersetzung? Ist sie durch mittelalterliche, bezw. zeitgenössische Litteratur unserem Dichter übermittelt? Ist sie rein zufällige Uebereinstimmung, das heißt durch Geistes- und Intuitionsverwandtschaft bewirkt? Letztere Erscheinung läßt sich unter großen Dichtern aller Kulturvölker nachweisen. Von diesen drei Möglichkeiten wird wohl bei Shakespeare Entlehnung aus mittelalterlicher und gleichzeitiger Litteratur als der häufigste Fall anzunehmen sein; zufällige Uebereinstimmung infolge von Geistesverwandtschaft mit Poeten früherer Zeitalter wird vielfach nahe liegen; direkte Entlehnung und Nachbildung antiker Stoffe und Einzelgestalten wird selten sein, abgesehen vom mythologischen Gemeingut der Renaissance; bei seinen Tragödien: „Coriolanus“, „Cäsar“ und „Antonius“ hat er Plutarch's „Lebensbeschreibungen“ als Quelle reichlich verwertet, aber in der englischen Uebersetzung von North (s. oben S. 11). Vom Standpunkt des Dichters und der Dichtung aus wird es freilich von geringer Bedeutung sein, wo und wie Shakespeare seinen antiken Stoff geschöpft hat; mag die einzelne Stelle direkt einem Homer oder Vergil, mag sie einem mittelalterlichen oder zeitgenössischen Vermittler entnommen oder nachgebildet sein, — wenn sie nur von

¹ Stapfer „Shakespeare et l'Antiquité“ II. vol. 1888 Paris; (vol. I, c. 4).

antikem Geist befeelt und dem Ganzen sinn- und taktvoll eingefügt ist, so daß sie auf den Zuschauer poetisch einwirkt.

Von welchen antiken Schriftstellern können wir nun nachweisen oder annehmen, daß Shakespeare sie gekannt und — im Urtext oder in Uebersetzung — gelesen und verwertet hat? Mit Homer war Shakespeare wohl schon früh durch die englische Ilias-Uebersetzung von Hall (1584 10 Bücher nach französischer Vorlage) bekannt; die englische Gesamtübersetzung seines Freundes Georg Chapman (1598—1611), die für jene Zeit vortrefflich war, obwohl in holzschnittartigem Stil und im altenglischen Balladenmetrum gehalten, konnte Shakespeare für Homers Größe, Schönheit und Gedankenfülle begeistern. Der troische Krieg und seine Helden werden in Einzelheiten sehr häufig von ihm zu plastischem Ausdruck, zu Vergleichen und Bildern verwertet, wobei allerdings Vergil, der Nachbildner Homers, seinem Meister vielfach vorgezogen wird. (Vergl. Hamlet Akt II des Priamus' Fall durch Pyrrhus.) Auch in seinem griechischen Drama „Troilus und Cressida“ verwendet er für Rahmen, Scenerie und Einzelheiten die Epen Homers, bildet aber die homerischen Kriegshelden in beträchtlichem Grade um, ja macht sogar mehrere zu Karikaturen und erniedrigt durch die Schimpfreden des boshaften Wiglings Thersites einen Achilleus, Ajax und Diomedes. Indes dieses problematische Drama¹ ist keine unmittelbare Polemik und Parodie gegen homerische Poesie und hellenische Antike, wie vielfach behauptet wird, sondern steht ganz auf dem Boden der mittelalterlichen Auffassung und Ueberlieferung besonders Chaucers, die dann auf die ganze Renaissance Englands überging; diese war aber nicht fähig, den echten, reinen Kern althellenischer Sagen und Dichtungen durch Studium der Urtexte und Quellen zu finden und ihn von den mittelalterlichen Umdichtungen, Zusätzen und Verzerrungen zu unterscheiden. Dazu kam, daß die Engländer — wie einst die Römer und im Mittelalter die Franken — den seltsamen Ehrgeiz hatten, ihren Stammbaum von trojanischen Heldengeschlechtern abzuleiten (besonders von Brutus „dem Herzog der Trojaner“), wie sie auch die Gründung Londons den Trojanern zuschrieben. Dieser genealogische Wahn, der besonders in Bühnendichtungen sein Unwesen trieb und wohl auch von unserem Dichter geglaubt wurde, war damals weit verbreitet; er bewirkte eine einseitige Vorliebe für Troja und seine Helden und eine starke, sonderbare Verblendung und Abneigung gegen das Hellenentum, das von vornherein schon durch seine nationale und kulturelle Eigenart, durch die Schwierigkeit seiner Sprache und durch die Originalität seiner Dichtung den Engländern ferner stand als das Römertum, das in Zeit, Kultur und Nationalcharakter den Engländern näher stand und mehr schulmäßig (z. B. Seneca) erlernbar war. Die hellenische Antike war und blieb ein Fremdling in der englischen Renaissance. Die griechischen Tragiker zu lesen und zu studieren hatte Shakespeare zu wenig Sprachkenntnis und Zeit und wohl auch als Sohn seiner Zeit zu wenig Neigung: ins Englische waren nur zwei Tragödien des Euripides (Phönikerinnen von Gascoigne 1566 und Medea von Th. Lodge) übertragen, ins Lateinische Hecuba und Iphigenie von Erasmus. Vertrautheit Shakespeares mit Euripides wird von den englischen Gelehrten Ch. Foy und Dr. Latham behauptet, von Dyce entschieden bestritten und wohl mit Recht. Die ältere attische, ideal romantische Komödie des 5. und 4. Jahrhunderts, besonders die des Aristophanes, konnte schon wegen ihrer stark nationalen und zeitlich-örtlichen Färbung bei der Renaissance Englands kein Verständnis finden; aber auch die jüngere attische Komödie des 4. und 3. Jahrhunderts, die Menandrische, mit realistisch-bürgerlichem Gepräge, konnte nicht mit ihren Originalschöpfungen, sondern nur mittelbar, das heißt durch die Nachbildungen der römischen Komödiendichter Plautus und Terenz (2. Jahrhundert) auf die Renaissance Englands einigen Einfluß ausüben. Zahlreiche Anklänge an die alte Philosophie

¹ Herzberg: Shakespeare-Jahrbuch Bb. VI. und IX.

