

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

William Shakespeare

Wolff, Max Josef

Leipzig, 1903

I. Shakespeares Sonette

I.

Shakespeares Sonette

Denn was sich aller Orten
Als Edelstes erweist,
Ist in gebundnen Worten
Ein ungebundner Geist!
Platen.

Durch die politischen Stürme, die kurz nach Shakespeares Tode ausbrachen und zwei Menschenalter England durchtobten, sowie durch die Abneigung des siegreichen Puritanertumes gegen alles, was weltliche Kunst war, ist die verbindende Tradition zwischen der Gegenwart und der Blütezeit der klassischen, englischen, dramatischen Dichtung beinahe ganz unterbrochen.

Nur wenig ist auf uns von dem äusseren Leben, dem Denken und der Empfindungsweise der Männer gekommen, die damals das englische Drama schufen und in kurzer Frist auf eine nie wieder erreichte Höhe führten, am wenigsten aber von ihm, der uns am meisten interessiert, von William Shakespeare. Von seinem guten Freund und Feind Ben Jonson sind wir in der Lage, uns körperlich und geistig ein annähernd zutreffendes Bild zu machen, wir wissen sogar, wieviel er wog, was er ass und trank; von Green kennen wir die Länge seines Bartes; von dem Dichter Drummond haben wir ein sehr wertvolles Tagebuch; nichts dergleichen von Shakespeare. Selbst über seine äussere Erscheinung sind wir trotz des zweifellos echten Droeshoutschen Stiches in der ersten Folioausgabe seiner Dramen und des Brustbildes in der Stratforder Kirche so schlecht unterrichtet, dass man einen bildlichen Ausdruck der Sonette wörtlich nehmen und den Dichter für lahm halten konnte; und über seine Art zu leben, zu denken und zu empfinden, hat uns leider kein Eckermann berichtet.

Den grossen Anstrengungen der englischen Shakespeare-Forschung ist es kaum gelungen, das Dunkel wesentlich zu

lichten. Mit unerhörtem Fleiss hat man aus Archiven, alten Kirchenbüchern und Prozessakten einzelne Angaben und Tatsachen zusammengetragen, die — so interessant sie auch an sich sind — für den Charakter des Dichters kaum mehr beweisen als die früheren, unbeglaubigten Anekdoten.

Man hat versucht, diese grosse Lücke aus seinen Werken zu ergänzen; bald hat man geglaubt, dass er im Hamlet den strengen Schleier seiner Objektivität lüfte und in eigener Person spreche, bald hat man Timons düstere oder Prosperos abgeklärte Lebensweisheit für die eigene Anschauung des Dichters gehalten. Der Erfolg war gering, und selbst der geringe hat nur subjektiven Wert.

Je weniger Ausbeute in dieser Beziehung die dramatischen Werke boten, desto eifriger warf man sich auf die lyrischen Gedichte, in der Hoffnung, endlich hier dem Dichter näher zu kommen, endlich hier den Pulsschlag seines Herzens in Freude und Leid zu fühlen. Im Gegensatz zu dem dramatischen Dichter, der hinter seiner Schöpfung verschwindet, ist es ja gerade das Wesen des Lyrikers, mit seiner eigenen Person und seinem eigenen Empfinden hervorzutreten, sein heisses, zuckendes Herz zu offenbaren und von eigener Lust und selbstgefühltem Schmerze zu seiner Laute zu singen. In diesem, an sich richtigem Bestreben ist man viel zu weit gegangen, man vergass, dass nicht Tatsachen, sondern die poetische Verarbeitung von Tatsachen das Leben des Dichters ausmachen, und dass für ihn in dieser Beziehung das Empfundene dem Erlebten gleichsteht. Wenn Goethe seiner in Prosa verfassten Lebensbeschreibung nur den Titel „Dichtung und Wahrheit“ gab, so kann man ebensowenig hoffen, für Shakespeares Leben aktenmässiges Material aus seinen Sonetten zu gewinnen.

Im Gegensatz zu England, wo diese Gedichte alljährlich in billigen und kostbaren Ausgaben neu herausgegeben werden, erfreuen sie sich in Deutschland einer unverdienten Unbekanntschaft. An den Übersetzungen⁶ kann es nicht

liegen; freilich lassen sich sowohl Regis und Bodenstedt, wie Jordan und Gildemeister im einzelnen viele Missgriffe und Geschmacklosigkeiten nachweisen, aber unter Auswahl des Gelungensten liesse sich aus ihnen eine recht brauchbare Gesamtausgabe zusammenstellen, die in moderner Sprache für uns leichter zu lesen wäre, als das Original in dem Idiom des 16. Jahrhunderts für den heutigen Engländer. Auch kommen bei einer Übertragung die vielen dunkelen und schwierigen Stellen in Wegfall, die im Urtext zahlreich vorhanden sind, da der Übersetzer in solchen Fällen eine Entscheidung zu treffen gezwungen ist und den Leser dieser Mühe überhebt. Wenn die Sonette trotzdem in Deutschland nicht bekannter geworden sind, so liegt es wohl daran, dass sie in der sogenannten „Gesamtausgabe“ von Schlegel und Tieck nicht enthalten sind, denn an ihrem poetischem Wert ist heute ein Zweifel nicht mehr gestattet. Die Zeiten sind vorüber, da ein Kritiker und aufrichtiger Shakespeareverehrer wie Steevens behaupten konnte, keine Parlamentsakte sei imstande, jemand zur Lektüre dieser Gedichte zu zwingen. Auch im einzelnen benutzt dieser Erklärer bei Besprechung der Sonette jede Gelegenheit, um seinen Zorn an ihnen auszulassen, nichts will ihm gefallen, nicht einmal die Farbe, die Shakespeare den Rosen gegeben hat. Treffend bemerkt er an dieser Stelle, was haben Sonette mit Botanik zu tun? Was haben sie überhaupt mit dieser Art von Wissenschaft zu tun? möchte man ergänzend hinzusetzen. Im Gegensatz zu seinem abfälligen Urteil, das vielfach in veränderter Form wiederholt worden ist, wurden bei Lebzeiten des Dichters die Sonette beinahe höher geschätzt als seine Dramen. Die Tragödie, namentlich wenn sie sich nicht sklavisch in Stil und Pathos an klassische Meister, besonders den damals hochverehrten Seneca, anschloss, nahm nur eine geringe Stellung in der literarischen Achtung der Renaissance ein, sie gehörte der Volkspoesie an, während die Sonette und kleineren epischen Dichtungen Shakespeares der Kunstpoesie zugerechnet wurden.

Sie waren wirkliche literarische Leistungen, während das Drama nur eine flüchtige, scenische Unterhaltung, die nicht einmal sehr hoch veranschlagt wurde, bot.

Das Sonett ist keine originäre Blüte am Baume der englischen Dichtkunst, sondern wie alle derartigen Kunstformen romanischen Ursprunges. Entgegen der Behauptung der Franzosen, die diese Gedichtform als ein Erzeugnis der Provence und der Troubadours in Anspruch nehmen, ist es in Italien in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, vermutlich am hohenstaufischen Hofe in Sizilien.⁷ In raschem Fortschritte entwickelte es sich nach einigen abweichenden Auswüchsen zu seiner heutigen Gestalt, die schon Dante in seinen Sonetten meistens zur Anwendung bringt und die durch die Gesänge Petrarikas zur ausschliesslichen und muster-gültigen erhoben wurde. Sie besteht aus zwei elfsilbigen, jambischen Quattrinen mit wiederkehrenden, umschliessenden, weiblichen Reimen und ebensoviel gleichgebauten Terzetten, in denen entweder zwei Reime dreimal, oder drei Reime zweimal sich wiederholen; auch diese müssen weiblich, d. h. zweisilbig sein. Es leuchtet ein, dass eine so strenge Form sich besser für romanische Idiome, besonders für die reimreiche italienische Sprache mit ihrem vokalischen Vollklang eignet, als für germanische, in denen die häufigen, gleichklingenden Reime zu stark in das Ohr fallen und so trotz aller Gewandtheit gekünstelt erscheinen. Im Deutschen wirkt namentlich die Häufung der weiblichen Reime, die eine unerlässliche Bedingung für ein wohltönendes Sonett sind, auf die Dauer ermüdend, da bei uns als solche fast ausschliesslich die Flexionsendungen auf e, en, te und ten in Betracht kommen. Wie immer strebt die romanische Poesie nach Form, die germanische nach Freiheit.

Schon in Frankreich, wo das Sonett im Beginne des 16. Jahrhunderts Aufnahme fand, erlaubte man sich in den Terzetten und in den weiblichen Reimen Abweichungen von der strengen, italienischen Regel. Im Jahre 1549 erschien:

dort die erste grössere Sonettensammlung „Olive“, die Joachim du Bellay an seine Geliebte Viole richtete. Sein Vorbild machte Schule, ähnlich wie 200 Jahre später das Bürgers in Deutschland. Jeder der mitstrebenden Poeten fühlte sich verpflichtet, einen Sonettenkranz um das Haupt seiner Geliebten zu winden, wenn er eine besass; wenn er keine besass, irgend ein weibliches Wesen, dem er einen möglichst wohlklingenden Namen beilegte, in solchen Liedern zu feiern. Zu hunderten entstanden die Sonette an Francine, Pasithée, Castianire, Ariane, Olympe, Diane, Amalthée u. s. w., u. s. w. Als die vorhandenen Namen vergriffen waren, sah man von einer wirklichen Persönlichkeit ganz ab und widmete seine Lieder einfach der Admirée oder gar der Idée. Ronsard allein, der noch zu den besseren in dieser Flut von Sonettisten gehört, soll gegen 900 Sonette verfasst haben, und Jodelle, Claude de Pontoux, de Baïf, Desportes, Loyer, Grévin standen ihm wohl stark an poetischer Kraft, an Fruchtbarkeit aber nur wenig nach. Hier, wie später in England und Deutschland, bewährte sich der Zauber, der in der verlockenden Form des Sonettes liegt. Jeder, der über eine gewisse Reimfertigkeit verfügt, will sich in ihr versuchen. Sie adelt alles, sie verdeckt die Unbedeutenheit des Inhaltes und bietet der Gedankenlosigkeit wie bei vielen unserer Romantiker eine Hülle, in der sie anmassend vor das kritische Auge treten kann; Mangel an wirklicher Empfindung, verbunden mit einer dilettantischen Fertigkeit, schwierige und seltene Reime in hinreichender Menge zu finden, wie bei Rückert, darf in diesem bestechenden Gewand auf den Namen der Poesie Anspruch erheben. Sehr niedlich wird in einem französischen Sonett, dessen Übersetzung hier gegeben sei, die rein mechanische Tätigkeit bei Abfassung dieser Gedichte geschildert:

Doris, die weiss, dass ich auch reimen kann,
will ein Sonett. Verzweifelt, ich soll dichten!
Und vierzehn Reih'n! Unmöglich zu verrichten!
Doch hier sind ja schon vier, die ich ersann.

Erst fand ich keine Reime, aber dann
gewöhnt man sich an dererlei Geschichten.
Vorwärts! Quattrinen stören mich mit nichten,
Wär' ein Terzett nur auch schon abgetan.

Auf gutes Glück! Ich werde nicht zu Schanden,
die Muse hat mir treulich beigestanden,
in kurzer Zeit gelingt es Schlag auf Schlag.

Die letzte Strophe! Ha, mein Glück ist riesig,
den dreizehnten der Verse schon beschliess' ich.
Noch einen! Das Sonett ist da. Zählt nach!⁸

(Eigene Übersetzung.)

Doch nicht auf alle Sonettisten der französischen Renaissance passt diese Schilderung, unter der grossen Masse finden sich viele Gedichte, besonders von Ronsard, du Bellay und de Baïf, von hervorragender Schönheit und Innigkeit, die zu dem Besten gehören, was die französische Lyrik je erzeugt hat. Von Frankreich brauste der Sonettensturm hinüber nach England, wo Wyatt und Surrey als erste die neue Dichtungsart pflegten. Jedoch unter den ungeschickten Händen dieser poetischen Anfänger, in einer Sprache, die noch in der Bildung begriffen war, zerbrach die schöne, italienische Form, und an ihre Stelle trat das sogenannte englische Sonett. Es besteht aus drei Quattrinen mit verschiedenen, kreuzweisen, männlichen oder weiblichen Reimen und einem Schlusscouplet, d. h. einem durch Schlagreime verbundenen Zweizeiler. Mit dem italienischen Sonett hat es ausser dem Namen nur noch den jambischen Rhythmus und die Zahl von vierzehn Versen gemeinsam, obgleich sich die Engländer auch in letzter Beziehung Abweichungen erlauben. Das 99. Sonett von Shakespeare hat fünfzehn Zeilen, und manche Literaturhistoriker glauben sogar, das 126. seiner Gedichte, das nur aus sechs Couplets besteht, und das 145., das in achtsilbigen Versen geschrieben ist, noch unter die Sonette freierer Form rechnen zu dürfen. Nur an dem Schlusscouplet haben die Engländer unter allen Umständen, ob sie nun der freieren Surreyschen

oder der gebundenen, italienischen Form folgten, festgehalten, während dieses gerade in Italien als besonders fehlerhaft verworfen wurde. Zweifellos gibt es dem Sonett etwas scharf Zugespitztes, Pointiertes, im Gegensatz zu dem melodisch ausklingenden Abgesang der Italiener.

Zur Mode wurde das „Sonettieren“ in England erst nach Watsons Vorgang, der im Jahre 1582 unter dem Titel „Hekatompathia“ einen Cyklus von 100 Liebessonetten herausgab, ihm folgte der edle Philippe Sidney, „zugleich ein Sänger und ein Held“, der in *Astrophel und Stella* seine Liebe zu Penelope Rich besang. Nach französischem Muster schiessen nun die unzähligen Gedichte, Gedichtcyklen und -Sammlungen an Delia, Licia, Chloris, Parthenope, Diana, Pandora und Idea hervor, in denen sich Samuel Daniel, Barnabe Barnes, Drayton, William Smith, Constable, Davies und andere auszeichnen. Auch bei ihnen finden sich einzelne wunderbare Perlen, aber in den meisten Liedern wird die Geliebte ohne tiefere Empfindung in rein schematischer Weise besungen; ihre Lippen sind rot wie Korallen, ihr Busen blendend wie Schnee, ihre Haare goldene Drähte, ihre Wangen weiss und rote Rosen, ihr Atem wie Blumenduft, ihr Wort wie Musik und ihr Gang gleich dem Schweben einer Göttin, ganz wie es uns Shakespeare im 130. Sonett ironisch geschildert hat. In dieser Weise hatte man eine vollständig entwickelte Phraseologie für die ganze Skala der Liebe, für die blonde wie die braunhaarige Geliebte, für die getreue wie für die ungetreue, die man im einzelnen Falle unter leichten Variationen zur Anwendung brachte. Hatte man keine Geliebte, ein Unglück, das selbst einem Sonettendichter zustossen kann, so besang man die eines anderen, wie Spenser in seiner Totenklage *Astrophel* die Philippe Sidneys, oder noch einfacher, man wählte sich eine fremde, möglichst hochgestellte Dame, am liebsten die Königin selbst, und überschüttete sie mit einem Feuerwerk von gereimten und verliebten Spitzfindigkeiten. Es kam nicht darauf an, eigene Gefühle in poetischer Form zum Ausdruck zu

bringen, sondern vorhandene Empfindungen und Gedanken in möglichst geistreicher Weise aneinanderzureihen und sie mit neuen, überraschenden Bildern und witzigen Wendungen (Concetti) formvollendet zur Darstellung zu bringen. Wie wenig ernst in der Sache diese poetischen Huldigungen zu nehmen sind, beweist am besten das Beispiel Spensers, der, wie schon erwähnt, die Liebe des verheirateten Sidney zu Penelope Rich besang, und trotzdem sein Lied unbedenklich der Gattin und Witwe seines gefeierten Liebhabers, der Gräfin Essex, widmen konnte.