in den Dramen scheinen eine gewisse Vertrautheit mit derselben zu beweisen: der Platonismus war durch die florentinischen Neuplatoniker ein Lieblingsstudium der höfischen und gelehrten Kreise geworden. Aristoteles, wie schon Platon ins Lateinische übersetzt, war nur wenig bekannt und wird von Shakespeare nur zweimal scherzweise genannt (Troil. und Cress. II, 2; Widersp. Zähm. I, 1). Häufiger wird Pythagoras genannt, besonders mit ironischer Anspielung auf seine Lehre von der Seelenwanderung, (Kaufm. v. Ven. II, 1, 131; Was Ihr wollt IV 2, 54. 62. Wie es euch gefällt III 2, 187.); aber sein Glauben an die Harmonie der Sphären wird mehrfach als poetisches Mittel bei Stimmungsbildern verwertet. (Dissonanzen in den Sphären „Wie es Euch gefällt II 7, 6; Harmonie der Sphärengeister Kaufm. v. Ven. V 1, 58 ff.; Cleopatra's Vergleich der Stimme Anton's mit Sphärenklang; Pericl V, 1, 231; Widersp. Zähmung III 1, 12). Den Epicur kennen Shakespeares Gestalten nach vulgärer Auffassung nur als vergnügungsfüchtigen Materialisten. Mehr als einmal stellt er die Philosophen den Narren gleich und verhöhnt philosophische Gemeinplätze: er war also kein gründlicher Kenner und kein Verehrer der Philosophie. Seine Belesenheit in griechischen Historikern der klassischen und nachklassischen Zeit ist, abgesehen von Plutarch, im einzelnen nicht mehr nachweisbar. Herodot, Thukydides, Diodorus Siculus, Aelian und Josephus standen ihm in Uebersetzungen zur Verfügung. Die griechische Lyrik erforderte zu viel Kenntnis der Sprache und der Metrik sowie Verständnis für die nationale, religiöse und kulturelle Eigenart des Hellenentums, als daß sie in andere als gelehrte Kreise eingedrungen wäre. Auch unter den römischen Quellen, unmittelbaren oder vermittelten Vorbildern und Mustern, überwiegen bei Shakespeare die Geschichtschreiber und Epiker. Livius, Sallust und Tacitus waren ihm auch in Uebersetzungen zugänglich und wohl größtenteils bekannt. Cäsar begeisterte wohl mit seinem bellum gallicum den Dichter schon auf der Schulbank zu Stratford; er wird, in Richard III 1, 78 sogar als Erbauer des Tower's bezeichnet, aber in Cymbelin III, 1 wegen seiner vergeblichen Landungsversuche in England verspottet (he made not here his brag of „Came“ and „Saw“ and „Overcame“); von dem gereiften Meister wird er zum Träger der dramatischen Einheit in seiner Tragödie „Julius Cäsar“ gemacht. Sueton lieferte geschichtliche Einzelnotizen zum Drama „Cymbelin“, die er anachronistisch mit Uebersieferungen der fabelhaften Urgeschichte Britanniens von Holiesch vermischte, und vor allem die Grundzüge zu dem nicht eben vorteilhaften und geschichtstreuen Charakterbild Cäsars im gleichnamigen Drama dem Historiker Curtius, dem Verfasser der vielgelesenen romantischen Geschichte Alexanders des Großen wie dem Geschichtschreiber der späteren Kaiserzeit, Ammianus Marcellinus, verdankt Shakespeare Einzelheiten zur reicheren Ausstattung des Dramas „Sturm“. Florus, Justinus und Eutrop standen ihm ebenfalls in Uebersetzungen zur Verfügung; auch aus Plinius entnahm er einige Motive: die gelehrt klingende Beschreibung des Nil's (in Ant. und Cleop. II, 7, 20; V, 2, 356) und den Vergleich Hector's mit dem gegen wehrlose, quadeleshenden Menschen mitleidigen Löwen. Ciceros rhetorische Schrift „Orator“ scheint er schon in der Stratford'schen Schule kennen gelernt zu haben. (Tit. Andr. IV, 1, 14); der Dichter nennt ihn in seinem Jugenddrama Heinrich VI. B. I. 136 „sweet Tully“, im Drama „Julius Cäsar“ aber macht er den Staatsmann und Redner zum eitlem Schwäger und Schwächling.

Wie stellt sich Shakespeare zur römischen Dichtung? Dem Einfluß des römischen Dramas der Kaiserzeit konnte sich Shakespeare nicht entziehen. Schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden antike, griechische und römische Tragödien in Uebersetzungen aufgeführt. Senecas Dramen wurden rasch hintereinander übersetzt: „Troades“, „Thyestes“ und „Der rasende Hercules“ 1559—61 von Jasper Heywood, dann „Medea“, „Agamemnon“, „Hippolyt“ und „Hercules“ von dem gelehrten Studley, schließlich die „Phönissen“ und „Oedipus“; die ganze Sammlung war schon 1566

vollendet und erschien 1581, kurz bevor die Dichterschule vor und um Shakespeare in tragischen Schauspielen zu wetteifern begann.

In dem Zeitraum von 1568—80 wurden an Elisabeths Hof 18 Schauspiele klassischen und mythologischen Inhalts aufgeführt. Die Einführung des antiken Schauspiels brachte eine reiche Fülle neuer Stoffe (Mythen und Fabeln); wertvoller und dauernder aber war, was die Antike hier zur Regelung der dramatischen Form und zur Ausbildung des dramatischen Formensinns beitrug. Diese classicistische Strömung war überwiegend von Seneca's Geist befeelt und geleitet, wie schon die erste classicistische Tragödie Englands „Gorboduc“ (1561) zeigt. Seitdem wurde Seneca's rhetorische Heroik nachgeahmt. Und doch waren seine Tragödien nur verbildete „Spätlinge edelster griechischer Kunst“, wie Ribbeck¹ sie nennt, Um- und Nachbildungen der drei großen griechischen Tragiker Aeschylus, Sophokles und besonders Euripides, keine Bühnentragedien, mehr Buchdramen, dialogisierte Deklamationen in dramatischer Form, die aber weder die Charaktere sich entwickeln, noch die Handlung organisch fortschreiten lassen, sondern mit geschraubtem Witz und bombastischer Rhetorik prunken und stofflich im Ungeheuerlichen und Titanischen, in Frevel, Greuel und überreizter Verbrecherphantasie schwelgen — echte Erzeugnisse der Zeit des Uebermenschen Nero und des Cäsarenwahnsinns. So wurde denn der Bühnenshetor Seneca als modernster der alten Tragiker, besonders in der Seelenmalerei, das Hauptvorbild dieser Kunstichtung: seine Tragödien wurden neben Plautus und Terenz im Urtext oder in englischer Uebersetzung, und bald auch die seinem Muster mehr und mehr nachgebildeten Schülerstücke, mit Vorliebe an den gelehrten Unterrichtsanstalten und Universitäten von Schülern und Studenten zur Uebung des lateinischen Ausdrucks und zur Würze des Studiums aufgeführt und ebenso von jungen Juristen in den Höfen und Hallen der Inns of Court (Rechtsschulen mit Wohnung und Verpflegung für Lehrer und Schüler). Die Gelegenheit, classicistische Stücke zu sehen und zu studieren, hat wohl der strebsame junge Anfänger von Stratford fleißig benutzt. Die Akademiker und Graduierten unter den Dichtern des „Sturms und Drangs“, Marlowe, Peele, Greene, Lodge und Nash, Freunde und Neider Shakespeares, wuchsen in diesem classicistischen Geist auf und waren Bewunderer und Schüler Seneca's; diese gelehrte Kunstpoesie verdrängte im Anfang des 17. Jahrhunderts Shakespeare's Bühnendichtung, erreichte ihre Höhe unter Ben Jonson und dauerte bis Mitte des 17. Jahrhunderts. Seneca war unserem Dichter bekannt: er las ihn sicher im Urtext und studierte ihn vielleicht auch: manche Aussprüche hat er ihm wörtlich entnommen; Anklänge an Seneca finden sich zahlreich in „Titus Andronicus“, „Richard III.“, „Hamlet“, „Macbeth“, „Julius Cäsar“, d. h. besonders in den Rache- und Fluchtragödien². Die Frage, welches Muster er bei seinem Anfängerstück verwertete, ist vielbestritten. „Titus Andronicus“ ist eine Blut- und Rache-tragödie, wahrscheinlich vor 1590 als Erstling verfaßt; es scheint, als ob der Anfänger seine klassischen Kenntnisse möglichst zur Schau stellen wollte: er häuft in seinem Drama die dunkle Sage des Pelopiden- und Labdakidenhauses, die blutige Fabel von Tereus und Philomele und den verdienten Untergang der grausamen und wollüstigen Tarquinier zusammen: ja er steigert sie sogar stofflich und führt sie mit Zügen unmenschlicher Sinnlichkeit und teuflischer Bosheit in den grellsten Farben uns vor Augen. Maßvoll verwertet der Neuling Citate (nur 9) und mythologische Anspielungen; der Schauplatz ist das Rom des dritten Jahrhunderts n. Chr. Geb., als das römische Reich und mit ihm die Welt in den Fugen wankte: tumultuarisch wurden die Kaiser gewählt, denen die besten Feldherren zum Opfer fielen, und die Barbarenvölker brachen von Nord und Ost herein.

¹ Otto Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung, Band III.

² Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. IV Batke, Shakespeare und Euripides und Bd. VII, Gense, Dylly und Shakespeare.