Die Jahre 1590—1598 sind, was die Zahl anbetrifft, der Höhepunkt der englischen Sonettendichtung, Sidney Lee⁹ berechnet für jedes dieser Jahre etwa 200 Gedichte als durchschnittlichen Ertrag. Es konnte nicht ausbleiben, dass die edler empfindenden Dichter sich empört gegen dieses Unwesen wandten, so Chapman 1595, Sir John Davis im Jahre darauf in seinen Spottsonetten, und überall, wo Shakespeare in den Veronesern, verlorener Liebesmüh und Romeo auf diese gereimte Kunstform zu sprechen kommt, geschieht es in einem spöttischen, ironischen Tone. Am weitesten ging der derbe Ben Jonson; gereizt durch die Sintflut von Sonetten, wünscht er die ganze Gattung samt ihrem Meister Petrarca zu allen Teufeln.

Aus dieser unübersehbaren Menge ragen in einsamer Grösse und unerreichter Schönheit die Sonette von William Shakespeare hervor. Hier, wie auf dem dramatischen Gebiete steht er auf den Schultern seiner Vorgänger, aber er lässt sie so weit hinter sich, dass die genauere Kenntnis seiner Vor- und Mitstrebenden nur dazu dient, seine Schwächen, nicht seine Vorzüge zu erklären. Unter seinen Händen wuchs das Sonett, das bisher nur als erotisches Gedicht Verwendung gefunden hatte, über sich selbst hinaus. Er beschränkt sich nicht darauf, Lust und Trübsal seiner Liebe und seiner Freundschaft darzustellen, sondern alle Schmerzen, Leiden und ernste Betrachtungen, die sein grosses Herz durchtönen, finden ein

Echo in den Sonetten. Neben dem Lobe des edeln Freundes und dem Preise der schönen Geliebten erschallen bittere Klagen über die Ungerechtigkeit dieser Welt, über die Vereinsamung des Guten im Leben. Stolze Worte und Hoffnungen auf Unsterblichkeit wechseln mit bangem Verzagen, hohe Begeisterung mit wilder Verzweiflung und wehmütiger Todessehnsucht; auf Worte der reinsten Entsagung und des Verzichtes auf alle irdische Herrlichkeit folgen erschütternder Jammer und Reue über die unselige Sinnenlust, die ihn wie alle Menschen verzehrt. Und immer in allen diesen Gefühlen und Stimmungen weiss er die tiefsten Herzenstöne zu treffen, die geheimnisvollste Saite der Menschenbrust zu offenbaren. Wahrlich, nur wenige Lyriker lassen sich mit ihm vergleichen, von Sonettisten reicht höchstens Michel Angelo an ihn heran. Zwar hat auch Shakespeare der Zeit und der Mode seinen Tribut entrichten müssen; vieles, was in den Sonetten konventionell ist, lässt sich nicht mit unserem heutigen, hoffentlich geläuterten Geschmack vereinen, aber es wird weit übertragt durch die Tiefe der Empfindung, die Stärke der Leidenschaft, den Wohlklang in Form und Sprache, die in den Sonetten herrschen und ihnen neben den besten Erzeugnissen von Burns, Byron und Shelley den ersten Rang in der englischen Lyrik für alle Zeiten sichern.

Die Sonette — 154 an der Zahl — erschienen zum erstenmale im Jahre 1609 bei Thomas Thorpe im Druck; herausgegeben sind sie von dem Verleger, nicht von dem Dichter, der nach der Ansicht vieler Shakespeareforscher, um diese Zeit überhaupt nicht mehr in London weilte. Meiner Meinung nach siedelte er erst später nach Stratford über, aber wie dem auch sei, auf jeden Fall stand er der Raubausgabe von 1609 völlig fern. Es entfällt somit die Möglichkeit, aus dem Termin der Veröffentlichung irgend einen Schluss auf die Entstehungszeit der Gedichte zu ziehen.

Im allgemeinen sind lyrische Gedichte, falls sie nicht zu einem bestimmten Zwecke nach einem einheitlichen Plane

verfasst sind, nicht an ein bestimmtes Jahr, als Entstehungszeit gebunden; sie ertönen je nach der Stimmung und den Empfindungen des Dichters, so dass selbst Gleiches und Ähnliches durch lange Zwischenräume getrennt sein kann. Dass eine gemeinsame Idee der Gesamtheit der Shakespeareschen Sonette nicht zu Grunde liegt, werden wir später sehen, infolgedessen lässt sich auch ein einheitliches Jahr der Abfassung für sie nicht angeben, sondern wir müssen die einzelnen Lieder resp. Gruppen von Liedern auseinander halten und für jede besonders die Entstehungszeit ermitteln. Dass Shakespeare schon lange vor dem Jahre 1609, dem Erscheinen der ersten Buchausgabe, Sonette gedichtet hat, geht aus einer Bemerkung in Francis Meres' „Palladis Tamia oder Schatzkästlein des Witzes“ hervor, einer Schrift, die 1598 publiziert, also vermutlich im Jahre vorher verfasst worden ist. Es heisst dort in dieser für die Shakespearechronologie wichtigsten Stelle, wie die Seele des Euphorbos in Pythagoras, so sei die Seele Ovids in den honigsüssen Shakespeare übergegangen, und als Beweis werden seine Dichtungen Venus und Adonis, Lucretia und die „zuckrigen“ Sonette angeführt, von denen die letzteren allerdings nur bei seinen intimen Freunden zirkulierten.

Wer aber waren diese „private friends“? Die Frage hat ihre Bedeutung, da durch ihre traditionelle, fälschliche Beantwortung Voraussetzungen geschaffen werden, auf Grund derer einzig und allein das Märchen von Shakespeares Seelenbunde mit einem vornehmen Aristokraten möglich geworden ist. Gewöhnlich sucht man seine Intimen in dem kunstliebenden Kreise, der sich um den bekannten Grafen Essex gruppierte und zu dem auch der Gönner des Dichters, Graf Southampton, gehörte. Bei aller Freigebigkeit des 16. Jahrhunderts mit dem Titel „Freund“, glaube ich nicht, dass es einem damaligen Schriftsteller eingefallen wäre, jene hochgestellten Persönlichkeiten als „Freunde“ eines Schauspielers und Schriftstellers zu bezeichnen. Selbst wenn zwischen einem von ihnen und dem Dichter ein innigeres Verhältnis bestanden

haben sollte, so bleibt doch der Plural, den Meres gebraucht, unerklärt, denn es ist ausgeschlossen, dass er ihn auf die ganze Essexclique, die zum grossen Teil in gar keiner Beziehung zu Shakespeare stand, bezogen hat. In einem solchen Falle würde er, da er die Absicht hat, Shakespeares Lob zu verkünden, zweifellos von Southamptons oder Essex' Freunden gesprochen haben, ein Ruhm, der in seinen Augen und in denen seiner Zeitgenossen viel erheblicher war, als eine Verbreitung der Gedichte unter Shakespeares Freunden. Diese haben wir vermutlich unter mitstrebenden Schriftstellern und Schauspielern zu suchen, von denen wir in der Lage sind, mehrere namhaft zu machen. Um die Zeit, da Meres schrieb, sind die Sonette dem Dichter John Davies, dem Verleger William Jaggard und dem anonymen Verfasser von Eduard III. ganz oder teilweise bekannt gewesen, der Dichter Drayton muss sie sogar sehr gründlich studiert haben, da die Veränderungen, die er 1599 in der zweiten Ausgabe seiner *Idea* vornahm, eine genaue Kenntnis der Sonette voraussetzt. Hier, wie so oft in Shakespeares Leben, vergisst man über dem Wunsch, das gesellschaftliche Niveau des Dichters möglichst grossartig einzuschätzen, seine Stellung und die Abgeschlossenheit des hohen Adels, der sich wohl zu dem Künstler herabliess, aber dessen Kunstbegeisterung doch immer Herablassung blieb. „Held und Dichter leben und fühlen für einander“, ohne dass sie sich persönlich kennen müssen.

Von Zahl und Inhalt der Sonette berichtet Meres bedauerlicherweise nichts, so dass es zweifelhaft sein kann, ob er überhaupt die uns vorliegenden Gedichte im Auge gehabt hat. Von Hallam, einem englischen Shakespearekritiker, ist es verneint worden, doch lässt sich mit Bestimmtheit annehmen, dass er wenigstens teilweise unsere Sammlung gekannt hat, denn schon ein Jahr nach dem Erscheinen seiner Schrift finden wir zwei der Sonette in einem bei William Jaggard erschienenen lyrischen Bändchen, der *Passionate Pilgrim*, abgedruckt. Es sind die Nummern 138 und 144 in

der Reihenfolge der Originalausgabe; das erste gehört zu den Gedichten, die der schwarzen Geliebten zugeeignet sind, das zweite enthält den Konflikt zwischen Liebe und Freundschaft und steht in dieser Beziehung mit den Sonetten 41, 42, 133, 134 und 142 in engstem Zusammenhang, die dasselbe Thema variieren. Der hier behandelte Widerstreit der beiden Herzensneigungen setzt aber auf der einen Seite die Liebe, auf der anderen die Freundschaft voraus; es müssen also, wenn auch nicht alle, so doch viele der Liebes- und Freundschaftsonette im Jahre 1597 vorhanden gewesen sein, wenn wir die Abfassung der *Palladis Tamia* ein Jahr vor ihrer Drucklegung annehmen.

Eine noch frühere Entstehung ergibt sich für eines der Sonette, das 94. Die letzte Zeile dieses Gedichtes

„Lilies that fester smell far worse than weeds“

(Denn nicht so grell verkehrt sich Duft und Wesen
Bei Unkraut, als bei Lilien, die verwesen.)

wird in dem apokryphen, jedenfalls nicht von Shakespeare verfassten Drama „the reign of Edward III.“ zitiert, das, 1595 geschrieben, im Jahre darauf in das Buchhändlerregister eingetragen ist. Es heisst dort:

That poison shows worst in a golden cup;
Dark night seems darker by the lightning flash;
Lilies that fester smell far worse than weeds
And every glory, that inclines to sin,
The same is treble by the opposite.¹⁰

Die Annahme, dass der Dramatiker aus dem Sonett zitiert, ist nicht abzuweisen. In dem kleinen Gedicht tritt der letzte Vers äusserst scharf und pointiert hervor und konnte sich leichter dem Gedächtnis einprägen, als in der längeren, zusammenhängenden Rede des Dramas, wo er mit zwei anderen, ähnlichen Vergleichen, dem Gift im goldenen Kelch und der Nacht, die bei dem Glanz des Blitzes noch dunkler erscheint, an dritter Stelle vorkommt. Für dieses Sonett

gewinnen wir also 1594 als spätesten Abfassungstermin. Leider ist es inhaltlich — es entwirft das ideale Bild eines in sich geschlossenen und gefestigten Mannes — ohne jede Verbindung mit anderen, so dass wir weitere Sonette dadurch chronologisch nicht festlegen können. Dagegen gelingt uns das für einen Teil der Freundschaftsonette an der Hand der schon erwähnten „Gulling Sonnets“ von Sir John Davies, die aus dem Jahre 1596 stammen. Wenn es auch zweifelhaft erscheint, ob das achte dieser satirischen Gedichte auf Sonette 87 und 124 zu beziehen ist, so parodiert, wie Sidney Lee ausgeführt hat, das neunte mit Bestimmtheit Shakespeares Sonett 26; es sei darum in der Übersetzung hier gegeben:

Zu lieben meinen Herrn ist Pflicht dem Knecht,
Mein Geist ist eingesperrt in seiner Haft,
Doch wie er übt des Vormunds strenges Recht,
Behandelt er mich ziemlich schülerhaft.
Was ist der Grund, dass trotz der Mündigkeit —
Längst bin ich einundzwanzig Jahre doch —
Dem Geist die Freundschaft keine Freiheit leiht,
Ihn dauernd hält in ihrer Pfllegschaft Joch?
Ich fürchte fast, ich gab ihm dazu Grund
Und meinen Geist hält er nicht für gesund.

(Eigene Übersetzung.)

Von vielen Erklärern wird das hier verspottete 26. Sonett als Widmungsgedicht (Envoi) der ersten 25 angesehen; ohne dieser Ansicht beizupflichten, lässt sich immerhin soviel daraus schliessen, dass ihm eine nicht unbedeutende Zahl anderer Sonette, auf die es hinweist, vorausgegangen ist. Sie müssen vor 1595 geschrieben, aber damals noch neu gewesen sein, da sonst die Parodie keinen Sinn gehabt hätte. Dass es die Gedichte waren, die den Freund zu einer Heirat auffordern, lässt sich nicht beweisen, ist aber nach dem Lebenslaufe des Grafen Southampton, den wir einstweilen bedingungslos als Empfänger der Sonette betrachten wollen, sehr wahrscheinlich. Um diese Zeit machte er die Bekanntschaft seiner nach-

maligen Gemahlin Elisabeth Vernon und bedurfte, da er den besten Willen, sie zu heiraten, hatte, keiner weiteren Ermahnungen des Dichters. Ein ferneres, äusseres Zeugnis, das sich vielleicht auf Shakespeares Sonette bezieht, ist ein Eintrag in das Buchhändlerregister vom 3. Januar 1599/1600, es werden dort „Amours von J. D. mit anderen Sonetten von W. S.“ aufgeführt, doch ist der Vermerk zu allgemein, um irgendwie Verwertung finden zu können, besonders da uns mehrere Sonettendichter, auf die die Initialen passen, bekannt sind. Selbst über die Amours, die den wesentlichsten Bestandteil des Buches bildeten, ist uns nichts berichtet und der Eintrag, der nach der häufigen, unleidlichen Gepflogenheit jener Zeit nur die Anfangsbuchstaben gibt, macht eher den Eindruck, als ob irgend ein minderwertiger Verfasser, der das Glück hatte, die gleichen Initialen wie sein grosser Kollege Shakespeare zu besitzen, diesen Umstand in irreführender Weise ausgenutzt habe, um einen Strahl seiner Popularität zu erhaschen. Der Name Shakespeare war damals ein Kapital für einen Verleger, das beweist uns am besten William Jaggard, der seinen *Passionate Pilgrim* des besseren Vertriebes halber unbedenklich unter Shakespeares Flagge in die Welt schickte.

Unter den äusseren Zeugnissen bedarf der Erwähnung noch eine Bemerkung Nashs, die Hermann Isaac entdeckt hat. In einem seiner Werke *Pierce Penniless* (1592) erzählt er spöttisch von einem *inamorato poeta*, der ganze Ballen Papier zu Sonetten an seine „gelbe“ Geliebte verbraucht. Ob er damit allerdings Shakespeare gemeint hat und die uns bekannten Gedichte an die schwarze Dame, scheint mehr als zweifelhaft.

Durch die äusseren Zeugnisse lässt sich nur so viel beweisen, dass ungefähr um die Mitte der neunziger Jahre die Sonette im wesentlichen vorhanden waren, und zwar die drei grossen Gruppen, die wir für die weitere Untersuchung scheiden müssen, die Freundschaftsonette, die Liebesgedichte und diejenigen, die die beiden Herzensneigungen gegeneinander abwägen.

Wenden wir uns zunächst zu der ersten Gruppe, so kann sie vor dem Jahre 1590 nicht entstanden sein, denn erst um diese Zeit kam ihr Empfänger, der Graf Southampton, nach London. Die einzige Zeitangabe in Zahlen, die sie im Text enthält, findet sich im Sonett 104, in dem der Dichter erwähnt, dass seine Verbindung mit dem jugendlichen Freund drei Jahre alt sei. Leider schwebt diese Bemerkung völlig in der Luft, da weder ein Anfangs- noch ein Endtermin gegeben ist. Wichtig dagegen ist das 16. Sonett, in dem der Dichter von seiner unmündigen Feder (pupil pen) spricht, also ein Beweis, dass er damals wenig oder gar nichts geschrieben hatte. Die Dramen müssen dabei ausser Betracht bleiben, Shakespeare würdigte sie nicht als literarische Leistungen, wie wir aus der Widmung von Venus und Adonis ersehen, das er als den ersten „Erben seiner Erfindung“ bezeichnet, obgleich er 1593 schon eine Anzahl Stücke, z. B. die Veroneser, verlorene Liebesmüh, vielleicht sogar Romeo geschrieben hatte. Das kleine Epos hatte einen enormen Erfolg und erhob den damals noch wenig bekannten Bearbeiter und Zurechtstutzer fremder Dramen zum Range eines der ersten Dichter Englands. Diese ruhmvolle Veränderung spiegelt sich in der Zueignung der im folgenden Jahre erschienenen Lucretia wieder, hier spricht nicht mehr der unreife, schutzbedürftige Anfänger, sondern der erfolgfrohe Dichter schlägt im Bewusstsein seiner Kraft einen wesentlich stolzeren Ton an. Damals konnte er seine Feder keinesfalls noch als unmündig bezeichnen, ein Ausdruck, der nur vor dem grossen Erfolge von Venus und Adonis seine Berechtigung hatte. Die Jahre 1592 und 1593 waren auch für eine lyrische Betätigung des Dichters besonders günstig. Teils durch die Pest, die jedes Schauspiel in der Hauptstadt unmöglich machte, teils durch den Tod ihres Patrons, Lord Strange, war Shakespeares Truppe aufgelöst und streifte in kleinen Gruppen im Lande umher. Er selbst war nicht mitgezogen, und, frei von allen dramatischen Arbeiten und Fesseln des Schauspielerberufes, konnte er sich der lyrischen und

epischen Muse widmen. Dass Shakespeare, der damals noch nicht 30 Jahre alt war, sich als alt und „über die besten Jahre hinaus“ in einem der Freundschaftsonette schildert, ist eine melancholische Empfindung, wie sie sich gerade bei jugendlichen Dichtern am häufigsten findet, aber auch in vielen Fällen durch die Stimmung des lyrischen Gedichtes notwendigerweise geboten ist. Nehmen wir als Beispiel aus der deutschen Literatur das bekannte Schloss Boncourt von Chamisso. Der Dichter war damals 47 Jahre alt, stand also im rüstigsten Mannesalter, trotzdem schüttelt er sein „greises Haupt“. Gerade durch den Gegensatz des gebrochenen Greises zu dem frischen, fröhlichen Knaben seiner Jugenderinnerung erreicht er die tiefe, wehmütige Wirkung, die hervorgebracht werden soll, und die sofort verschwände, wenn an Stelle des Greises ein Mann in den besten Jahren gesetzt würde. Ebenso liegt die Sache bei Shakespeare, für seine düsteren Gedanken, für seine trüben Herbststimmungen, für die bitteren Erfahrungen seines Herzens braucht er als Folie einen alten Mann, der schon viel gelitten hat. Seiner Kindheit und seiner Jugend gegenüber fühlt sich jeder alt, der Dichter gibt dieser wehmutsvollen Empfindung nur den konkreten Ausdruck, indem er sich selbst zum alten Manne macht.

Fallen somit die Freundschaftsonette unter Berücksichtigung der dreijährigen Dauer dieses Seelenbundes in der Hauptsache in die Zeit von 1591—1594, so kann doch nicht in Abrede gestellt werden, dass einzelne wesentlich später entstanden sind. Es ist nur natürlich, dass Shakespeare auch in der Folgezeit zwischen seinen grossen dramatischen Arbeiten dann und wann zu der lyrischen Form griff, die er in seiner Jugend mit so grossem Geschick und Beifall von seiten der vertrauten Freunde gehandhabt hatte. Durch widrige Familienverhältnisse und häufigem Aufenthalt im Auslande, war ihm sein Gönner Southampton entfremdet worden, doch manchmal mochte sich der Dichter der alten Zeiten erinnern und zum Troste des schwergeprüften Mannes ein Sonett an-

stimmen, in dem er ihm als Entschädigungen für alle fehlgeschlagenen Hoffnungen und Zurücksetzungen Unsterblichkeit in seinem Liede verheisst. Für eines dieser Sonette, das 55., hat Tyler¹¹ die spätere Entstehung überzeugend nachgewiesen, es kann erst nach dem Erscheinen der erwähnten Meresschen Schrift, also nach 1598, verfasst worden sein, da gerade dort und nur dort die beiden lateinischen Zitate, auf die es Bezug nimmt, nebeneinander aufgeführt werden. Auch das 124. Sonett, falls wir darin eine Anspielung auf die politische Unzufriedenheit vor Ausbruch der Essexrebellion erblicken dürfen, gehört einer späteren Zeit an, ebenso das 107.,¹² das vermutlich bei dem Thronwechsel (1603) in England und der durch ihn herbeigeführten Freilassung seines Gönners gedichtet wurde, sowie das 125. Es ist meiner Meinung nach das letzte unter den Freundschaftsgedichten und enthält einen Abschiedsgruss an den Gönner seiner Jugend, dem er nicht mehr demütig wie vor zehn Jahren, sondern mit der stolzen Forderung „Gleiches für Gleiches, Du für mich“, gegenübertritt, die der andere, der sich leicht von niedrigen Verleumdern bestimmen lässt, nicht erfüllen kann. Von einem Bruche Shakespeares mit Southampton ist uns zwar nichts berichtet, aber ihre Beziehungen scheinen schon 1595 erkaltet zu sein und das Jahr 1601, in dem der Dichter seinen Richard II. im Sinne der Essexverschworenen, zu denen Southampton gehörte, umgestaltete, nicht wesentlich überdauert zu haben. Dafür spricht auch, dass die erste Folioausgabe seiner Dramen trotz der damals herrschenden Sucht, möglichst viel vornehme Namen auf dem Titelblatt zu haben, dem alten Gönner nicht mitgewidmet ist, sondern nur den beiden Grafen Pembroke und Montgomery.¹³

Noch grössere Schwierigkeiten als die Chronologie der Freundschaftsonette macht die der zweiten Gruppe, die der Liebe gewidmet ist. Selbst wenn wir uns auf das erwähnte Zitat aus Pierce Penniless stützen, so gewinnen wir das Jahr 1592 nur als den spätesten Termin ihrer Abfassung. Für ihre eigentliche Entstehungszeit sind wir nur auf stilistische Gründe

und auf Vermutungen angewiesen, die wir in Anbetracht unserer geringen Kenntnisse vom Leben des Dichters nur mit grösster Vorsicht anstellen dürfen.

Dass er sich vor seinem Londoner Aufenthalt schon in Stratford dichterisch versucht habe, ist höchst unwahrscheinlich, dass es in Sonetten gewesen sei, kaum anzunehmen. Das Sonett kam damals gerade in die Mode und in dem entlegenen Landstädtchen am Avon werden weder die ehrsamten Ackerbürger, wie Shakespeares Vater, noch die Honoratioren, wie der Herr Friedensrichter Shallow, der Pastor Evans oder der klassische Schulmeister Holofernes etwas von dieser ausländischen Kunstform gewusst haben. Desto tieferen Eindruck mussten die eleganten Gedichte auf das empfängliche Gemüt des Jünglings in London machen, und es ist nur natürlich, dass es ihn lockte, sich selbst in ihnen zu versuchen. Seine Anfänge in den ersten Jahren seines hauptstädtischen Lebens mögen schwer genug gewesen sein, ohne dass er, wie eine unverbürgte Tradition berichtet, Pferdejunge war. Auf jeden Fall hat er die ganze Tiefe des Elends und der Erniedrigung durchgekostet, wenn er in Venus und Adonis singt:

For misery is trodden on by many,
And being low, never reliev'd by any.

(Denn harten Tritts das Elend treten alle:
Nicht einer, der es aufhebt nach dem Falle.

Freiligrath.)

Der Dichter war etwa 22 Jahre, als er nach der Hauptstadt kam. Eine neue Welt tat sich vor seinem erstaunten Auge auf. Er, der nur an die kleine Landstadt mit ihrem Ackerbau, Feld, Wald und Wiesen gewöhnt war, gewann zum erstenmal einen Einblick in die bewegenden Kräfte der Welt. Auf der Strasse sah er die Männer, die die gewaltigen Seeschlachten für England gewonnen hatten; auf der Themse zogen die stolzen Schiffe vor seinem grossen Auge vorüber, die nach den fernsten Ländern ausliefen oder gar von neu-

entdeckten Gestaden triumphierend heimkehrten; Seeleute erzählten ihm von ihren Abenteuern; italienische und levantische Kaufleute von ihrer schönen, südlichen Heimat. Und in all diesem lärmenden, geschäftigen Treiben stand er allein, der junge Mann aus dem kleinen Binnenstädtchen, fremd und einsam, ratlos und ohne Freund. In seiner Brust kündete sich der Dichter an; bei jedem Wort, das er im Theater von Marlowe, Green, Peel und anderen hörte oder selbst zu sprechen hatte, sagte er sich, „das kannst du auch, das kannst du besser“, aber viel fehlte ihm noch, ehe er mit diesen führenden Geistern rivalisieren konnte, er, der trotz seines unentgeltlichen Unterrichtes in der Stratforder grammar-school ein Fremdling in Wissen und Poesie war. Jahre vergingen, ehe der Erfolg sich einstellte, damals mag er wohl trostlos gesungen haben:

Wenn ich, zerfallen mit Geschick und Welt,
als Ausgestossner weinend mich beklage,
umsonst mein Fleh'n zum tauben Himmel gellt
und ich verzweifelt fluche meinem Tage,
dann wär' ich gern wie jener hoffnungsreich,
so schön wie er, bei Freunden so beliebt,
an Kunst und hohem Ziele manchem gleich,
freudlos mit dem, was mir das Schicksal gibt.

(Sonett 29, eigene Übersetzung.)

Damals mag er in Verzweiflung über die Ungerechtigkeit der Welt „den ruhevollen Tod“ (Sonett 66) ersehnt haben. Ich setze die ersten Sonette in die Zeit von 1588 bis 1590.¹⁴ Gewiss, von froher Jugendlust ist in ihnen nichts zu verspüren, aber ebensowenig in den Gedichten an die dunkle Dame, die um dieselbe Zeit, oder doch nur wenig später entstanden sind. Sie bekunden in jeder Zeile den noch sehr jugendlichen Verfasser und sind unter allen Umständen zeitlich vor die Freundschaftsonette zu stellen, die nach Stil und Leichtigkeit in der Handhabung der Form auf eine spätere Abfassung hinweisen. Die masslos heftige Leidenschaft, die

durch die Masslosigkeit des gewählten Ausdruckes noch überboten wird, ist ganz die eines jugendlichen Dichters, der sich in der möglichst stark aufgetragenen Heftigkeit des Affektes und der Übertreibung des Gefühles gefällt. Es ist ausgeschlossen, dass ein Mann, der den Sommernachtstraum und Romeo, selbst nur die Veroneser geschrieben hat, aus so grosser künstlerischer Vollkommenheit wieder in dieses leidenschaftliche Stammeln zurückfällt. Im Jahre 1591, als er verlorene Liebesmüh schrieb, lag die unselige Neigung zu der dunkelen Dame auf jeden Fall schon weit hinter ihm und war poetisch überwunden. Ohne Bitterkeit konnte er der einst Geliebten gedenken und seiner kecken Rosaline ihre scharfe Zunge und ihr dunkles Äussere leihen, ohne ihre moralischen Fehler auf seine dramatische Heldin zu übertragen. Man hat auf die Ähnlichkeit der schwarzen Dame mit Kleopatra hingewiesen; zweifellos hat das Bild der Jugendgeliebten dem Dichter bei dieser seiner reifsten, späteren Schöpfung vorgeschwebt, aber welch ein Unterschied zwischen dem leidenschaftlichen Stammeln der Sonette, ihren wilden Anklagen und Beschimpfungen im Vergleich zu der erhabenen Objektivität, mit der das Bild der wollüstigen Ägypterin gezeichnet ist! Es müssen lange Jahre dazwischen gelegen haben, Jahre voll schwerer Kämpfe, in denen Shakespeare immer strebend über seine eigenen Irrungen hinauswuchs, mit jedem neuen Werke grösser und freier wurde, bis endlich, „was uns alle und auch einst ihn selbst gebändigt, das Gemeine im wesenlosen Scheine hinter ihm lag“. Bei der dunkelen Dame der Sonette stehen wir am Anfang, bei Kleopatra am Abschlusse dieser seelischen Entwicklung. In den ersteren empfindet sein armes, zuckendes Herz die übermächtige Leidenschaft selbst, in dem Drama offenbart sich seine grosse Seele nur voll Mitgeföhls für die schwachen, törichten Menschen und ihre Irrungen. —

Als Ergebnis unserer Untersuchung finden wir also, dass sich die Sonette über einen Zeitraum von 15 Jahren verteilen,

und zwar sind von den einzelnen grösseren Gruppen zuerst die Liebessonette entstanden (etwa 1590), dann die Freundschaftsonette in der Zeit von 1591—1594 und endlich als Abschluss beider die Gedichte, die den Konflikt der beiden geschilderten Gefühle behandeln (1595). Wenige sind schon vor 1590, manche in der Zeit zwischen den einzelnen Gruppen, vereinzelte nach 1595 gedichtet, doch dürfte keines nach dem Jahre 1604 verfasst sein. Am ergiebigsten sprudelte diese poetische Quelle in der ersten Hälfte der neunziger Jahre, als sich der Dichter seinem Gönner Southampton für das neu erworbene, ehrenvolle Patronat dankbar erweisen wollte. Damals war überhaupt die Blütezeit der Sonettendichtung. Kurz vorher waren die Gedichte des früh gefallenen Philippe Sidney und Samuel Daniels erschienen, die als ruhmreiche Vorbilder Shakespeare zum Wetteifer anspornen mochten, auf jeden Fall ist der Einfluss beider, wie er sich in „Astrophel und Stella“ und „Delia“ kundgibt, auf unsere Sonette nicht zu verkennen.