Aber auch nach diesem Erstlingsversuch findet Brandl bei dem reisenden Dichter Einwirkungen Seneca's: Vorliebe für racheheischende Geistererscheinungen („Cäsar“, „Hamlet“, „Macbeth“) und für Wahnsinnige (König Lear, Ophelia); daß die Verflechtung von Schuld und Sühne, wie sie uns die alten Dramatiker in der Tantaliden- und Pelopidensage vorführen, auf den Dichter der Königshistorien tief eingewirkt hat, liegt sehr nahe. Wie prophetisch klingen des Bischofs Karlisle Worte:

„O wenn Ihr Haus so gegen Haus erhebt,
Es wird die kläglichsie Entzweigung sein,
Die je auf die verfluchte Erde fiel,
Zerrüttung, Grausen, Furcht und Meuterei
Wird wohnen hier, und heißen wird dies Land
Das Feld von Golgatha und Schädelstätte!
O haltet ein, daß weh' ob euch nicht schreie
Einst Kind und Kindeskind um den Bruch der Treue.“¹

Aber neben Seneca, dem Vorbild der classicistischen Bühnenrichtung, wirkten auch zwei englische Nachbildner des römischen Tragikers auf den Anfänger ein und zwar sicher in weit höherem Grade und in unmittelbarer Weise: es waren die zwei größten Dramatiker vor und neben Shakespeare, Christoph Marlowe (1564—93) und Thomas Kyd (1558—94), ersterer gleichalt wie Shakespeare. Marlowe ist der eigentliche Führer der „Sturm- und Drangperiode“, verdient durch die endgültige Einführung der Blankverse im englischen Volksdrama und bahnbrechend durch seine Kunst der Seelenmalerei und der Darstellung der heftigsten Gemütsregungen, aber mit einer maß- und schrankenlosen, gärenden und schäumenden Phantasie, die keine Wechselwirkung zwischen thatsächlicher Außenwelt und individuellem Innenleben mehr zuläßt, sondern mit lyrisch-rhetorischem Ueberschwang die dramatische Handlung hemmt. Sein Rivale, Thomas Kyd, ist mit dem ersten Bühnenstück, das er 30 Jahre alt schrieb (1588), der Schöpfer der ersten wirklichen Tragödie Englands geworden; er läßt die Charaktere — das Wesentlichste in der Tragödie — sich entwickeln und bethätigen, dann sich verschulden und tragisch fallen, wobei das Schicksal nur Vergeltung übt. Diese beiden Freunde und Nebenbuhler sollen, als Schüler und Nachbildner Senecas, unmittelbare Vorbilder für Shakespeares classicistisches Grenelstück „Titus Andronicus“ sein; aus ihren Blut-Fluch- und Rache-tragödien „Tamerlan“ und „Die spanische Tragödie“ als Muster und Quellen sollen die Hauptzüge der Charaktere und besonders Stil und Ausdruck entnommen sein; das Grundthema des „Titus Andronicus“ ist das gleiche wie das der spanischen Tragödie. Die Frage, ob beide Vorgänger von dem Anfänger verwertet worden sind oder nur einer und welcher, ist noch nicht gelöst. M. Brandl² nimmt als Vorbild Marlowe an, während Joseph Schick³ in seiner neuen Ausgabe Kyd's mit zahlreichen Belegen und mit einer geistvollen und gründlichen Biographie und Charakteristik den Dichter Kyd als Vorbild und Quelle nachzuweisen sucht. Dieser erste Versuch Shakespeares in der classisch-lateinischen Tragödie war auch sein letzter. Nicht auf diesem Boden hatte sein Genius ihm die Unsterblichkeit zugebracht.

Unter den römischen Dichtern scheint Horaz wenig Eindruck auf Shakespeare gemacht zu haben. *Ars poetica*, Satiren und Episteln erschienen schon 1567 übersetzt; Shakespeare kannte gewiß die *Ars poetica*, er citirt aber nur im Jugenddrama „Tit. Andronicus“ zwei lateinische Zeilen aus Ode I, 1, 22: „Integer vitae“. Am meisten Vorliebe finden wir bei ihm für die

¹ „König Richard II.“ A IV., 1, 134—149.

² Göttingische gelehrte Anzeigen 1891, I.

³ *The Spanish Tragedy*, edited with a Preface, Notes and Glossary, J. M. Dent, London 1898.

episch-lyrische Dichtung Vergil's und Ovid's, die er wohl nicht in Uebersetzungen¹, sondern im Grundtext gelesen und studiert hat. Vergil und Ovid waren die Lieblingsdichter des Mittelalters gewesen und wurden schon in der Frührenaissance aus dem Süden nach Norden gebracht, wo sie als Muster und vielbenützte Quellen der antikisierenden Gelehrsamkeit und Dichtung geschätzt waren. Auch der jugendliche Shakespeare schloß sich in Stoff, Stil und Geschmack diesen Vorbildern an, wobei Vergil größeren Einfluß auf ihn gewann als Homer; er entnimmt dem Vergilischen Epos „Aeneis“, einem Lieblingsbuch des Mittelalters, das schon dem Bahnbrecher der englischen Renaissance, Chaucer (im 14. Jahrhundert), und Shakespeares größtem Vorgänger, Marlowe, als Quelle diente, neben zahlreichen Einzelheiten besonders zwei tragische Schicksale: Die verratene Liebe der Königin Dido von Karthago und die Zerstörung Troja's. Dido's Schicksal war durch das ganze Mittelalter Gegenstand innigster Teilnahme; im 16. Jahrhundert wurde sie als Heldin Bühnenrolle in England; als Bild verschmähter Liebe und bethörtes Opfer Cupido's wird sie häufig in den Dramen genannt: Heinrich VI., B. 3, 2, 116, Tit. Andr. II, 3, 22 und V, 3, 82, Romeo II, 3, 45, Sturm II, 176. Troja's Fall hatte schon früh seine Phantasie tief ergriffen: in seiner epischen Dichtung „Lucretia“ (1594) schildert er (Str. 196—225) ein Wandgemälde, das Aium's Untergang, des rachegierigen Pyrrhus Unthat gegen Priamus und Hecuba's Verzweiflung mit glühenden Farben und graufiger Freude an dem Entsetzlichen uns vor Augen führt und der unglücklichen Lucretia die leidenschaftlichsten Töne der Klage und der Rachgier entlockt. In Hamlet (II 2, 467) findet sich eine Umdichtung von dem Bericht Vergil's über Troja's Fall (Aen. 526—558), den dieser dem Helden selbst in den Mund legt und zwar wohl nach Homer's Vorbild (vergl. die Irrfahrtenerzählung des Odysseus bei dem Phäakenkönig Alkinoos, Odysf. VII, 240 ff). Aber nicht nur zu Verrat und Greuelsen, sondern auch zu tiefempfundnen Bildern und Vergleichen verwertet Shakespeare trojanische Motive aus Vergil: in Richard II, 4, 2 bejammert die Königin den todkranken, gefangenen Gatten als „das Abbild der Stätte, wo einst Troja stand, der Ehre Muster, König Richard's Grab“. Auch Sinon's Betrug und des Aeneas Liebesverrat wird vom Dichter erwähnt. Unbefangen, als Sohn des Uebergangsalters zwischen Mittelalter und Neuzeit, das keinen Sinn für die stufenweise Entwicklung und Weiterbildung in der Menschheitsgeschichte besaß, vermischt Shakespeare antike Mythologie und christlich-germanische Anschauungen, indem er Vergil's Unterweltsvorstellungen in seine modernen Dramen aufnimmt: Hamlet's Geist (I, 5, 33) redet vom grimmigen Fährmann Charon, von der Geißel für Verrat und von der Tortur der Furien. Lethe als Symbol der Vergessenheit finden wir in Heinrich IV. B II, 2, 72 und Anton. II, 7, 114. Am vertrautesten aber war Shakespeare mit dem Lyriker und Epiker Ovid. Der Litterat Meves, der Verfasser der „Balladis Tamia“ (Schatz-Kästlein der Weisheit, 1598) versteigt sich sogar zu dem Vergleich: „in Shakespeare müßte die Seele Ovid's leben, wie in Pythagoras die Seele des Euphorbos“. Fast alle seine Dramen enthalten Motive, Anspielungen und Vergleiche, die von Ovid ausgehen. Mit der Bearbeitung und Verwertung ovidischer Stoffe beginnt Shakespeare's dichterische Laufbahn. Besonders das Jugenddrama „Tit. Andronicus“ schließt sich ganz an Ovid's Sagenschatz und Stil an: z. B. die Zungen- und Händeverstümmelung Lavinia's und des Titus Rache an Lavinia erinnern an Philomeles graufige Mahlzeit für den Frevler Tereus (Ovid Met. 6, 424); im Lustspiel „Der Widerspenstigen Zähmung“ IV, 5, verwertet er zahlreiche humoristische Motive: z. B. die Anrede Katharina's an Vincenzio ist fast wörtlich nach Ovid (Met. 4, 320) gebildet, vielleicht auch nach

¹ Vergil's Bucolica 1575 und 1586 in engl. Hexam.; Aeneis 1575 und 1583, Georgica 1579. Ovid's Epist. und Met. 1567; Elegien von Marlowe übersezt.