Unsere Annahme, dass die Sonette in der Hauptsache in den Jahren 1589—1595 entstanden sind, findet eine gewisse Bestätigung, wenn wir sie mit den anderen gleichzeitigen Dichtungen Shakespeares vergleichen. Es ist zwar misslich, aus Gleich- und Anklängen Schlüsse zu ziehen, besonders bei Shakespeare, dessen dramatische Dichtungen, so lange er lebte, dauernden Veränderungen unterlagen, aber immerhin finden sich in den Sonetten so viele Gedanken, Bilder und charakteristische Wendungen, die in Venus und Adonis, Lucrezia, den Veronesern, Verlorene Liebesmüh und Romeo wiederkehren, dass ein gewisser zeitlicher Zusammenhang zwischen den Dichtungen nicht von der Hand zu weisen ist. Es ist hier nicht der Platz, Einzelheiten, von denen die Forschung unzählige aufgedeckt hat, anzugeben, sie haben nur Zweck für die Leser des englischen Textes und auch dann nur in so grosser Anzahl, dass sie den Rahmen dieser Arbeit überschreiten würden. Hier sei nur beispielsweise auf die Begründung der sogenannten Prokreationsonette, d. h. derer,

die den geliebten Jüngling zur Heirat auffordern, hingewiesen, die stellenweise wörtlich in Venus und Adonis wiederkehrt, ferner auf die dunkle Dame, die sich wenigstens äusserlich mit Rosaline in verlorener Liebesmüh deckt, und auf das Freundespaar in den Veronesern, das gleich den Freunden der Sonette durch eine gemeinsame Geliebte getrennt und verbunden wird. Dieselbe Konstellation, wie sie in den Sonetten durch den Dichter, den Freund und die schwarze Dame, in den Veronesern durch Valentin, Proteus und Silvia zur Darstellung gelangt, findet sich schon in Heinrich VI., in Suffolk, dem König und Margarete verkörpert. Suffolk muss das Opfer seiner Liebe bringen, zu dem Valentin und der Dichter sich freiwillig erbieten; der König nimmt es unwissend an, während Proteus und der Sonettenfreund heimlich die Geliebte des anderen zu rauben versuchen, Margarete ist Suffolk in Liebe zugetan und gibt sich trotzdem dem Könige hin, wie die Dame der Sonette aus den Armen des Dichters in die seines Freundes sinkt.

Im Stil wiederholt sich die Ähnlichkeit der Charaktere. In verlorener Liebesmüh haben wir das feuerwerkartige Liebesgeplänkel der Sonette, das ganze Lustspiel erscheint beinahe nur als ein dramatisch erweitertes Sonett; in den Veronesern werden die Rechte der Freundschaft und der Liebe mit denselben spitzfindigen Bildern, Argumenten und Concetti gegeneinander abgewogen wie in den Gedichten; Venus und Adonis zeugt von derselben tief wühlenden, sinnlichen Leidenschaft, wie sie dem jugendlichen Dichter der Sonette eigen ist. Bis zu Romeo und Julia reicht dieser Einfluss; noch hier erklären sich die Liebenden ihre Gefühle im besten italienischen Sonettenstil, noch hier und noch in Richard III. wiederholen sich viele der Vergleiche und eigenartigen Bilder, die in den Gedichten vorkommen, dann war die Sonettperiode, die bis auf einzelne Spätlinge ausschliesslich Shakespeares Jugend angehört, in dem Leben und in der Entwicklung des Dichters abgeschlossen.

Schon die langen Zwischenräume, die zwischen den einzelnen Sonetten und Sonettengruppen liegen, machen es wenig wahrscheinlich, dass die 154 Gedichte, wie sie uns vorliegen, ein einheitliches Ganze bilden, also von Shakespeare nach einem gemeinsamen Plan gedichtet sind. Sie sollen angeblich den Triumph der Freundschaft über die Liebe darstellen. Mag auch dieser Gedanke in fünf bis sechs Sonetten zum Ausdruck gelangen, so verschwinden diese doch hinter der grossen Zahl der übrigen und sind weder durch Stellung noch Bedeutung so ausgezeichnet, dass man sie zum Schlüssel des ganzen Werkes machen kann. Trotzdem vertreten noch heute viele Erklärer diesen Standpunkt, dem sich auch der ausgezeichnete Kommentator Dowden, wenn auch zögernd, anschliesst. Der Herausgeber der neuen Temple-Ausgabe behauptet sogar kühn, dass bis jetzt ein fehlendes Bindeglied zwischen den einzelnen Sonetten noch nicht nachgewiesen sei, also alle 154 Gedichte in der vorliegenden Reihenfolge ein ununterbrochenes, logisch verbundenes Ganze bilden. Der Zusammenhang muss allerdings manchmal in eigenartiger Weise hergestellt werden, so finde ich bei einem Vertreter dieser Ansicht von einem Sonett zum anderen folgende Übergänge, „im vorigen Gedicht hat Shakespeare das behauptet, im nächsten sagt er das Gegenteil“, oder „der Dichter beginnt jetzt von etwas neuem“, also ein Zusammenhang, der im Nichtzusammenhang besteht.

Schon die Verteilung des Stoffes sollte zu Zweifeln an der vorhandenen Reihenfolge führen, Shakespeare, der in seinen Dramen in den schwierigsten Fällen die spröde Materie so meisterhaft zu beherrschen und zu gliedern versteht, sollte eine Gedichtsammlung in so ungleiche Abteilungen von 126, 26 und 2 Nummern zerlegt haben? In der zweiten Auflage der Sonette, zu einer Zeit, da noch mancher am Leben war, der den Dichter persönlich gekannt hatte, ist diese Reihenfolge völlig verlassen, für Shakespeares Zeitgenossen entbehrte sie also jeder tieferen Bedeutung. Gerade um die Einheit

der Gedichtsammlung zu retten, haben die meisten verständigen Erklärer die Notwendigkeit empfunden, die vorliegende Anordnung preiszugeben, und haben vielfach selbst eine neue Zusammenstellung der Gedichte vorgenommen. Dowden hat eine Gliederung unter dem Gesichtspunkt der Anrede versucht, ob you oder thou in den einzelnen Sonetten zur Verwendung gelangt. Obgleich anzunehmen ist, dass der Dichter beide Formen, wenigstens zu gleicher Zeit nicht gleichwertig gebraucht, umsoehr als sich in den der schwarzen Dame gebührenden Gedichten nur thou vorfindet, so hat die Untersuchung doch zu einem Ergebnis nicht geführt.

Charles Knight und Bodenstedt sind in ihren sehr willkürlichen Neueinteilungen nicht glücklicher gewesen, am besten gelingt es noch François Viktor Hugo in seiner französischen Prosaübersetzung, ein gemeinsames Band um alle 154 Gedichte zu schlingen. Er versteht es, einen allerliebsten Roman aufzubauen, wie der unglückliche Shakespeare, enttäuscht durch seinen Misserfolg bei der dunkeln Dame, sich tröstlich in die Arme des Freundes stürzt, der das ganze Unglück verschuldet hat. Die Sonette sind nur einzelne Kapitel aus diesem verhängnisvollen Roman, oft die Antworten, die der Dichter auf Fragen der Geliebten erteilt, wie Hatem an Suleika. Den phantasiebegabten Franzosen hat offenbar nur seine mangelnde Kenntnis der englischen Sprache verhindert, die vorausgehenden Sonette der Shakespeareschen Suleika zu rekonstruieren.

Im allgemeinen hat man bei den Versuchen, eine einheitliche, fortschreitende Handlung in den Sonetten zu ermitteln, Nr. 153 und 154, Paraphrasen eines spätgriechischen Epigramms des Marianus, über Bord geworfen, auch die Sonette 127—152 nur wenig beachtet, die noch heute in England trotz der entgegengesetzten Meinung des bedeutendsten, lebenden britischen Dichters Swinburne ihrer moralischen Tendenz wegen geringgeschätzt werden. Desto energischer hat man an den ersten 126 festgehalten. Man hat diesen zähen Teig

in jeder Weise zu kneten versucht, ihn in Teile und Teilchen zerlegt, Gruppen und Grüppchen gebildet, einzelne Gedichte, die sich trotzdem nicht einfügen wollten, herausgenommen, sie für Einleitungen, Vorworte, Widmungen (Envois) erklärt, alles, nur um die vorhandene Reihenfolge zu retten. Am weitesten geht in dieser Beziehung Charles A. Brown, der sechs grössere Kapitel unterscheidet, von denen die einzelnen Gedichte nur Verse (Stanzen) seien, eine cyklische Verwendung des Sonettes, die der Renaissance überhaupt, in England aber vor Wordsworth unbekannt war.¹⁵ Abgeschlossenheit in sich selbst ist das Wesen dieser poetischen Form.

Es ist bedeutungslos, noch mehr von diesen Versuchen anzuführen, bei denen der Wunsch, aus den Gedichten möglichst viel Material für Shakespeares Leben zu gewinnen, der Vater des Gedankens gewesen ist. Sie werden am besten widerlegt durch eine Prüfung der Sonette selbst, die wir in Bezug auf ihre Reihenfolge und behaupteten Zusammenhang vornehmen wollen.

Zuerst finden wir einige, die sich überhaupt weder an den Freund noch an die Geliebte wenden, sondern allgemein gefasste Betrachtungen und Empfindungen wiedergeben, so die beiden Schlussgedichte, die der Herausgeber schon isoliert hat. Ebenso losgelöst und ohne Verbindung mit den folgenden oder vorhergehenden Sonetten ist Nr. 66, eine lebensmüde Klage über die Übel dieser Welt. Nr. 67 enthält gleich dem folgenden Nr. 68 eine wehmutsvolle Sehnsucht nach früheren besseren Zeiten, deren Vorzüge nur noch in einem einzigen Menschenexemplar überleben, ohne dass unter diesem mit irgend welcher zwingenden Notwendigkeit der Freund verstanden werden muss. Sonett 94 entwirft ganz zusammenhanglos das Bild eines in sich geschlossenen und gefestigten Mannes, das mit dem ziemlich flatterhaft geschilderten Freund höchstens als ideale Forderung in Verbindung gebracht werden kann; Nr. 116, eines der schönsten der ganzen Sammlung, ist ein hohes Lied beständiger, treuer Liebe, hat aber mit

des Dichters eigenen Gefühlen nichts zu tun, sondern ist ganz allgemein gehalten, wie der charakteristische Schluss beweist, es heisst:

wenn dies bei mir als Irrtum sich ergibt,
so schrieb ich nie, hat nie ein Mensch geliebt,
(Bodenstedt.)

und nicht, wie man erwarten sollte: dann habe ich nie geliebt. In dieselbe Kategorie der allgemeinen Betrachtungen fallen Sonett 121, in dem Shakespeare stolz den Tadel der Welt verachtet, 123, in dem er seine Beständigkeit rühmt, 126 eine Klage über die Vergänglichkeit, 129 über die Qualen der Sinnlichkeit, und 146 eine Warnung der Seele vor allem irdischen Tand, die mit der nachfolgenden stark sinnlichen Liebeserklärung und dem vorausgehenden Scherzgedicht auch nicht das mindeste zu tun hat. Die übrigen Sonette, von denen wir einstweilen annehmen wollen, sie seien wirklich ausnahmslos an denselben Freund oder die schwarze Geliebte gerichtet, sind im einzelnen voll an Widersprüchen, der ungetreue Jüngling, der in Nr. 41 und 42 die Angebetete des Dichters verführt hat, ist in Sonett 70 völlig unschuldig, in 120 dagegen seines Vergehens wieder überführt. Die ersten sieben Lieder ermahnen den Freund, sich zu verheiraten, damit sein Bild in der Zukunft fortleben solle. Im Widerspruch damit erklärt sich der Dichter schon in dem folgenden Sonett selbst bereit, für die Fortdauer des Freundes durch seinen Vers Sorge tragen zu wollen, so dass eine Ehe aus diesem Grunde ganz überflüssig erscheint. Nachdem sich der Dichter in Nr. 29 „zerfallen mit Geschick und Welt“ und als „Ausgestossenen“ erklärt hat, ist sein Leben in Nr. 32 „wohlbefriedigt“, ein Umschlag der Stimmung, der bei einem einheitlichen Plan der Gedichte in dieser überraschenden Gegensätzlichkeit unmöglich gewesen wäre. In Sonett 104 ist die Verbindung drei Jahre alt, in 107 muss sie nach unserer Darlegung schon elf bis zwölf Jahre bestehen, die beiden Angaben lassen sich in dieser Reihenfolge nur durch die An-

nahme verbinden, dass Shakespeare innerhalb eines Zeitraumes von neun Jahren nur zwei Sonette geschrieben habe, eine Unproduktivität, die bei einzelnen freien, lyrischen Gedichten denkbar wäre, bei einem einheitlichen Werke ausgeschlossen ist. Ganz wirt endlich ist es mit der Kenntnis bestellt, die der Dichter von der Untreue seiner Geliebten hat, in den Sonetten 41 und 42 steht sie als unumstössliche Tatsache fest, auch in 134 hat er keine Zweifel darüber, dagegen in 144 beginnt er erst zu ahnen, was er früher schon gewusst hat, ein Fortschritt vom Sicherem zum Unsicheren. Es ist schwer, diesen Beispielen von Widersprüchen gegenüber — und das Wenige, was wir vorgebracht haben, sind nur Beispiele — den unerschütterlichen Glauben an den systematischen Zusammenhang der Sonette zu bewahren, ja manchmal, wo tatsächlich eine Verbindung innerhalb kleinerer Gruppen vorhanden ist, erscheint sie durch die uns vorliegende Anordnung in willkürlichster Weise unterbrochen, so die auf den rivalisierenden Poeten bezüglichen Gedichte durch Einfügung der hier vollkommen fremden und ungeeigneten Sonette 77 und 81.

Aus diesen Gründen müssen alle Versuche, die Sonette in eine bessere und planmässige Ordnung zu bringen, scheitern, weil wir in ihnen eine durchgeführte, logisch fortschreitende Handlung nicht erblicken können. Eine Einheitlichkeit ist in ihnen so wenig vorhanden, als wenn Hamlets grosser Monolog, beispielsweise Romeo oder Biron aus verlorener Liebesmüh in den Mund gelegt würde. Wir haben in ihnen nichts als lyrische Gedichte zu sehen, in denen der Dichter in einer Reihe von langen Jahren bei verschiedenen Anlässen seine Stimmungen und Empfindungen niedergelegt hat. Teils sind es allgemeine Betrachtungen und Gedanken, teils sind es Lieder, die bestimmten Personen zugeeignet sind, unter denen der blonde Jüngling und die dunkle Dame mit besonderer Deutlichkeit hervortreten. Je intensiver das Gefühlsleben des Dichters erregt war, um so reichlicher floss

naturgemäss dieser lyrische Quell; das war in hervorragendem Masse in der Zeit seiner ersten, wenig beglückenden Liebe der Fall, ohne dass wir darum alle Liebeslieder in den Sonetten auf die schwarze Dame beziehen müssen; das zweitemal, als er beglückt und unterstützt durch die Gönnerschaft Southamp-tons einem täglich wachsenden Dichterruhm entgegeneilte. Wie er es in den einleitenden Worten zu den beiden kleinen Epen ausgedrückt hat, so war es ihm auch in den Freundschaftsonetten ein Bedürfnis, dem mächtigen Förderer seiner Kunst einen Zoll der Dankbarkeit darzubringen. Ob darum alle diese Lieder auf denselben Freund zu beziehen sind, kann zweifelhaft erscheinen, doch tritt sein Bild nicht so scharf hervor, dass ein Widerspruch in der Person, wie er aus den Sonetten 42, 70 und 120 gefolgert werden könnte, mit Bestimmtheit behauptet werden darf. Das einzige gemeinsame Band, das sich, wenn auch nicht um die Gesamtheit der Sonette, so doch um einen grossen Teil von ihnen schlingt, ist die Einheit der angesungenen Personen, der dunkelen Geliebten und des Freundes, durch die zwei grössere Gruppen, die Liebes- und die Freundschaftsgedichte, gebildet werden, die ihrerseits wieder durch einige wenige Sonette in vergleichende Beziehung gesetzt sind. Dazwischen sind aber andere eingestreut, die weder in der einen noch in der anderen Abteilung einen Platz finden können, ja sogar mit ihnen in einem inneren Widerspruche stehen.

Dass wir in dem dünnen Bändchen alle lyrischen Gedichte,¹⁶ insbesondere alle Sonette besitzen, die Shakespeare verfasst, muss in Anbetracht seiner wunderbaren Schaffenskraft und des geringen Wertes, den er auf diese Brosamen von seinem reichen Tische legte, bezweifelt werden. Von einer Herausgabe, die vielleicht gemäss Nr. 38 beabsichtigt war, sah er später aus leicht erkennbaren Gründen ab. Schon in den früheren Dramen spricht er in spöttischem, beinahe verächtlichem Tone von dem Sonett; durch den Streit gegen die Akademiker um die Wende des Jahrhunderts, in dem

Shakespeare als einer der Wortführer der Volkspartei auftrat, war er dieser Kunstform noch mehr entfremdet worden. Es wäre ein Widerspruch gegen seinen eigenen literarischen Standpunkt gewesen, wenn er noch als Dichter von italienisierenden Sonetten in die Öffentlichkeit getreten wäre. Die, die er verfasst hatte oder, wie einige der spätesten, noch verfasste, verblieben im Besitze derer, denen sie gewidmet waren, ohne dass sich der Dichter weiter um sie kümmerte. Lange Zeit gingen sie einzeln oder in Gruppen im Manuskript von Hand zu Hand, Liebhaber liessen sich Abschriften anfertigen, bei denen es an Entstellungen nicht fehlen konnte, wie wir aus den starken Abweichungen des 138. und den geringeren des 144. Sonettes im *Passionate Pilgrim* sehen, bis endlich der Verleger Thorpe selbst oder durch Vermittler daran ging, zu sammeln, was er an Shakespeareschen Gedichten auftreiben konnte. Ob es Sonette oder andere Lieder waren, war ihm gleichgültig; daraus erklärt sich die Aufnahme von Nr. 126 und 145, die ihrer Form nach nicht in die Sammlung gehören. Manches, was in den losen Blättern entstellt war oder fehlte, wurde von ihm oder einem Helfershelfer ergänzt; ein Sonett hatte kein Schlusscouplet, man fügte einfach die Endzeilen eines anderen daran, die einigermaßen zu passen schienen (Sonett 36 und 96). Dann galt es, den köstlichen Schatz zu ordnen, denn eine gewisse, rein willkürliche Ordnung und Zusammenstellung in den Sonetten lässt sich nicht verkennen. Dabei erwachsen dem Herausgeber dieselben Schwierigkeiten wie den heutigen Erklärern. Mit den Sonetten 153 und 154 wusste er nichts anzufangen, sie kamen an den Schluss der Sammlung; von den übrigen 152 waren, wie er erkannte, die einen an einen Mann, die anderen an eine Frau gerichtet. Thorpe machte sich die Sache leicht, er schied alle aus, die dem Wortlaut nach notwendigerweise für eine Geliebte bestimmt sind, oder von geschlechtlicher Liebe handeln, und bildete aus ihnen den zweiten Teil, während er in dem ersten die verbleibende Masse zusammenstellte. Auch

dort versuchte er eine planmässige Anordnung durchzuführen, doch gelang es ihm nur insoweit, dass er in äusserlichster Weise Gleiches an Gleiches reihte und Ähnlichklingendes miteinander verband. Wie oberflächlich er verfuhr, beweist am besten die Zusammenstellung der Sonette 116 und 117, die, ohne den entferntesten logischen Übergang, nebeneinander gestellt sind, weil in beiden ein der Schifffahrt entlehntes Bild vorkommt; in derselben Weise sind auch 118 und 119 nicht durch den Sinn, sondern durch die demselben Stoffgebiet, in diesem Falle dem Arzneiwesen, entnommenen Gleichnisse verbunden. Auf diese Weise kam die mit einem so grossen Aufwand von Begeisterung und gelehrten Gründen verteidigte Reihenfolge der Sonette zustande.

Schon der zweite Herausgeber, Benson, warf sie im Jahre 1640 über den Haufen; acht Gedichte liess er aus nicht ersichtlichen Gründen überhaupt fort, die übrigen, die er als besonders klare und keusche Lektüre empfiehlt, versah er einzeln oder in Gruppen mit passenden oder unpassenden Überschriften, die für uns nur deshalb von Interesse sind, als sie beweisen, dass er die Sonette zum grössten Teil als an eine Frau gerichtet betrachtete. Diese Ansicht blieb bis auf Stevens und Malone, die den Grundstein der wissenschaftlichen Shakespearekritik legten, allgemein in Geltung. Dr. Sewall, einer der frühesten Erklärer, schliesst sich ihr mit den klassischen Worten an, ein junger Dichter müsse eine Geliebte haben, um die Erstlinge seiner Phantasie loszuwerden, nichts führe so rasch auf die Höhen der Poesie als ein bisschen Liebesleidenschaft. Denselben Standpunkt vertrat für die meisten Sonette der Dichter Coleridge, er erklärt, seiner Ansicht nach könnten sie nur von einem Manne, der in heisser Liebe zu einer Frau entbrannt ist, geschrieben sein. Auf das eigenartige Wesen der Freundschaft einzugehen, wie sie sich auf Grund klassischer Vorbilder während der Renaissance entwickelt hat, wird sich später Gelegenheit finden; bekannt ist, dass zwischen Männern eine Gefühlsinnigkeit herrschte, wie

wir sie heute nur noch zwischen Angehörigen verschiedener Geschlechter kennen. Michel Angelo schreibt unterschiedlos in den gleichen, liebeglühenden Ausdrücken an Vittoria Colonna und Tommaso Cavalieri, und in England waren Philippe Sidney und Hubert Languet ein berühmtes Freundespaar. Trotz alledem ist nicht von der Hand zu weisen, dass Shakespeare, der im Schlusscouplet des 20. Sonettes so scharf zwischen Freundes- und Frauenliebe zu scheiden weiss, mit der heissen Sinnlichkeit, wie sie uns aus vielen Gedichten des ersten Teiles entgegenlodert, nur an eine Frau geschrieben haben kann. Sie setzen ihrer Fassung und ihrem Inhalte nach unbedingt eine Frau als Empfängerin voraus, und wir, die wir den Wert der Thorpeschen Einteilung und Reihenfolge erkannt haben, werden kein Bedenken tragen, sie in dieser Weise zu verstehen. Unter den 126 Sonetten der ersten Abteilung sind nur wenige, die ihrem Wortlaut nach, eine grössere Anzahl, die dem Inhalte nach mit Notwendigkeit an einen Mann gerichtet sind, im ganzen etwa die Hälfte der Sammlung, der Charakter der anderen Hälfte ist zweifelhaft. Die grosse Zahl hat im ersten Augenblicke etwas Verblüffendes, doch wenn man bedenkt, dass die englische Sprache im Adjectivum und Particip, besonders aber in der Anrede, in der die meisten Sonette gehalten sind, eine Unterscheidung der Geschlechter nicht macht, so verliert sie alles Ungewöhnliche. Friend bedeutet sowohl Freund als Freundin, love Geliebter und Geliebte; und das sind die häufigsten Ausdrücke, in denen Shakespeare von der schwarzen Dame und dem Jünglinge spricht. Ein äusseres Mittel, diese Gedichte unbestimmten Charakters danach zu scheiden, ob sie einem Mann oder einer Frau gewidmet sind, steht uns leider nicht zu Gebote. Ein Versuch, sie nach der Anrede „thou oder you“ zu sondern, ist ohne Erfolg geblieben, wie es auch nicht gelungen ist, einen Unterschied zwischen der Bezeichnung friend und love zu konstruieren. Zwar redet der Dichter die Geliebte in den Sonetten 127—152 stets als love, niemals als friend an, doch

ist das nur zufällig, da im Sonett 144 das Wort *friend* zweifellos zur Bezeichnung eines geschlechtlichen Verhältnisses zwischen Mann und Weib gebraucht wird. Im ersten Teil vollends sind diese Ausdrücke ohne jeden ersichtlichen Unterschied verwendet. Es kommt somit bei der Beantwortung dieser Frage das subjektive Empfinden und die Fähigkeit, mit dem Dichter zu fühlen, ausschliesslich in Betracht; und da ist es meine Meinung, dass Sonette wie 27, 28, 43 und 61 mit ihrer verzehrenden, nächtlichen Sehnsucht unbedingt eine Frau als Adressatin voraussetzen. Ferner weist das heisse, sinnliche Verlangen, das aus den Reisegedichten 50 und 51, sowie aus Nr. 75, einem der besten der ganzen Sammlung, spricht, mit Notwendigkeit auf ein Weib hin, wie auch nur einem solchen gegenüber die Bilder und Vergleiche der Sonetten 21, 29, 52, 93, 96 eine Berechtigung haben. Ihnen schliessen sich an Nr. 40,¹⁷ 48, 56, 90, 92, 97, 98, 109, 110, 119 und 120, in denen, wenn der Ausdruck erlaubt ist, der ganze Vorstellungskreis weiblich ist, und die Sonette 36, 57, 58, 87—89, an denen mit Recht die meisten Erklärer, als an einen Mann gerichtet, Anstoss genommen haben. Einer geliebten Frau gegenüber erklärt sich die unterwürfige, fast sklavenhafte Gesinnung durch das Übermass der leidenschaftlichen Sinnlichkeit; im Verhältnis zu einem Manne ist sie unverständlich, er sei denn, wie Kenny von Shakespeare meint, allerdings ein grosser Dichter, aber ein kleiner Mensch gewesen.

Bei einem oder dem anderen dieser Gedichte können Zweifel herrschen, ob es auf eine Frau zu beziehen ist, ein Beweis lässt sich dafür nicht erbringen, aber je häufiger ich sie durchlese, desto fester wird meine Überzeugung, dass sie einer Geliebten gewidmet sind. In Betreff vieler der angeführten Sonette stimme ich mit einzelnen der besten Shakespearekenner überein, so mit Kreissig, Charles Knight (Sonette 21 und 56—58) und besonders Taine,¹⁸ der das Wesen Shakespeares tiefer und schärfer erfasst hat, als die meisten eng-

lischen und deutschen Ausleger. In seiner glänzenden Charakteristik des Dichters bietet sich leider keine Gelegenheit, auf derartige Einzelheiten einzugehen, aber so viel ich ersehen kann, bezieht er zum wenigsten Sonette 29, 71, 98 und 99 auf eine Dame, ohne dass mit ihnen die Zahl abgeschlossen ist. Auch Bodenstedt stellt in seiner Übersetzung mehrere der erwähnten Sonette (56, 57, 87—89, 95—99) in einem ersten Teile zusammen, der, nach chronologischen Gründen geordnet, doch wohl auf eine Geliebte bezogen werden soll.

Es ist möglich, aber nicht notwendig, die meisten dieser Liebeslieder als Huldigungen der schwarzen Dame, der Angebeteten der letzten 26 Sonette zu betrachten, insofern die Annahme naheliegt, dass die Verbindung des Dichters mit ihr nicht von Anbeginn so unglücklich gewesen ist, sondern ihr unwürdiger Charakter sich erst im Laufe der Bekanntschaft enthüllte. Schon in Sonett 48 ist er um ihre Treue besorgt, in Nr. 57 und 58 sehen wir ihn schon als Sklaven in dem Joch, das später so schwer auf ihm lasten sollte, und das 75. Gedicht entspricht in seiner heissen Sinnlichkeit ganz dem 129. des zweiten Teiles. Doch passen andere Sonette wieder in keiner Weise zu dem Bilde der schwarzen Dame, so erkennen wir in den Nrn. 98 und 99 eine blondhaarige Frau mit blühenden, rosigen Wangen und weisser Haut, die dem Dichter auch schon bei den Vergleichen des 28. Gedichtes vorgeschwebt haben muss. Wer sie war, ob seine Geliebte, oder nur eine schöne Freundin, wird ewig unbekannt bleiben. Ob sich die Sonette 109, 110 und 119 auch auf sie beziehen, — an die sündige, dunkle Geliebte können sie nicht gerichtet sein — muss dahingestellt bleiben. Wüssten wir über Shakespeares Frau, Anna Hathaway, etwas Genaueres, so läge es nahe, sie als Empfängerin vorzusetzen, als der Dichter nach zehnjähriger Abwesenheit zum erstenmale nach Stratford zurückkehrte, und die Erinnerung der alten Jugendliebe in seinem Herzen wieder auflebte. Das Wenige, was wir von den Familienverhältnissen des Dichters kennen, erlaubt

uns leider diese Ansicht nur als sympathische Vermutung auszusprechen.

Durch unsere Untersuchung über die zeitliche Entstehung und die Anordnung der Sonette haben wir uns die Strasse geebnet, die zu der Frage führt, die neben ihrem poetischen Wert den Gedichten die grösste Wichtigkeit verleiht: Beruhen die hier geschilderten Vorgänge auf thatsächlichen Erlebnissen? ist es Shakespeare, der Mensch, der hier von selbsterfahrenem Glück und Leid singt, oder nur Shakespeare, der Dichter? Oder um Kleinigkeiten, wie die erwähnten Reisen auszuscheiden, hat er eine Geliebte wie die dunkle Dame, einen Freund wie den gefeierten Jüngling selbst besessen und hat er es erleben müssen, dass diese beiden, ihm teuersten Wesen in gemeinsamer Untreue von ihm abfielen? Gehört auch er zu den Dichtern, denen nach Uhland

selten in der Liebe Leben
ein beglückter Stern erglänzet?