Homer (Odyss. VI, 150: Odyssens' Zusammentreffen mit Nausikaa) oder nach Vergil (Aen. I, 605 ff. Aeneas und Dido). Seine Vorliebe für Metamorphosen ist wohl auch von Ovid geweckt worden (vergl. Zettel mit dem Eselskopf im Sommernachtstraum nach des Midas Vorbild; die Wiederbelebung der vermeintlichen Bildsäule Hermione's im „Winter-Märchen“ V, 3). Auch seine Vorliebe für den Orpheus-Mythos verdankt er wohl Ovid's Metamorphosen (X.)

Diese Begeisterung für Ovid's Dichtung ist nicht nur eine persönliche Vorliebe Shakespeares, sondern ein Charakterzug des Renaissance-Zeitalters. Von dem Dunkel und Bann des Mittelalters sich befreiend, verlangte der Mensch mit jugendlicher Hast und Empfänglichkeit nach freier Lebenslust, nach naivem Sinnengenuss, nach bunter Farbenpracht und üppiger Formensfülle in allen Künsten: dieser Drang kam zum dichterischen Ausdruck in einer seltsamen Modedichtung, in einer Lyrik und Epik, die antike Mythologie und Erotik mit italienischer Schäferdichtung und mit mittelalterlicher Ritterromantik verschmelzen wollte, ein Kunststil, der, an sich unnatürlich, rasch in falsche Empfindung und verkünstelten Ausdruck entartete und zu höfischer Schmeichelei herabsank; die Häupter dieser neuen Richtung sind Philipp Sidney, der Verfasser eines ritterlich-pastoralen Prosaromans „Arcadia“ (nach dem Vorbild des Cervantes) und Edmund Spenser, der hervorragendste Dichter in der Zeit zwischen Chaucers Tod und Shakespeares Aufgang, Verfasser eines allegorisch-romantischen Epos in Stanzas („die Feenkönigin“), das uns in antike und mittelalterliche, christliche und heidnische, abendländische und morgenländische Welt versetzt.

Dieser fremdartigen, gelehrten und höfischen Dichtkunst hat, wie mancher Schützling der Aristokratie, z. B. Samuel Daniel und Michael Drayton, auch der Anfänger Shakespeare gehuldigt, wenn auch mit Ausschluß der spanischen Ritterromantik und des Feentums, sowie der Allegorie, der sein Genius stets fremd blieb. Seine zwei epischen Dichtungen, „Venus und Adonis“ und „Lucretia“, sind auf dem Boden jenes gelehrten Lateinertums erwachsen, wie schon Titel und Stoff zeigen. Das Epos „Venus und Adonis“, nach italienischem Muster in sechszeiligen Stanzas verfaßt (1593), gehört in Scenerie und Stimmung der Schäferpoesie an und hat zum Schauplatz die englische Küste, zum poetischen Zeitraum des Dichters eigene Zeit, zum Helden die antike Sagenfigur Adonis, der aber in Kostüm, Sitte und Ausdruck ein wohlgezogener Edelknabe ist, während Venus durchaus als antike Göttin auftritt und so ein ästhetisch-sittlicher Widerspruch geschaffen wird; der Stoff ist wohl Ovid's Metamorphosen X entnommen, vielleicht auch dem Gedicht des gleichzeitigen Epikers Henry Constable. Aber nach Inhalt und Aufbau, Kolorit und Kostüm ist es Shakespeares eigene Schöpfung: „den ersten Sprößling seiner Erfindung“ nennt der 29jährige Verfasser dies Gedicht, das er seinem hochherzigen Gönner, dem Grafen Southampton, einem Förderer der italienisch-höfischen Dichtung, widmet. Der epische Stil ist durchaus erzählend und hält den modischen Ton der bilderreichen Sprache der höheren Kreise ein; Deklamation und rhetorisches Pathos, das an Seneca erinnert, zeichnen sich durch Kraft, Kühnheit und glühende Leidenschaft aus; daneben wuchern aber schon in üppiger Fülle die Künsteleien und pretiösen Wendungen, die Antithesen und Concettis, die Wortspiele und Vergleiche des „Euphuismus“.

Das Gegenstück zu „Venus und Adonis“ ist das zweite epische Gedicht, 1594 erschienen, in siebenzeiligen Stanzas verfaßt; der Stoff, des Sextus Tarquinius Frevel gegen die edle Patrizierin Lucretia und ihr Selbstmord, wird bald Ovid's Fasten oder Livius, bald Historikern der römischen Kaiserzeit zugeschrieben, oder Chaucer's Geschichte der Lucretia in der „Legende von den guten Frauen“. Auch hier verlegt Shakespeare die Handlung des Epos in seine eigene Zeit, obwohl der geschichtliche Schauplatz das alte Rom ist; er macht den Tarquinius zu einem nichts-

würdigen Lord und Lucretia zum Typus einer edlen Aristokratin; in diesem Epos läßt er, in wohlthuendem Gegensatz zur verbrecherischen Sinnlichkeit des ersten Epos, das Pathetische und Ethische überwiegen, verinnerlicht den Stoff und verklärt der treuen Gattin Tugend durch den Heroismus des freigewählten Todes, eine Stimmung, die in schlichterem, aber würdigerem Stil und Wort zum Ausdruck kommt. So bewies Shakespeare in diesen zwei Dichtungen den Rivalen sein episch-lyrisches Talent; jetzt erst wurde er — der künftige Meister in mehr als einem Kunststil — vom Publikum nach damaliger Auffassung als wirklicher Dichter, poet, nicht nur als Theaterstückschreiber, playwight wie bisher, anerkannt, ja von den urteilsfähigsten Zeitgenossen für einen der größten Dichter ihres Jahrhunderts erklärt. Aber seit diesem Versuch und trotz des Erfolgs hielt sich Shakespeare fernerhin von diesem verkünstelten, modischen Classicismus mit seinem italienischen Gepräge ferne.

Trotz aller Gegner und Neider war Shakespeare in auffallend kurzer Zeit (in 6—8 Jahren) emporkommen; sein Genius und Charakter muß von urteilsfähigen Kreisen sehr früh erkannt worden sein; schon 1592 erklärt der Dramatiker Chettle in einer Verteidigungsschrift gegen ein Pamphlet des Dichters Greenes (vergl. oben S. 12 Nash): „Shakespeares Benehmen sei ebenso taktvoll wie seine Befähigung in dem Beruf, den er ausübe, hervorragend“; die Männer von Ansehen und Geist rühmten Shakespeares Aufrichtigkeit im Verkehr als ein Zeichen der Ehrenhaftigkeit und die geistvolle Anmut in seinen Werken. Er gehörte den besten Theaterkreisen an und fand in der vornehmsten Gesellschaft, in der gebildetsten Welt Zutritt, wo er unter den Männern des Hofes und Hofadels die wissenschaftliche Bildung und Gelehrtheit der Renaissance, sowie hochsinnige Förderung der Kunst fand und selbst die hochherzige Freundschaft von zwei gräflichen Gönnern, dem Earl von Southampton und dem Earl von Pembroke, gewann. Seine Berufsgenossen im Theater- und Dichterleben waren meist scholars, d. h. auf der Universität wissenschaftlich gebildet und durch akademische Würden und Titel ausgezeichnet, deshalb ab und zu auch mit starkem Gelehrtenübel erfüllt, gegen welchen der Emporkömmling und Autodiktat in den ersten Jahren mehrfach sich zu wehren hatte. Unser Dichter bewegte sich also vornehmlich in akademisch-classicistischen Kreisen und wurde wohl eindringlich mit den Kunstlehren und Zielen der antikisierenden Strömung vertraut gemacht: ein Hauptträger des Antike- und Renaissancekultus war der Klub der „Sirene“, eine Gründung des hochgebildeten Höflings und kühnen Seefahrers Sir Walter Raleigh; Dichter, Gelehrte und Schauspieler wie Nash, Chettle, Ben Jonson, Beaumont, Fleischer, Selden, Chapman, Burbadge u. a. vereinigten sich an dieser Stätte des geistvollsten, lebendigsten Gedankenaustausches und litterarischer Diskussion über Kunst und Wissenschaft, wo B. Jonson seine Fülle von Schulgelehrsamkeit mit hitziger Dialektik auskramte, während Shakespeare mit sicherster Gewandtheit und olympischer Ruhe alle Angriffe und Ausfälle zurückwies; „Ben Jonson glich einer Gallione, Shakespeare einer Fregatte“ sagt ein Augenzeuge.