Mit diesem Schlüssel erschloss Shakespeare sein Herz, rief Wordsworth, begeistert durch die Sonette, aus, aber bald nahm man in England an den sonderbaren Dingen Anstoss, die man in Shakespeares Herzen vorfand, an dieser ehebrecherischen Liebe zu einer moralisch höchst zweifelhaften Person, die mit vollendeter Gleichgültigkeit Gatten und Liebhaber betrügt und von der sich der Unglückliche trotzdem nicht losreissen kann. Das passte nur wenig zu dem Bilde des Dichters, den man sich tugendsam wie einen psalm-singenden Landvikar vorstellte. Ein solcher hätte sich gewiss nicht mit einer anrühigen Kokette (sie vielleicht auch nicht mit ihm) eingelassen; folglich hat es Shakespeare auch nicht getan, und was in dieser Beziehung in den Sonetten berichtet ist, muss auf poetischer Erfindung beruhen. In Deutschland kam man zu demselben Schlusse. Zwar fielen die sittlichen Bedenken bei uns weniger in die Wagschale, aber man hielt es für unmöglich, dass der grösste Dichter aller Zeiten sich in

freundschaftlichem Verkehr mit einem halb verschollenen Aristokraten so unterwürfig und aller Selbstachtung bar gezeigt habe, dass er ihm sogar die eigene Geliebte abtreten konnte.

Diese Fiktionstheorie wurde wissenschaftlich von Dyce und Delius begründet, und ist bei dem berechtigten Ansehen, das der eine diesseits, der andere jenseits des Kanales bei der Shakespearegemeinde genoss, bis heute stark verbreitet, wenn auch nicht unwidersprochen geblieben. Auch Delius geht von der Person des Dichters aus, sein durchschlagendster Grund ist, „Shakespeare müsse ein charakterloser Schwächling gewesen sein, und eine an Schamlosigkeit grenzende Aufrichtigkeit besessen haben“, wenn diese Gedichte seine Selbstbekenntnisse darstellen könnten. Von solchen vorgefassten Erwägungen und moralischen Bedenken müssen wir uns freihalten. Nach dem Zeugnis seiner Zeitgenossen war der Dichter durchaus kein Tugendspiegel, wir sehen in ihm einen Mann, dem nichts Menschliches fremd war, der alle Höhen und Tiefen des irdischen Seins durchwandert hatte. Und fragen wir uns, ist es moralischer, in jugendlicher Verirrung eine derartige leidenschaftliche, wenn auch unwürdige Liebe zu empfinden und in überflammender Glut poetisch zu beichten, oder in kühler Überlegung sich einen so heikeln Stoff auszugrübeln und mit Behagen dichterisch zu gestalten? Was im Taumel der Leidenschaft entschuldbar ist, wird als kaltblütige Erfindung zu Lüsternheit und sensationshaschender Begehrlichkeit. Wir trauen es Heine zu, dass er mit Lastern renommiert, die er nie gehabt hat, Shakespeare nicht. Die übrigen Gründe von Delius sind nicht viel besser, die Berufung auf den Vorläufer des Dichters im Sonett, den ritterlichen Philippe Sidney, beweist eher das Gegenteil, denn seine Gedichte gehen auf etwas wirklich Erlebtes, seine Liebe zu Penelope Rich, zurück. Delius erklärt auch diese für Fiktion, da Sir Philippe anderweitig verheiratet war, und verneint aus gleichem Grunde die Möglichkeit, dass Shakespeare

die „dark lady“ geliebt habe. Es ist bedauerlich, dass die Kraftnaturen der Renaissance Delius' Vertrauen in ihre Moralität so wenig rechtfertigen, sie wären dann vielleicht bessere Menschen, Shakespeare aber niemals Shakespeare geworden.

Sodann findet Delius, dass die Personen der Sonette für wirkliche Menschen von Fleisch und Blut, die im Leben des Dichters eine Rolle gespielt haben, nicht scharf genug umrissen seien, ja dass man nicht einmal ihr Geschlecht und die Art des ihnen dargebrachten Gefühles unterscheiden könne. Dass in der Renaissance Freundschaft und Liebe sich ineinander verflüchtigten, ist schon erwähnt, trotzdem ist die Deliusche Behauptung nur wahr, wenn man ausschliesslich den Wortlaut der Gedichte in Betracht zieht. Wie bei Michel Angelo, dessen Neigung zu der Geliebten und dem Freunde historisch überliefert ist, geht aus den von Shakespeare gewählten Ausdrücken häufig nicht hervor, ob es sich um einen Mann oder ein Weib, um Freundschaft oder Liebe handelt, aber nehmen wir z. B. Goethes Gedichte vergleichsweise zur Hand, so verhält es sich gerade mit einigen der besten und zartesten genau so. Trost in Tränen, Nachtgesang, Blumengruss, unter Weglassung der Überschriften sogar Jägers Abendlied, an Belinden und manche andere können sich dem Wortlaut nach ebensogut an einen Mann als an eine Frau wenden; dem Sinne nach kann es allerdings nicht zweifelhaft sein, ebensowenig als in den Sonetten, mit verschwindenden Ausnahmen, die für das Wesen des Gefühles ohne Bedeutung sind. Dabei macht die deutsche Sprache einen Unterschied zwischen Freund und Freundin, Geliebter und Geliebte, ist überhaupt an Geschlechtsendungen viel reicher als die englische, wie wir schon gesehen haben.

Was den Vorwurf der mangelnden Charakteristik betrifft, so mag er bei dem Freunde eine gewisse Berechtigung haben, obgleich wir auch von ihm manches erfahren, das auf eine konkrete Persönlichkeit hinweist. Dass aber die schwarze Freundin weniger scharf als irgend eine von Shakespeares

Frauegestalten gezeichnet sei, wird nach aufmerksamer Lektüre der Gedichte niemand zu behaupten wagen.

Erfolgreicher und sachlicher hat neuerdings Sidney Lee die Fiktionstheorie vertreten, indem er mit gründlicher Kenntnis aus der grossen Zahl zeitgenössischer, besonders französischer und englischer Sonette die Vorbilder aufsucht, die Shakespeare nur nachgeahmt habe. Bis zu einem gewissen Grade ist es ihm gelungen; vieles in den Gedichten ist konventionell und ist nicht Shakespeares Privateigentum, sondern allgemeines Gut seiner Zeit, aber gerade bei den wichtigsten Sonetten, die sich an die dunkle Dame wenden, sind Lees Bemühungen vergeblich gewesen. Zwar finden sich die schwarzen Augen schon bei Sidney, die Spielereien der „Will“sonette (135 und 136) mag man auf den Dichter Barnes zurückführen, die scharfen Invektiven mit Harveys *Odious Amorous Sonnet* und Jodelles *Contr'Amours*¹⁹ in Verbindung bringen, aber alles in allem sind es Äusserlichkeiten, die die Behauptung nicht rechtfertigen, Shakespeare habe sich nur um einiger literarischer Reminiscenzen willen in so ungünstiger Beleuchtung dargestellt als willenlosen Sklaven eines leichtfertigen, gewissenlosen Weibes. Dazu kommt, dass Lee für die Sonette, die den Zusammenstoss der Liebe und Freundschaft schildern, keine Vorbilder hat nachweisen können, obgleich wir es gerade in ihnen, wie sich später ergeben wird, mit einer Fiktion zu tun haben.

Der Ansicht, die den Sonetten jeden persönlichen Charakter abspricht und in ihnen nur Variationen über gegebene Themen erblickt, treten andere Erklärer entgegen, die mit Wordsworth und Coleridge auf den tiefen innigen Ausdruck der Gedichte hinweisen und es für unmöglich erklären, dass Shakespeare in so leidenschaftlichen, vom Herzen strömenden Tönen anders als in eigener Sache reden könne, einen Grund, der die erste Meinung in Anbetracht der dramatischen Fähigkeiten des Dichters nicht gelten lassen will.

Auf die verschiedenen allegorischen Erklärungsversuche, die von Barnstorff, dem Amerikaner Budd und Karl Karpf,

von letzterem unter Aufbietung der gesamten aristotelischen Philosophie, unternommen worden sind, will ich nicht eingehen, ebensowenig auf die Deutung Herauds,²⁰ der in den Sonetten eine symbolische Darstellung der Reformation und der Rivalität der beiden Kirchen findet. Dagegen darf Gerald Masseys ausführliches Buch nicht gänzlich mit Stillschweigen übergangen werden: Nach ihm war Shakespeare der allgemeine Liebesbriefsteller in Southamptons Freundeskreise. Bald schickt er im Auftrage des Grafen Sonette an Elizabeth Vernon, bald ihre gereimten Antworten an ihn. Diese bilden den ersten Teil unserer Sammlung, während der zweite im Auftrage des jungen Grafen Herbert Pembroke im „parodierenden, ironischen“ Ton gegen Lady Penelope Rich, seine jetzige und einstmalige Geliebte seines Onkels Philippe Sidney, gerichtet sind, denn — wie Krauss, ein Anhänger Masseys treffend bemerkt — es konnte nicht fernliegen, die ehemalige Angebetete seines Onkels in ihrer jetzigen Unwürdigkeit zu zeigen! Viel Familiengefühl scheint weder Pembroke noch Shakespeare besessen zu haben. Was aber die Unwürdigkeit der Lady Penelope anbetrifft, so wurde sie trotz ihres unsoliden Lebenswandels um die Zeit, in der Massey die Gedichte ansetzt, noch würdig befunden, mit fünf anderen ausserlesenen Damen, die Königin bei ihrer Thronbesteigung zu empfangen und am Hofe Jakobs die erste Rolle zu spielen. Ob es ein Schriftsteller unter diesen Umständen wagen durfte, sie mit Komplimenten, wie ein „Gemeinplatz für die ganze Welt“ zu beehren, erscheint trotz ihrer fünf ausserehelichen Kinder mehr als fraglich. Ausserdem besass sie blondes Haar, und Shakespeare spricht von dunkeltem; man muss schon in der Art Henry Browns die Sonette als Satiren auffassen und zur Ironie seine Zuflucht nehmen, um die klaren Worte hinwegzudeuten.

Keine der aufgestellten Theorien kann uns genügen. So leicht es ist, jede tatsächliche Beziehung der Sonette auf eigene Erlebnisse des Dichters zu leugnen, so schwer ist es,

bei dem wenigen, das wir von seinem Wandel wissen, das Gegenteil zu beweisen. Die Behauptung, nach ihrem warmen Tone und der tiefen Innerlichkeit müssten sie auf persönlichen Erfahrungen beruhen, müssten sie Kunde von dem eigenen Leid und Freuden des Dichters geben, genügt allein dazu nicht. In den Dramen hat er ja den Beweis geliefert, wie innig in seiner Brust die Empfindungen anderer mit seinem Gefühle zusammenfließen. Ob es sich um Romeos verlangende, um Juliens gewährende Liebe handelt, beide sind dank seiner tiefen Menschenkenntnis und dem „Mitsinn für jeden Herzensdrang“, wie das schöne Goethesche Wort lautet, mit gleicher Meisterschaft geschildert.

Was dürfen wir überhaupt in dieser Hinsicht von Gedichten erwarten? Es ist ein häufiger, naheliegender Irrtum, der durch den vielfachen Gebrauch der ersten Person hervorgerufen wird, dass der lyrische Dichter in besonderem Masse von eigenen, tatsächlichen Erlebnissen singe, dass jedes seiner Lieder als ein Blatt aus einem wahrheitsgetreuen Tagebuch betrachtet werden könne. Wie jeder Dichter, muss er alles, was er sagt, im tiefsten Herzen empfunden haben, d. h. er muss es poetisch, aber nicht wirklich durchlebt haben. Wäre Goethes Leben uns so unbekannt wie Shakespeares, und würden seine Gedichte auf Tatsachen durchforscht, so hätten wir in der ersten kleinen Abteilung der „Lieder“ sieben verschiedene Mädchen, die er besungen und geliebt hat. Sieben in 70 Gedichten! welche Kommentare liessen sich allein an die heilige Siebenzahl knüpfen! Die Kritik würde uns bald aus sprachlichen und stilistischen Gründen beweisen, dass ungeachtet der vielen Liebschaften die Gedichte zeitlich und logisch zusammengehören. Wir wüssten ferner von einem Selbstmordversuch, dessen Ausführung nur durch die rechtzeitige Dazwischenkunft eines Mädchens, namens Käthe, verhindert worden ist. Ob Goethe, wie er selbst angibt, Jäger, Fischer, fahrender Musikant oder Goldschmied gewesen sei, ehe er sein Dichtertalent erkannte, würde wie Shakespeares

Fleischerberuf zu den heftigsten Kontroversen unter den Gelehrten führen, und seine mehrfach erwähnte grosse Seefahrt würde wie die vermeintliche, italienische Reise des englischen Dichters einen Leckerbissen für die Biographen bilden. Wir wissen, dass alle diese Tatsachen in dieser Form unzutreffend sind, und doch wird es keinem einfallen, die persönlichen Beziehungen der Lieder zu Goethes Leben zu bestreiten. Mehr dürfen wir auch von Shakespeares Sonetten nicht erwarten, eigene Erlebnisse mögen die äussere Veranlassung zu den Liebes- und Freundschaftsliedern gegeben haben, in der Ausgestaltung der einzelnen Gedichte dürfen wir nur die freischaffende Phantasie des Künstlers erblicken.

Dass Shakespeare eine schwarze Dame von der Art der geschilderten gekannt hat, geht aus der Vorliebe hervor, die er im Gegensatz zu dem blonden Schönheitsideale seiner Zeit für dunkle Frauen bekundet. Dass sie in seinem Leben eine grosse Rolle gespielt hat, beweist seine nimmerruhende, poetische Beschäftigung mit ihr. Zuerst erscheint sie in den Sonetten, darauf in verlorener Liebesmüh, später als kecke Beatrice in viel Lärm um Nichts und zuletzt als seine reifste, weibliche Schöpfung, als Kleopatra. Am charakteristischsten ist aber der Umstand, auf den Hermann Isaak aufmerksam gemacht hat: In dem älteren Stücke, die Bezähmung einer Widerspänstigen, ist das trotzige Käthchen blond, in Shakespeares Neubearbeitung dunkel und brünett, also eine zweifellos beabsichtigte Änderung. Auf Grund seiner eigenen, traurigen Erfahrungen verband sich in der Vorstellung des Dichters das Wesen eines selbstwilligen, launischen, unbezwungenen Weibes mit dunkeltem Äusseren, dunkeltem Haar und schwarzen Augen, während wir uns seine hingebenden Frauengestalten als sanfte Blondinen zu denken haben. Ist es zu verwundern, dass eine solche Frau, vielleicht schon in reiferen Jahren und mit dem scharfen Verstand Beatricens ausgerüstet, auf den jungen Shakespeare einen dämonischen Einfluss ausüben konnte? Gerade bei grossen Geistern ist die Sinnlichkeit

meist sehr stark entwickelt, und doppelt gross mag die gewaltige Leidenschaftlichkeit gewesen sein, die ihn als Dichter und als Sohn der Renaissance beseelte. Dass er den Ehebund der Geliebten nicht respektierte, dass er nicht immer seiner alternden Frau in Stratford gedachte, wer wagt deshalb den ersten Stein gegen ihn zu erheben?

Selbstverständlich kannte der Dichter bei Beginn dieser unseligen Neigung den moralischen Unwert der Geliebten noch nicht. Sonette 128 und 145 bezeichnen wohl den Anfang seiner Liebe, in Nr. 52 und 151 zittert noch die stolze Befriedigung der ersten Eroberung nach, aber bald wird der Ton trüber und ernster. Die sehnsüchtig, heissverlangenden Grösse von der Reise (27, 28, 43, 61) sind keine Klänge einer glücklichen, befriedigenden Liebe, ihn quält die Besorgnis um ihre Treue (48, 92, 93). Je länger das Verhältnis dauert, um so mächtiger und unheilvoller wird ihre Gewalt über ihn (57 und 58); obgleich er ihre Falschheit ahnt, kann er sich nicht losreissen und muss „wie ein betrogener Ehemann“ alle Qualen der Eifersucht durchkosten. Dazwischen tönen verzweifelte Wehrufe, in denen er sich seiner ganzen Schmach bewusst wird (75 und 129); reuig denkt er daran, dass er selbst kaum besser ist als die geschmähte Geliebte und dass auch er die Treue gebrochen hat (142 und 152). Endlich hat er sie in ihrer ganzen Verworfenheit erkannt und überschüttet sie mit den stärksten Beschimpfungen (137), selbst der Zauber ihrer Schönheit ist gebrochen (150), aber trotzdem kann er nicht von ihr lassen. Wie ein Fieber, wie eine unheilbare Krankheit zehrt diese Liebe an seinem Herzen (147), bis endlich die Katastrophe eintritt, bis er sie in den Armen eines anderen findet und sich von ihr losreisst. —

Wahrlich, wir haben hier eine der grossartigsten, poetischen Beichten, die in der Weltliteratur zu finden sind. Nur zur Zeit der Renaissance, die teils aus sittlicher Indifferenz, teils aus stolzem Unabhängigkeitssinn sich in seelischer und geschlechtlicher Beziehung freier aussprach als wir, konnte

ein Dichter mit solchem Freimut diese Liebeskatastrophe und die unwürdige Rolle schildern, die er selbst darin gespielt hat. Wie er es tut, mit seinem tiefen, sittlichen Ernst und seinem hohen, dichterischen Pathos, gibt uns Shakespeare eines der ergreifendsten Gemälde von den Verirrungen eines grossen Herzens. Lucifer ist früher Engel gewesen; umgekehrt muss man erst die Hölle durchwandern, um zum Himmel und zu seiner Klarheit durchzudringen! Und nun denken wir uns noch einmal mit Delius, es sei alles nur Fiktion: das schöne Gebäude stürzt zusammen und es bleibt nichts übrig als ein niedriggesinnter Mensch, der zu Hause am Schreibtisch pikante Situationen ausheckt und möglichst detailliert schildert!

Was will es dagegen besagen, dass auch schon Philippe Sidney die schwarzen Augen seiner Stella besungen hat, dass auch Drayton nach Petrarca und Michel Angelo Muster die Liebe mit einer Krankheit vergleicht, dass sich bei Spenser und Surray, überhaupt den Sonettisten in England, Frankreich und Italien viele Anklänge und Parallelstellen finden? Wir wissen, dass Shakespeare hier wie überall auf den Schultern seiner Vorgänger steht, und wir bedauern, dass ihr Einfluss manchmal stärker als wünschenswert ist. Die poetische Sprache, besonders die des Sonettes, hatte damals in bestimmten Wendungen, Bildern und Vergleichen etwas Starres und Formelhaftes angenommen, und leider hat sich auch unser Dichter von diesem geschwollenen Stil nicht immer freigehalten. Die geschmacklosen „Will“-sonette und die häufig in übertriebener Weise durchgeführten Vergleiche stören den tiefen Eindruck der Gedichte, ohne ihn wesentlich zu beeinträchtigen, und gerade solche Äusserlichkeiten und Entstellungen sind es, die die Erklärer schon bei seinen Vorgängern nachgewiesen haben. In der Sache selbst, in der Auffassung der sinnlichen Liebe als „des Geistes Wegwurf in ein Meer der Schmach“ ist Shakespeare von ihnen unbeeinflusst und steht allein in sittlicher und poetischer Grösse. Wie ein be-

deutender Kenner und Verehrer des Dichters, wie Hallam, aus moralischen Gründen zu dem Wunsche kommt, dass er diese Sonette niemals geschrieben haben möge, bleibt uns hoffentlich unverständlich.

Weniger scharf als die dunkle Dame ist allerdings der jugendliche Freund gezeichnet. Die Schilderung seiner Person in dem ersten Teil der Sonette hat etwas Konventionelles und geht über Allgemeinheiten nicht hinaus: Er ist blond, schön, von vornehmer Geburt, grossem Reichtum und regem Geist. Die Bemerkung, dass er zu Ausschweifungen neigt und ein gehöriges Quantum Schmeichelei vertragen kann, trägt zu seiner Individualisierung nicht viel bei, dennoch geht soviel mit Sicherheit aus den Gedichten hervor, dass der Verfasser eine bestimmte Persönlichkeit im Auge gehabt hat. Die Angabe, dass er die letzte Stütze einer vornehmen Familie ist, die Anspielung, dass er ein *child of state* ist, also unter Staatsvormundschaft steht oder gestanden habe, lassen in Verbindung mit anderen Einzelheiten einen begründeten Zweifel in dieser Hinsicht nicht aufkommen. Dass der schöne Jüngling mit dem in den Sonetten 23, 26, 32, 77—86, 100, 101, 103 angeredeten Patron identisch ist, bedarf keiner Ausführung. Als solcher ist uns für Shakespeare nur Southampton²¹ bekannt. Ihm hat der Dichter die beiden kleinen Epen, seine einzigen im Druck veröffentlichten Werke, zugeeignet und zwar jedes mit einer Widmung, die lebhaft an einzelne Wendungen der Sonette erinnert; er ist auch der schöne Freund und Empfänger dieser vielumstrittenen Gedichte.

Unter einem „Patronat“, wie es von vornehmen und reichen Aristokraten über Dichter und Schriftsteller ausgeübt wurde, darf man sich keinesfalls eine persönliche Freundschaft vorstellen, eher ähnelte es dem Verhältnis des ritterlichen Dienstmannes zu seinem Lehnsherrn, nur dass der Schriftsteller nicht mit den Waffen, sondern mit seinen Liedern Vasallendienste verrichtete. Shakespeare gebraucht diesen Vergleich im 26. Sonett, er spricht von seiner Lehnspflicht,

die er dem Herrn schuldet. Die poetischen Leistungen des in Schutz und Schirm genommenen Dichters sind der Tribut, den er dem Lehnsherrn entrichtet, der ihm dafür Förderung und materielle Unterstützung gewährte. Unter diesen Umständen konnte es in den Werken, oder wenigstens in den begleitenden Widmungen an Schmeicheleien für den Patron nicht fehlen, denn je besser ein Autor sein Lob sang, um so höher wurde er von ihm geschätzt und um so reicher fiel die Bezahlung aus. Durchschnittlich war, wie Elze ausführt, der Lohn einer Widmung 5—10 Pfund; dass Shakespeare einmal 1000 von Southampton erhalten habe, ist durch nichts erwiesen und auch wenig wahrscheinlich. Immerhin ist es möglich, dass ihn der junge Graf vor seinen anderen poetischen Dichtern, dem Vielschreiber Barnes, dem seichten Markham und dem Lexikographen Florio durch höhere Honore auszeichnet hat. Für einen jungen Dichter war es von der höchsten Bedeutung, einen guten Patron zu finden. Abgesehen von der Ehre des hocharistokratischen Umganges, ebnete er ihm die Wege in seiner literarischen Laufbahn, er führte seine Erzeugnisse in die bessere Gesellschaft ein, und auf der ersten Seite eines neuen Werkes wirkte sein allgemein bekannter Name anlockend wie heutzutage ein Hoflieferantentitel. Southampton bot in dieser Beziehung alles, was ein junger Anfänger erwarten konnte; mit grossem Reichtum und hohem Ansehen verband er bis in sein spätestes Alter ein reges Interesse für die schöne Literatur. Noch in reifen Jahren, als er längst in das praktische Leben eingetreten war, musste ihn seine Frau auf Reisen über die poetischen Erscheinungen auf dem Laufenden halten, und es ist nur natürlich, dass er in jugendlicher Begeisterung Shakespeare in seinen Dienst zu fesseln suchte. Eine persönliche Freundschaft, die das Mass des üblichen Patronates überschritten hätte, kann zwischen den beiden Männern nicht nachgewiesen werden, eher glaube ich aus Sonett 125, dass selbst das Patronat in die Brüche ging, als Shakespeare später im be-

rechtigten Gefühl seiner Leistungen und seiner Dichterwürde persönliche Forderungen gegen den Grafen erhob, die dieser nicht erfüllen konnte oder wollte. Eine so seltsame Erscheinung wie Herzensfreundschaft zwischen einem der vornehmsten Aristokraten des Reiches und einem stückeschreibenden Schauspieler würde selbst heute kein Biograph schweigend übergehen, viel weniger damals, wo die Schätzung der Geburtsaristokratie wesentlich höher, die des literarischen Verdienstes unvergleichlich niedriger war. Wir sind über Southamptons Leben gut unterrichtet, und nicht ein einziges Mal wird Shakespeares Name in Verbindung mit seiner Person genannt. Wie wenig — damals wie heute — poetische Leistungen in der Lage waren, die Kluft zu überbrücken, die zwischen den einzelnen Ständen klaffte, beweist uns am besten die Widmung der posthumen Herausgabe von Shakespeares Gesamtwerken. Sie unterscheidet sich durch nichts an Unterwürfigkeit von der Zueignung von Venus und Adonis; Kleinigkeiten werden die Dramen genannt, auf die die hohen Herren vielleicht einen Blick zu werfen geruhen. Das war zu einer Zeit, als der nüchterne Ben Jonson Shakespeare über die grössten Geister aller Zeiten stellte! Wie viel mehr Ursache musste der junge Anfänger haben, dem Grafen Southampton für sein huldvolles Patronat dankbar zu sein! Diesen Tribut stattete er ihm in Venus und Adonis, in Lucrezia und teilweise in den Sonetten ab, aber weder die Widmungen zu den beiden Epen, noch die Sonette, in denen er zu dem Patron als Patron spricht, gehen über das Mass dessen hinaus, was damals an Schmeichelei und Huldigung vornehmer Gönner allgemein üblich war. Genau in derselben übertriebenen Weise redet Spenser den Admiral Howard, Daniel Lady Pembroke an, aber Shakespeare ging noch einen Schritt weiter. In seiner dichterischen Phantasie erhob er das nüchterne Patronatsverhältnis zu einem innigen Freundschaftsbund zweier Männer, einer tiefen Seelengemeinschaft, die er mit der ganzen Kraft seiner unvergleichlichen Kunst

ausgestaltete. Es war eine poetische Maske, wie sich Goethe ihrer bediente, als er sich selbst im west-östlichen Divan als jugendlichen Liebhaber Hatem schilderte; aber so wenig wie Goethe je in Persien gewesen ist, hat jemals eine Freundschaft zwischen Southampton und Shakespeare existiert. Der Dichter schildert nicht etwas wirklich Vorhandenes, sondern etwas, das nur als heisse Sehnsucht in seiner Brust lebt. Ob er sich unter günstigeren, äusseren Bedingungen wirklich Southampton zum Freunde erwählt, ob er in ihm den Menschen gefunden hätte, der die Fülle seines Gefühles aufzunehmen und zu erwidern verstanden hätte, kommt hier nicht in Betracht, da der historische Southampton für die Freundesgestalt der Sonette nur von geringer Bedeutung ist, gewissermassen nur der Stein, aus dem des Künstlers Phantasie das Marmorbild geschaffen hat. Es genügte, dass im Herzen des Dichters das lebendige Gefühl nach Freundschaft vorhanden war und insoweit sind auch die Freundschaftsonette sein eigenstes Erlebnis. Da die Welt diesem Drange keine Befriedigung bot, verwirklichte er ihn durch seine eigene, dichterische Gestaltungskraft. Sein Gönner wird ihm zu dem jugendlichen, schönen Freund, er selbst zu dem älteren, weisen Berater. Es ist ausgeschlossen, dass Shakespeare Platos Symposion gekannt hat, sonst läge eine bewusste Parallele mit Sokrates und Alkibiades sehr nahe.

Freundschaft zwischen Mann und Mann war ein Thema, das von der Renaissance mit besonderer Vorliebe behandelt wurde. Wie man die Seele über den Körper stellte, so schätzte man die Freundschaft höher als die Liebe, sie galt als ein rein geistiges Verhältnis, während die Liebe als ein mehr oder weniger physisches angesehen wurde. Nach antikem Vorbilde betrachtete man sie als eine Art Liebe ohne geschlechtliche Verbindung, eine Ehe der Seelen, die im Gegensatz zu der Neigung zwischen Mann und Weib durch die körperlichen Beziehungen nicht beschmutzt wird. Auf Michel Angelo ist schon hingewiesen worden, in England besang Richard Barn-

field 1594 im Affectionate Shepherd seinen Ganymedes, und viele andere Dichter aus den Tagen der Elisabeth wie Allot, Meres und Fletcher folgten seinem Beispiel,^{22a} ja sogar ein Mann wie der gelehrte Kanzler Bacon wurde von der Schwärmerie seiner Zeit so hingerissen, dass er eine begeisterte Abhandlung über die Freundschaft schrieb. Es ist für uns schwierig, uns in diese Gefühlswelt zu versetzen; das oft herangezogene Beispiel Platens passt wenigstens in keiner Weise. Ohne den schmutzigen Anklagen Heines beizupflichten, so ist doch die Empfindung bei ihm pathologisch und nicht mehr das männliche Gefühl nach Freundschaft. Etwas Ähnliches finden wir in unserer Literatur nur bei den Dichtern des Hainbundes und den Romantikern, ich erinnere beispielsweise an die hübschen Tieckschen Verse:

Liebe schwärmt auf allen Wegen,
Freundschaft bleibt für sich allein;
Liebe kommt uns rasch entgegen,
aufgesucht will Freundschaft sein.