Der Beiname gentle (mild und vornehm) und die Prädikate worthy und judicious (achtungswert und geschickt), die Freunde und Zeitgenossen ihm beilegen, beweisen seinen echt humanen Geist, der auch alle seine Dichtungen beseelt: er ist frei von jeder parteiischen Einseitigkeit und pedantischen Beschränktheit, von Bildungsübel und Lehrsucht; sein urwüchsiger, unverbildeter Genius kennt nur eine Lebensaufgabe: freie Entfaltung und Bethätigung seiner Dichterkraft. Diese Unbefangenheit und Objektivität wird ausschlaggebend für die Richtung seiner Dichterlaufbahn, als die Renaissance vor den Poeten trat und ihn zur Wahl zwischen fremdem gelehrtem Classicismus und heimischer Volksdichtung zwang. Aber Shakespeare war in seiner universalen, selbstbewußten Größe erhaben über jede litterarische Theorie und Coterie, über Schullehren und Kunstregeln, über Autoritäten und Kunstprobleme, um die schon manches Zeitalter sich gestritten und gespalten hatte. Denn in seiner Natur vereinigte sich mit einer bewundernswerten Geistesstärke und -Weite und einer uner schöpflichen

Phantasie eine durchaus praktische Lebensauffassung; er war von englisch-normännischer Art: ziel- und zweckbewußt, lebensflug und weltgewandt; in seiner Lebensauffassung frei und unbefangen, Feind aller Doktrinen und Regeln; auch als Dichter war er auf keine Kunstrichtung eingeschworen, weder ein Schüler, noch ein Schulhaupt; als Dramendichter ist er so objektiv, daß er nie sein eigenes Meinen und Wollen durch den Mund der Theaterfiguren ausspricht, sondern seine Persönlichkeit völlig unbeteiligt hinter den Coulissen hält. So spricht er kein Wort von sich und seiner Auffassung der Dichtung, auch nicht des Dramas; er ist und will kein Aesthetiker sein; nur einige wenige, zerstreute, kurze, nicht lehrhafte aber treffende, scharfgefaßte Winke und Warnungen richtet er an den Schauspieler und an den Dichter. In „Hamlet“ (III, 2) mahnt der Prinz den Schauspieler: „Behandelt alles mit Maß; denn mitten in dem Strom, Sturm und Wirbelwind Eurer Leidenschaft müßt Ihr Euch eine Mäßigung wahren, die ihr Geschmeidigkeit giebt. Seid auch nicht allzu zahm, sondern laßt Euer eigenes Urteil Euren Meister sein; überschreitet niemals die Bescheidenheit der Natur.“ Als Zweck des Schauspielers bezeichnet Shakespeare: „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ Im 2. Akt (2, 415) läßt er den dünkelfhaften Höfling Polonius die Arten von Theaterstücken in der damaligen spitzfindigen Classificierung (Tragödie, Komödie, historisches Drama, pastorale Komödie, historische Tragödie, Tragikomödie) und andere Lüfteleien aufzählen, um die kleinliche Pedanterie der Kunstgelehrten zu verspotten. Im Prolog zu Akt 3 von Heinrich V. bittet der Chorus im Namen des Dichters die Zuschauer, „auf eingebildeten Fittichen ihm zu folgen“ und die Schranken von Ort und Zeit mit ihm zu überfliegen; im Akt 5 schildert der Chorus den Zuschauern die übergangenen, auf der Bühne nicht vorgeführten Ereignisse. Im „Wintermärchen“ tritt im Prolog zu Akt 4 die Gestalt „Zeit“ auf, entschuldigt die Pause von 16 Jahren zwischen Akt 3 und 4 und erzählt kurz die Ereignisse dieser Zwischenzeit. Shakespeare hat hier offenbar die Absicht, die Einschnürung der Dichtersphantasie in die drei sog. „Aristotelischen Einheiten“ des Ortes, der Zeit und der Einheit, wie der Classicismus es forderte, zu bekämpfen und dem Genius sein Recht auf örtliche und zeitliche Ungebundenheit zu sichern. Gegen den Einwurf, daß in dem Drama „Der Sturm“ Shakespeare eben diese drei Einheiten mit einer Strenge und Kunst einhält, um die ihn jeder Classicist beneiden muß, kann man einwenden, daß die Entstehung des „Sturms“ in die Jahre 1610—1612 fällt, d. h. in die Zeit, da unter Ben Jonson's Führung, der in seinem Lustspiel „Bartholomäus Messe“ gegen „Wintermärchen“ und „Sturm“ satirische Ausfälle richtet, das classicistische Drama und die höfisch gelehrte Richtung mehr und mehr Shakespeare's nationales, mit dem Kunststil der Renaissance verfeinertes Schauspiel von der Bühne verdrängten: Shakespeare könnte nun in diesem strengeregelten Drama „Der Sturm“ die Tendenz verfolgt haben, seinen gelehrten Gegnern zu zeigen, daß er auch ein Meister dieses Kunststils sein könnte, wenn es nicht seiner Dichternatur widerspräche.

Unbefangen, selbständig und universal, wie Shakespeare es war, mied sein reisender Genius, nach dem vorübergehenden Zugeständnis an die modische Epik (1593 und 94), jede einseitige Parteinahme und ausschließliche Vorliebe für die eine oder andere Richtung im Litteratur- und Theaterleben; so schwört er auch nicht auf den Classicismus, auf die Alleingültigkeit der durch das Lateinertum vermittelten und getrübbten Muster der Antike. Was Shakespeare dem Altertum entnimmt, ist für ihn zunächst nur Stoff, Material; er sieht in der griechischen und römischen Litteratur nur eine Fundgrube edlen Metalls für seine dichterische Gestaltungskraft; aber Homer und Seneca stehen ihm nicht höher als die Gesta Romanorum (s. S. 4 oben) oder die italienischen Novellen Boccaccio's und

Bandello's; die englischen Chroniken von Hall und Hollinshed sind ihm ebenso wertvoll als Sueton und Plutarch; jede Litteratur, germanisch oder romanisch, kann ihm eine wertvolle Vorratskammer sein. Denn die englische Dichtung, besonders die Bühnendichtung der Elisabethischen Zeit sah ihre Hauptaufgabe nicht in Erfindung neuer Stoffe und Fabeln, sondern in Ueber- und Umarbeitung, Erweiterung und Vertiefung überlieferter und entlehnter Sagen, Mythen, Legenden und Geschichten ohne Unterschied der Nation und Zeit. Wie ganz anders ist das Verhältnis unserer großen Dichter gegenüber der Antike: nicht bloß stoffliches Interesse zieht sie zu den Klassikern, sondern die Tiefe ihrer sittlichen Ideen und die formelle Schönheit, mit der sie dichterisch verkörpert werden, also ethische und ästhetische Vorbildlichkeit zugleich; die maßvolle Harmonie, die Sophrosyne des Hellenentums war ihnen Zuflucht aus den Wirren der Sturm- und Drangperiode; aus der kleinlichen, schwunglosen Wirklichkeit schlangen sie sich in eine Idealwelt schöner Humanität, in der sich die Reinheit und Formenschönheit der alten Kunst mit dem heimischen, germanischen Denken und Empfinden und mit der individuellen Freiheit der Neuzeit harmonisch vereinigen sollte. Mit gründlichen Studien und Forschungen suchten sie in das Innere zu dringen, den Geist der Antike zu erfassen und aus den theoretischen Schriften (z. B. Aristoteles' Poetik), wie aus den dichterischen Schöpfungen, besonders aus Homer und den Tragikern, die Grundformen und Gesetze der Dichtung herauszufinden.