Die Behandlung dieses Themas musste unserem Dichter umso näher liegen, als er soeben alle Qualen durchgekostet hatte, die die Liebe zum Weibe in sich birgt. Die Freundschaft erschien ihm als das reinere und bessere Element, und in diesem Gedanken erwuchs der blonde, makellose Freund zum Gegensatz der unwürdigen, dunkelen Geliebten. Ihn überschüttet er mit all den geistreichen Bildern und Vergleichen, die er in der zeitgenössischen Sonettenliteratur vorfand, ihn feiert er mit den witzigen Wendungen und Antithesen, die damals als Quintessenz der Poesie galten. Die ganze Weltgeschichte erscheint ihm nur als eine Vorbereitung auf seinen schönen Freund (Sonette 59 und 106), er ist die letzte Blüte einer besseren, entschwundenen Zeit (Sonette 67 und 68). Wie bei Petrarca und Ronsard streiten sich sein Herz und Auge um den Vorzug im Besitze des Geliebten (Sonette 46 und 47), wie letzterer bedarf er keiner Schreib-

tafeln, um die Erinnerung an ihn zu bewahren, alles Anklänge und Ähnlichkeiten, die sich aus den Dichtungen Watsons, Constables, Lilys, Sidneys, Draytons und anderer englischer oder fremdländischer Sonettisten in das Ungemessene vermehren lassen.²² In diese Rubrik fallen auch die Unsterblichkeitsverheissungen an den jungen Freund und an seine eigene Muse. Nach dem Vorbilde Horaz' und Ovids finden wir sie bei den meisten Dichtern dieser Periode, ohne dass sich die kommenden Generationen verpflichtet gefühlt haben, diesen Wechsel trotz der Sicherheit, mit der er präsentiert wird, immer einzulösen. Es sind nichts als konventionelle Redewendungen, das alltägliche Handwerkszeug eines jeden damaligen Schriftstellers, die Shakespeare in dem poetischen Arsenal seiner Zeit vorfand und auf seinen Gönner und fingierten Freund Southampton in geistreicher Weise übertrug. Denn darauf kam es an, diese landläufigen Werte möglichst geschickt und in glänzender Form zusammenzustellen. Den Beifall der Zeitgenossen errangen seine Gedichte, nicht weil sie uns einen Einblick in das Freundschaftsbedürfnis eines grossen, sich einsam fühlenden Herzens gewähren, sondern weil sie die beliebten bunten Mosaiksteinchen so blendend aneinanderbauen, weil sie „sugred“ sind, wie Meres sagt. Die schon an sich schwachen Beziehungen zu dem wirklichen Southampton verlieren durch diese Behandlung noch mehr an Bestimmtheit. Von seinen Sorgen und vielen Kümernissen ist in den Sonetten auch nicht ein Wort zu finden, allenfalls kann in einem der spätesten eine Anspielung auf seine Freilassung entdeckt werden. Ab und zu mag trotzdem eine persönliche Note durchklingen, so in den Sonetten 124 und 125 und besonders in denen, die sich mehr an den Patron, weniger an den Freund wenden. Sicherlich liegt den Gedichten 78—80 und 82—86 eine wirkliche Besorgnis zu Grunde, aus der Gunst seines Gönners durch einen rivalisierenden Dichter verdrängt zu werden. Auch die ersten siebzehn, bezüglich fünfundzwanzig Sonette können auf einen

wirklichen Wunsch des Dichters, dass sich der Freund verheiraten möge, zurückgehen, nur sind sie in Gedanken und in der Ausführung stellenweise wörtlich aus Werken Philippe Sidneys entlehnt und waren auf der anderen Seite durch die Natur dieser Freundschaft bedingt. Wollte Shakespeare verleumderischen Angriffen auf seine Gefühle à la Heine vorbeugen? wollte er durch sie zum Ausdruck bringen, dass er nur ästhetische Befriedigung in der Schönheit des Freundes und nur ein Bündnis der Seelen sucht? Rät er ihm deshalb zur Verbindung mit dem Weibe, um jeden unlauteren Verdacht von seinen Empfindungen fernzuhalten? Das 20. Sonett, besonders in seinem Schlusscouplet:

Da sie dich schmückte für der Frauen Liebe:
Weih' mir dein Herz und ihnen deine Triebe,

wie es in der operntextartigen Übersetzung von Bodenstedt lautet, macht eine derartige Absicht sehr wahrscheinlich.

Zur Belebung des Interesses darf der Jüngling natürlich nicht gleichmässig „schön, treu und gut“ sein. Zu viel Süßigkeit erweckt, wie Sonett 118 sagt, ein Bedürfnis nach Bitterkeit; das ist der Grund, weshalb ihn der Dichter stellenweise ein kleines Unrecht begehen lässt, das zwar getadelt, aber möglichst schnell vergeben wird. Sein Charakter wird dadurch nicht im mindesten berührt, trotz seiner Sünden bleibt er wie ein echtes Märchenwesen eine „unbefleckte Frühlingsblüte.“

In der dramatischen Behandlung des Freundschaftsthemas, wie Shakespeare es in Lilies Campaspe vorfand und selbst in den Veronesern ausführte, kulminiert dieses edlere und reinere Gefühl in dem schliesslichen Triumph über die Liebe zum Weibe. Alexander verzichtet auf die schöne Thebanerin Campaspe, wie Valentin seiner Silvia zu Gunsten Proteus' entsagen will. Eine derartige poetische Krönung seiner fiktiven, freundschaftlichen Hingabe schwebt dem Dichter auch für die Sonette vor, und in jenen Gedichten, die so schwere Be-

denken gegen seinen sittlichen Charakter erregt haben, den Nummern 41, 42, 133, 134 und 144, kam der Gedanke zur Durchführung. Der Dramatiker in Shakespeare hat hier über den Lyriker gesiegt. Der Dramatiker wollte nicht nur Worte und gefühlvolle Erklärungen hören, sondern Taten sehen; die Freundschaft musste sich beweisen, sie musste Opfer bringen. Vor dem schwersten Schritte durfte sie nicht zurückbeben, selbst auf die Geliebte musste sie verzichten, wenn es galt, dem Wunsch des Freundes entgegenzukommen. Seine Hingabe durfte nicht von der Art sein, wie sie Claudio in viel Lärm um Nichts schildert, die in allen Dingen stand hält,

nur in der Liebe Dienst und Werbung nicht.
 Denn Schönheit weiss
 durch Zauberkünste Treu in Blut zu wandeln.

In der Ausführung dieses Planes mussten der Dichter und sein Freund durch ein Weib, das sie beide lieben, getrennt werden. Es konnte nicht anders sein, als dass sich Shakespeare bei Ausgestaltung der Idee die Erinnerung an die schwarze Geliebte aufdrängte, unter deren Untreue er vor kurzer Zeit so viel gelitten hatte; sie passte vortrefflich in die Rolle des dämonischen Weibes, das die Liebe in den Herzen der beiden Männer erregt. An sich wäre ja das Opfer von seiner Seite grösser gewesen, wenn er auf ein edles Wesen, wie Valentin auf Silvia, verzichtet hätte, aber einerseits lag die schwarze Dame seinem armen, missbrauchten Herzen näher, und dann durfte der Freund nicht zu einem elenden Verführer wie Proteus werden. Alle Schuld musste das Weib treffen, der Jüngling musste der Verzeihung und der Freundschaft des Dichters würdig bleiben; der Schatten, der auf ihn fällt, muss in jeder Weise gemildert werden, damit die Absicht dieser Sonette, der Triumph der Freundschaft, zum Ausdruck kommt. Alles dient ihm zur Entschuldigung, er ist der Verführte (Sonett 41), er liebt das Weib nur aus Sympathie mit dem Freunde (Sonett 42), um seinetwegen hat

er das Bündnis mit ihr als Bürge mitunterschrieben, wie es in dem frostigen, juristischen Gleichnis des 134. Sonettes heisst. Die ganze Tiefe der Erniedrigung, zu der die Geschlechtsliebe den Menschen hinabziehen kann, hatte der Dichter an sich selbst in dem Verkehr mit der schwarzen Dame erfahren, so dass ihr, dem bösen Geiste, ganz von selbst die Idealgestalt des blonden Jünglings als der lichte, erlösende Genius gegenübertrat (Sonett 144). Während sie von Shakespeare noch geliebt wurde, hatte sie schon anderen Männern nachgestellt, es bedurfte nur eines kleinen dichterischen Kunstgriffes, um den Freund zum typischen Vertreter dieser unschuldigen Opfer zu erheben, und das dramatische Dreieck war geschlossen, wie es sich in den Veronesern und in Heinrich VI. zwischen dem König, Suffolk und Margarete findet. Durch Einführung der dramatischen Handlung hat aber der Dichter die lyrische Form gesprengt, der beschränkte Rahmen eines oder mehrerer Gedichte konnte den weiten Stoff nicht mehr fassen. In dieser Beschränktheit war es selbst seiner unvergleichlichen Kunst unmöglich, so fein und intensiv zu motivieren, dass die beiden vorhandenen Schwierigkeiten überwunden wurden, dass einesteils der Freund unschuldig und sein Fehltritt verzeihlich, andererseits der Verzicht des Dichters als eine hohe sittliche Tat erscheint. Was in dem Drama mit seinem breiteren Aufbau und schärferen Eindringen in die Charaktere möglich gewesen wäre — in der Gestalt Valentins ist es auch misslungen —, das war mit den unzulänglichen Mitteln des lyrischen Gedichtes, in der persönlichen Form des eigenen Erlebnisses nicht zu erreichen; der Verrat des Jünglings wird uns immer als bitteres Unrecht, die Art und Weise, wie der Dichter ihn aufnimmt, zum mindesten befremdlich erscheinen. In der Übernahme des dramatischen Motives in das lyrische Gedicht liegt ein bedauerlicher ästhetischer Missgriff, um so beklagenswerter, als er scheinbar einen Flecken auf den sittlichen Charakter des grossen Dichters werfen kann und geworfen hat.

Shakespeare hat den Zwiespalt wohl gefühlt, in den er — als schaffender Künstler — sich selbst als dramatische Person versetzt hat. Er muss die ungetreue Dame wirklich lieben, sonst brächte er ja kein Opfer, auf der anderen Seite darf er dem erfolgreichen Nebenbuhler nicht grollen, ja darf ihn nicht einmal als schwachen, haltlosen Menschen wie Proteus schildern, denn dann kann die Freundschaft nicht zu einem reinen Siege geführt werden. Alle möglichen kleinen Mittel müssen erhalten, um diese Schwäche der Konzeption zu verbergen. Mit geschickt angebrachten Wortspielen, Gleichnissen, Bildern und Antithesen soll die unüberbrückbare Kluft unserem Auge zum mindesten verhüllt werden. Dass Shakespeare, wenn ihm tatsächlich ein derartiger Verrat von seiten seines Gönners oder eines Freundes begegnet wäre, andere Laute für seinen Schmerz und seine gekränkte Liebe gefunden hätte, als die frostigen, juristischen Spielereien aus Sonett 133 und 134, oder die witzige, aber doch gefühlsarme Aufrechnung von Gewinn und Verlust aus Nr. 42, bedarf wohl keines Beweises. Wer aber einen solchen für nötig erachtet, der mag den Othello zur Hand nehmen und er wird ihn in jedem Worte dieses Richters seiner Ehre finden. Ein Mann, der jene Verse geschrieben hat, konnte die Untreue eines Freundes nicht so leichten Herzens hinnehmen, selbst wenn sein Zorn und seine Rache vor der hohen Stellung des Verräters verstummen musste. Trug er ihn aber wirklich so leicht, so ist es erst recht verfehlt, diesen Vorgang zum Angelpunkt von Shakespeares Leben zu machen, wie es Brandes tut. Dieser Biograph leitet aus dem in den Sonetten geschilderten Verhältnisse den Umschwung her, der sich um die Wende des Jahrhunderts in der Stimmung des Dichters vollzog.

In einzelnen Andeutungen zeitgenössischer Schriftsteller hat man mehrfach eine Bestätigung finden wollen, dass die in den Gedichten geschilderten Beziehungen auf tatsächlicher Wahrheit beruhen. Besonders kommt hier die Gedichtsammlung des rätselhaften Henry Willobie aus dem Jahre 1594 in

Betracht. In seiner „Avisa, dem Bild eines schüchternen Mädchens und einer keuschen und treuen Ehefrau,“ gibt er in Prosa eine Bemerkung, dass W. S. und H. W. nacheinander mit gleich ungünstigem Erfolg die Tugend der genannten, ehrbaren Dame bestürmt hätten. Mag immerhin W. S. William Shakespeare bedeuten und H. W. neben Henry Willobie eine Anspielung auf Henry Wriothesley, den Namen Southamptons, enthalten, so hat doch die züchtige Avisa nicht die entfernteste Verwandtschaft mit der „begehrlichen“ Person der Sonette, und H. W. beginnt seine Werbung erst, als W. S. die seine schon längst aufgegeben hat, so dass von der hässlichen Gleichzeitigkeit hier nicht die Rede sein kann. Allerdings wurde die Schrift bald nach ihrem Erscheinen als Libell unterdrückt, sie muss also eine versteckte Bedeutung gehabt haben, die uns nicht mehr erkennbar ist. Nur soviel vermögen wir zu sagen, dass das Verbot nicht auf Grund der zitierten Stelle ergangen sein kann, denn wenn sie überhaupt in einem beleidigenden Sinne aufgefasst werden darf, so richtet sich die Beleidigung nicht gegen H. W. (Southampton) sondern gegen W. S., den „alten Schauspieler“, wie er dort genannt wird. Ihn in seiner Stellung und persönlichen Ehre zu schützen, hatte aber die Staatsgewalt kein Interesse.

Etwas belastender für Shakespeare und seinen Freund klingt eine Stelle in Ben Jonsons Bartholemew Fair (1614). Er sagt dort in einem Puppenspiel, das sich „Prüfstein echter Liebe mit einer Freundschaftsprobe zwischen Damon und Pythias“ benennt, dass die beiden Freunde sich in den gemeinsamen Besitz einer Geliebten teilen. Selbst wenn in diesen Worten eine Verspottung des in Shakespeares Sonetten geschilderten, dreiseitigen Verhältnisses liegen sollte, so beweist sie noch nicht, dass die Vorgänge selbst auf Tatsachen und nicht auf Erfindung des Dichters beruhen. Aber dass überhaupt dieser bissige Ausfall etwas mit unseren Gedichten zu tun hat, ist sehr unwahrscheinlich. Die Ausgabe der Sonette war damals fünf Jahre alt, einzelne, besonders das 144.,

in dem die Doppelliebe zu dem Jüngling und der Dame deutlich geschildert wird, schon seit dem Erscheinen des *Passionate Pilgrim* (1599) allgemein bekannt, die Satire wäre also um eine beträchtliche Anzahl Jahre hinterdreingehinkt. Mit grösserer Wahrscheinlichkeit dürfen wir die Anspielung auf irgend einen aktuellen Skandal dieser skandalreichen Zeit beziehen. Ausserdem muss mit Recht bezweifelt werden, ob Ben Jonson sich den freien Ton und die derben Angriffe, wie sie in dem Puppenspiel vorkommen, gegen einen damals mächtigen Mann wie Southampton erlauben durfte.

In allen den Anfeindungen, die in jener, an literarischen Klopffechtereien überreichen Zeit gegen Shakespeare gerichtet worden, findet sich niemals eine Bemerkung, die auch nur mit einiger Sicherheit auf die Vorgänge der Sonette bezogen werden kann. Mochte man auch damals in der Cession der Geliebten keinen so starken Mangel an Ehrgefühl sehen wie heutzutage, so hätte man sich doch die günstige