Wie verwertet und verarbeitet nun Shakespeare den der antiken Litteratur entnommenen Stoff? Unserem Dichter stand dasselbe Material zur Verfügung, wie seinen Vorgängern und Zeitgenossen, ein reicher, aus eigener Kraft errungener Schatz klassischer Kenntnisse, die er als Autodidakt teils aus Urtexten, teils aus Uebersetzungen, teils aus englischer Litteratur selbst, besonders aus Chaucer und aus dem gelehrten Schuldrama seines eigenen Jahrhunderts gesammelt hat. Dieselben Mythen und Sagen wie bei Shakespeare finden sich auch bei seinen Vorläufern und Rivalen. Der Unterschied und Fortschritt liegt also nicht in der Wahl des Stoffs, sondern in der Art der Verwertung und Verarbeitung. Der bedeutendste Vorgänger Shakespeares, Marlowe, der Schöpfer des vollstümlichen englischen Dramas, und ebenso der Kreis seiner Anhänger, z. B. Peele und Greene haben die griechisch-römische Götterlehre und Heroensage reichlich ausgebeutet mit der unverhüllten Absicht, ihren schwulstigen Stil mit fremdartigem Puz und Prunk auszuschnücken (to bombast out the blank verse), durch Anspielungen auf antike Motive und Vergleiche mit den alten Heroen ihre eigenen Helden zu verklären und ins Titanische, ins Uebermenschliche zu erheben: aber diese Versuche mißlangen meistens; die Vergleiche sind fast immer ungeeignet, aufdringlich und sinnwidrig, und das Vergleichsbild stimmt meist wenig zum verglichenen Gegenstand. Das Hauptvorbild für diese dichterische Verwertung der alten Mythen und Sagen ist für Shakespeare der Hofdramatiker Elisabeths, John Lyly, gewesen, ein fruchtbarer Dichter der von den „Königlichen Singknaben“ aufgeführten, klassisch gelehrten Hofdramen¹, auch Verfasser des vielbekannteren Erziehungsromans „Euphues“, der in einem höchst spitzigen, verkünstelten, barocken Stil geschrieben war: dieser Stil wurde „Euphuismus“ genannt und war bald modisch und höfisch. Seine Eigentümlichkeiten in Verwertung der Antike, die vielfach, wenn auch meist nur vorübergehend auf Shakespeare eingewirkt haben, sind: Vorliebe für zugespitzte, wortspielende, antithetische Darstellung besonders in Charakterbildern (z. B. Diogenes und seine Besucher), anachronistische Behandlung des antiken Stoffs, die keine Schranke des Orts noch der Zeit kennt und in die Welt antiker Gottheiten moderne Gedanken, Trachten und Gebräuche verlegt; die übertriebene Neigung, lateinische Citate, Sprichwörter und Sentenzen seinen Dramenpersonen in den Mund zu legen und Sentenzen sogar vorwärts und rückwärts hersagen zu lassen; dabei zeigt

¹ Titel seiner Dramen: (Campaspe und Alexander, Sappho und Phao, Endymion, Galathea, Midas, Amor).

Lily sehr selten Verständnis und Einsicht gegenüber dem Geist der Zeit: er sieht das Altertum nur als Stoff zum modischen Aufputz seiner Stücke an; seine Götter sind nicht antik und ebensowenig Götter; sie beherrschen vielfach einen weiteren Wirkungskreis als in der Antike, werden aber auch vielfach zu Lustspiel- und Possenfiguren herabgedrückt.¹

Shakespeare zeigt sich in seinen Jugenddramen (bes. in „Titus Andronicus“) in Stil, Ausdruck und manchem gelehrten Aufputz von seinen Vorgängern beeinflusst, verwendet den mythologischen Apparat ebenso äußerlich zur bloßen Ausschmückung und will seinen Classicismus durch mehr oder weniger passende Citate beweisen. Je mehr aber sein Kunstsinne reift und seine dichterische Eigenart zum Durchbruch kommt, mit um so schärferer Berechnung und feinerem Takt versteht er es, die mythologischen Bilder, Gleichnisse und andere Motive treffend, sinnig und taktvoll in seine eigene Dichtung einzuwoben, indem er die Deutung, die schon von selbst in ihnen lag, beibehielt oder in jene Entlehnungen eine neue selbsterfundene Deutung hineinlegte. So überflügelt Shakespeare's Genie seine Vorläufer und Rivalen in kurzem nicht durch Steigerung des mythologischen Aufputzes und classicistischen Prunks, sondern vor allem dadurch, daß er die poetisch und plastisch wirkenden Elemente der Antike, besonders der mythologischen und sagenhaften Ueberlieferung, erweitert und selbständig weiterbildet, verinnerlicht und vertieft, um poetische Stimmung zu schaffen und die Charakteristik zu individualisieren. So hat Shakespeare die griechisch-römische Götter- und Heroensage in weitem Umfang und mit lebendigstem Interesse in seine eigene Phantasiwelt aufgenommen und mit meisterhafter Selbständigkeit und Sicherheit zu poetischen Zwecken verarbeitet.

In welcher Weise verwertet nun Shakespeare die Olympier und Heroen?² Shakespeare läßt nur vier antike Gottheiten als Bühnengestalten auftreten, ein großer Gegensatz gegen seine Vorgänger, die sie in Menge, ohne Geschmaek und Urteil als Personen figurieren ließen; auch in diesen Ausnahmefällen verwertet sie Shakespeare in sinniger Art, auf altertümlichem Boden und in halb märchenhafter Welt: Jupiter bezwingt als *deus ex machina* im Glanz göttlicher Majestät auf einem Adler sitzend mit Donnerkeilen widerspenstige Geister: er kommt, um den Knoten zu lösen und den verblendeten Posthumus zu unverhofftem Liebesglück zu führen mit den erhabenen Trostworten: „Wer mir am liebsten ist, dem send' ich Leid, dem Glück durch Bög'ung neuen Reiz zu leih'n.“ (Cymbelin V, 4.) Im Märchenspiel „Der Sturm“ (IV, 1) treten — nach modischem Stil — zwei Göttinnen auf: Juno, als Beschützerin der Ehe, segnet das treue Liebespaar, und Ceres, die Göttin der spendenden Natur, verspricht „Scheun' und Boden niemals leer zu lassen“, beide von Iris und Luftgebilden im rhythmischen Reigentanz umschwärmt, der die ideale Stimmung dieses Zaubermärchens anmutig belebt. Im „Macbeth“ (Act III und IV) tritt Hekate als gespenstische, nächtliche Zaubergöttin und Meisterin der Hexen auf, aber ihre Worte und Beschwörungsformeln sind mehr germanisch als antik. Unabhängigkeitsinn und Geschmaek verboten dem Dichter, zeitgenössische Personen, z. B. die Königin Elisabeth in göttlicher Gestalt, auf die Bühne zu führen. Wie Shakespeare in Verwendung antiker Gottheiten künstlerisches Maß hielt, so behütete ihn sein ausgeprägter Sinn für Wahrheit und individuelles Leben auch vor allegorischer Personifikation von Tugenden, Lastern und abstrakten Eigenschaften, die in den Moralitäten (d. h. Bühnenstücken mit sittlich erziehendem Zweck und Personifikationen von Tugend und Laster) des 15. Jahrhunderts eine Hauptrolle gespielt hatten und auch noch in den Dramen des 16. Jahrhunderts, sogar von

¹ Konrad Hense „Shakespeare“, Untersuchungen und Studien, Halle 1884. I. John Lily und Shakespeare. VIII. Antikes in Shakespeares Drama „Sturm“.

² Shakespeare-Lexikon by Alexander Schmidt, 2 Vol., Berlin Georg Reimer 1886, und Shakespeare-Jahrbuch Band XVIII (1883) Hft. Delius, Klassische Reminiszenzen in Shakespeares Dramen.

Ben Jonson noch als Kunstmittel verwendet wurde; besonders wurde diese allegorische Poesie von den höfischen Dichtern verwendet, um die Königin in Göttergestalt z. B. als Diana oder Göttin von Knidos oder als Vertreterin irgend einer Tugend mit Schmeicheleien zu verherrlichen. Auch dieser Mißbrauch wurde von Shakespeare gemieden; er widersprach seinem Geschmack wie seinem Unabhängigkeitsgefühl. Shakespeare kennt aber die allegorischen Lieblingsfiguren des 16. Jahrhunderts, das man schon das „Zeitalter der Allegorie“ genannt hat, z. B. Iniquity and Vice, Ungerechtigkeit und Laster in „Richard III“, A. III 1, 82, „Heinrich IV.“, A. II, 4, 500, „Maß um Maß“, II, 1, 181; er führt auch die römische Fama als „Rumour“ in Gestalt auf die Bühne, aber nicht als handelnde Person, sondern nur als einleitenden Prolog, (Heinrich VI., B. vor Akt I); im classicistischen Drama „Titus Andronicus“ sind die Figuren „Rache“, „Mord“ und „Raub“ nicht Allegorien, sondern nur Masken, womit Tamora und ihre ruchlosen Söhne den wahnsinnigen Titus zu schrecken suchen. (V. 2.)

Läßt Shakespeare so nur vier Götter als handelnde Gestalten auf der Bühne auftreten, so sind um so zahlreicher die Fälle, in denen der Dichter die Götter- und Heroensagen zu Aufspielungen und Vergleichen, zu malerischer Anschaulichkeit und zu plastischem Ausdruck und besonders zur Charakteristik verwendet, und zwar nicht nur in seinen Römer- und Griechendramen (Titus Andronicus, Coriolan, Cäsar, Antonius, Troilus und Timon), sondern auch in den romantischen und modernen Bühnenstücken, Tragödien wie Komödien. Die ursprüngliche Majestät und göttliche Hoheit der antiken Götter, sowie der Wirkungskreis, die Attribute und Eigenschaften, die der Volksglaube und die Dichterphantasie der Antike ihnen beigelegt hat, wurden vom Dichter im allgemeinen beibehalten: so haben wir bei Shakespeare Jupiter als Vater und König der Götter, als Schwurgott, Donnerer, Weltherrscher in olympischer Majestät, Juno als Göttermutter und Beschützerin der Ehe und Häuslichkeit, Jupiter's Bruder Neptun als Gott des Ozeans und der einzelnen Meere und häufig mit dem Element selbst identifiziert, als ebbend und flutend und als gefahrverhüllend; der Fürst der Unterwelt, Pluto, herrscht mit seiner geraubten Gattin hinter selbstverschlossenen Thoren; Ceres meidet stets Venus und Cupido als Mithelfer bei der Entführung ihrer Tochter. Apollo wird als Gott des Gesangs und des Harfenspiels, der Kunst und Wissenschaft gepriesen, von König Lear sogar als Schwurgott angerufen; er greift als Gott des delphischen Orakels machtvoll in die Handlung des „Wintermärchens“ ein; als Sonnengott wird er auch Phöbus und Hyperion genannt und erscheint mit flammen-hufigem Gespann (Rom. und Jul. III, 2, 1); Apollo's Schwester, Diana, wird in vierfacher Beziehung angeführt: als Beschützerin der Jungfräulichkeit, als Jagdgöttin mit Nymphengefolge, als Mondgöttin und als Hekate mit böser nächtlicher Zaubermacht. Auch Merkur behält bei Shakespeare zunächst seinen antiken Charakter und Wirkungskreis als Götterbote und stattlicher schlanker Jüngling, wird aber auch Beschützer der Diebe und Lügner genannt („Wie ihr wollt“ I, 5, „Wintermärchen“ 4, 2; „Die lustigen Weiber von Windsor“ II, 2). Venus wird citiert als Liebesgöttin mit Taubengespann, als Liebhaberin des Adonis, als Gemahlin des Mars, der selbst in den Kriegs- und Schlachtdramen eine große Rolle spielt und auch als Schwurgott von Coriolanus mehrfach angerufen wird. Aber Shakespeare begnügt sich nicht mit bloßer Uebernahme dieser olympischen Göttlichkeit und der festen, überlieferten Typen, sondern er erweitert sie vielfach; er verweltlicht, modernisiert und verinnerlicht einzelne Göttergestalten und erniedrigt auch mehrere; er folgt dabei teils dem Beispiel der späteren, freigeistigeren Antike, teils der Auffassung des Mittelalters und der Renaissance, und ganz besonders seinem Zeitgenossen, dem Hofdramatiker Villi, den er aber in Maß, Geschmack, Humor und poetischer Anschauung weit überflügelt. So werden denn die Götter mit menschlichen Schwächen und Leidenschaften ausgestattet und auch in wenig olympische Situation versetzt. Jupiter wird zum Abenteurer und Liebhaber vermenslicht und als Beschützer solcher von Suffolt

und Falstaff gepriesen, dagegen von Julie als Schwurgott verspottet („Zeus lacht des Meineids der Verliebten“ „Romeo“ II, 2) und vom Prinzen Florizel („Wintermärchen“ IV, 3) sogar als schlimmes Vorbild für Liebende hingestellt; Juno wird zur eifersüchtigen Zänkerin, deren lauter Zornausbruch von Coriolans Mutter zum Vergleich gebraucht wird. Harmloser ist es, wenn Neptun mit dem Strand umgürtet ist, der ihm aber bei Ebbe zu weit wird (Heinrich IV, B. 3, 81), und ein untergehendes Schiff als ein guter Bissen für Neptun bezeichnet wird (Troil. I, 3). Am hoheitsvollsten und reinsten bleibt Apollo's Götterbild, aber Diana's Liebesabenteuer mit Endymion wird bespöttelt („Kaufmann von Venedig“ V, 1). Während der Hofdichter Lilli in seinem Drama „Sappho und Phaon“ die Liebesgöttin in die niederste Menschlichkeit versetzt und zu einer launischen, untreuen und unzufriedenen Ehegattin in Vulcans Schmiedewerkstätte gemacht hatte, führt uns Shakespeare Venus als die Göttin sinnberauschender Liebesglut in seinem epischen Gedicht „Venus und Adonis“ vor; sie wird sehr häufig bei Shakespeare genannt und ihr Typus wird von dem Dichter ganz besonders erweitert, individualisiert und modernisiert. Ihr Wagen ist von Tauben gezogen, die aber zehnmal schneller fliegen, um einen neuen Liebesbund zu schließen, als um geschworene Liebestreue zu schützen; des Menelaos treulose Gattin Helena schwört beim Handschuh der Venus, wie Hector behauptet (Troil IV, 5, 179) und Cupido bei Venus Hand; Mercurio rät dem Romeo, der Gevatterin Venus ein gutes Wort zu geben und auf ihren blinden Sohn und Erben tüchtig zu schimpfen: „der Affe scheint tot zu sein.“ „Im Haus der Thränen lächelt Venus nicht“, klagt Paris (Romeo IV, 1). Mit geistreichem Witz und sprudelndem Humor wird Cupidos Persönlichkeit von Shakespeare behandelt, und mit zahlreichen Einzelzügen, in den seltsamsten Beziehungen, Funktionen und Situationen vorgeführt; besonders die liebestranken Lustspielfiguren Biron, Beatrice, Rosalinde und Romeo überschütten den Schelm mit Schmeicheleien und Beschimpfungen zugleich: „Er ist“, sagt Biron, ein störrischer, blinder Schreihals, ein Kritiker, ein ungezogener Galgenstrick, ein nachtwachender Konstabler.“ Rosalinde nennt ihn „einen Balg der Venus, vom Gedanken erzeugt, von der Grille empfangen, von der Tollheit geboren, der jedermanns Augen bethört, weil er selbst keine hat“. Romeo kann sich nicht erschöpfen in Ausdrücken über die widerspruchsvollen Wirkungen des Gros (I, 1: „friedfertiges Hassen, Lieb in Waffen, schwermüthiger Leichtsinn, ernste Tändelei, Bleichschwinge, Lichtrauch, stets wacher Schlaf, dein eigenes Widerspiel. So fühl ich Lieb' und hasse, was ich fühl!“). Sogar als Schütze wird Cupido zum Wettschießen mit Vogelbolzen von Benedict herausgefordert, wie Beatrice sagt; Biron behauptet, er führe einen Galgen mit sich, um die Tugend aus der Welt zu schaffen. Shakespeare übertrifft mit dieser Einzelmalerei alle seine Vorgänger: mit Kühnheit und maßvollem Humor verschmilzt er so Antike und Neuzeit. Den Höhepunkt dieser Um- und Weiterbildung erreicht er in der Gestalt der Fortuna, die bei den Alten nur ein personifizierter Begriff mit wenigen Attributen (z. B. Rad) war, von Shakespeare aber belebt und aufs anschaulichste charakterisiert wird: als untreue, launenhafte Dame, führt sie ihre Ritter und Lieblinge am Narrenseil herum; Pistol nennt sie einen geizigen Hausdrachen, eine Zänkerin (Heinrich V, 1, 185); sie steht (V, 515) auf einem Rad als Zeichen des Wechsels und der Laune; sie ist mit einer Mütze geschmückt oder mit einem Kopftuch verhüllt, das Gesicht geschminkt. In der Schilderung von Troja's Untergang und von Priamus' Ermordung (Hamlet II, 2, ein Gedicht vorgetragen von dem ersten Schauspieler) verflucht der Dichter Fortuna's Macht:

„Pfiu Dirne, Du, Fortuna, All Ihr Götter
Im großen Rat, nehmt Ihre Macht hinweg
Brecht alle Speichen, Felgen ihres Rades,
Die runde Nabe rollt vom Himmelsberg
Hinunter bis zur Hölle!“

Wie den Götterolymp kennt Shakespeare auch die antike Heroenwelt und verwendet sie ebenfalls mit künstlerischer Berechnung, mit Maß und Takt um seinen Dramenstoff zu bereichern, sowie Ausdruck und Stil zu schmücken und zu beleben: auch hier geht er über die antike Tradition hinaus und sucht den überlieferten Stoff weiter zu bilden und ihm das Gepräge der Neuzeit aufzudrücken. Der Alkide Hercules mit Keule und Löwenhaut wird als Vollbringer der 12 Arbeiten gerühmt, die aber Petrucchio für leichter erklärt als Katharina's Bändigung (Widersp. Jähm. I, 2); von Porzia (Kaufm. v. Ven. III, 2, 53) wird er als Muster der Klugheit und des Muts dem zögernden Bassanio vorgehalten; als dienstwilliger Chemann soll er den Bratspieß drehen und seine Keule zu Brennholz spalten. („Viel Lärm um Nichts“ II, 1, 261); der Triumvir Antonius (IV, 12, 43) hält Hercules für seinen Ahnen und für seinen Schutzgott und deutet den Verrat Cleopatra's als „das vergiftete Nessushemd, das schon ihm ausfliegt.“ Den stürmischen Jüngling Phaeton wünscht sich Julia (Rom. und Jul. III, 2, 1) zum Lenker des Sonnenwagens, um bald die Nacht, die Beschützerin der Liebesgeheimnisse, am Himmel emporsteigen zu sehen. Mit Phaeton's Sturz vom Himmelsgewölbe vergleicht König Richard II. sein eigen Los und Clifford Yorks drohenden Fall (Rich. II, 3, 3; Heinr. VI, C I, 4, 33); der gefangene König Heinrich nennt sich Dädalus und seinen Sohn Icarus (Heinrich VI., C, 5, 6). Von den Sagenkreisen verwertet Shakespeare u. a. die Argonautenfahrt, Hero und Leander, Atalante und Meleager, den Orpheus-Mythus und vor allem den trojanischen Krieg, der schon oben besprochen ist.

Am schönsten kommt Shakespeare's geniale Anpassungsgabe und tiefe Seelenkunde zum künstlerischen Ausdruck, wenn er antike Elemente (Anklänge, Erinnerungen, Vergleiche, Bilder, Ueberreste) mit modernen Empfindungen und Anschauungen harmonisch verbindet oder sie zum Lebensschmuck, ja Lebensbedürfnis schöngestiger, tief angelegter Charaktere und temperamentvoller Naturen macht oder als Mittel zur Begleitung und Erhöhung dramatischer oder lyrischer Stimmungen verwertet. Mit ergreifendem Pathos wünscht Julia des Lichtgottes flammenhufiges Gespann hinab zu Phoebus' Wohnung, um früher die schwarzstirnige Nachtgöttin, in dunkles Gewand gehüllt, mit der Falkenkappe bedeckt, begrüßen zu können.¹ Eine Stimmungsscene von feinsten Empfindung und Phantasie, mit antiken Bildern und Vergleichen durchgeistigt und mit leidenschaftlicher Wechselrede belebt, ist der Dialog zwischen Jessica und Lorenzo², eine köstliche Sommernachtsidylle, von mildem Mondlicht beleuchtet: am Himmel klingt die Harmonie der Sphären, der ewigen Geister, uns Sterblichen unhörbar; und wie begeistert preist Lorenzo mit Bildern aus dem Orpheus-Mythus die Musik als Sprache des Herzens und als sittlich erziehende Macht. Die angeborene und angezogene Vorliebe für antike Bildlichkeit des Ausdrucks und für antike Bildung sind vertreten durch Julia und durch die hochsinnige feingebildete Imogen, die antike Kunstwerke als Zimmerschmuck und Ovid's Gedichte als Lesestoff bevorzugt und ihrem totgeglaubten Gatten die Männlichkeit und Schönheit der Olympier beilegt (Cymbelin, Akt II, 2 u. 4; III, IV, 2). Bianca muß auf des Vaters Wunsch gelehrte Bildung, Sprache und Philosophie lernen und erhält aus ihres Freiers Tranio Hand lateinische und griechische Bücher (Widersp. Jähm. I, 1; II, 1; III, 1).

Daß aber Shakespeare gegen die Ausartung und Uebertreibung der Renaissancebildung nicht blind war, beweist eine seiner Jugend-Komödien „Verlorene Liebesmüh“ (1598), die seine Vertrautheit mit den höheren Kreisen verrät und die Elisabethische Gesellschaft mit ihrer Hofsitte und Sprache, mit ihrem selbstgefälligen Wissensdünkel und Salongelehrtentum, besonders den Euphuismus, in treffenden

¹ Rom. und Jul. III, 2.

² Kaufmann von Venedig V, 1.

Typen abspiegelt, aber auch in zwei reizenden Renaissance-Figuren die unverfälschte Natur und Vernunft zu ihrem Recht kommen läßt, Biron und Rosalinde: Biron ist ein Hölbling von Geist und Humor, er bekennt für sich und für andere, daß sein gelehrter Wiß zu Ende sei, und schwört der Geliebten diese modische Verschrobenheit feierlichst ab (V, 2, 430); er und die von ihm im Stillen geliebte Rosalinde kämpfen in ihren Wortgefechten gegen Liebe und Ehe unermüdet mit antiken und mythologischen Anspielungen und Bildern. Ihre Geistesverwandten Benedict und Beatrice sind zwei freie Erfindungen von Shakespeares Humor; auch sie verwerten schlagfertig die Antike als Waffe im Wortstreit. („Viel Lärm um Nichts“: I, 1, 38; II, 1, 260 ff.; IV, 322; V, 2, 30 ff.).

Die vornehmste und anziehendste Vertreterin der Renaissance ist aber die Venetianerin Porcia, die mit Reichtum, Prunk und jugendlichster Lebenslust die schönste Herzens- und Geistesbildung vereinigt, ein Frauenbild ebenso anmutig als würdig, von echter Humanität beseelt (Kaufm. v. Venedig A. IV, 1 ihre Mahnung zur Gnade), von besonnenem Maßhalten (A. III, 2, 150) geleitet, klug und entschlußfräftig (A. IV), zu griechischer *σωφροσύνη* und *καλοκάγνια* gereift; sie ist eine begeisterte Freundin und Kennerin antiker Anschauung, Sitte und Lebensform (III, 2, 43), eine Kennerin der Musik, eine Meisterin in geistreichem Geplauder und Wortspiel, in Citaten und mythologischen Anspielungen (III, 2) — eine großstilisierte, hochgesinnte (A. IV) Frauengestalt, eine echte Tochter des Cinquecento.

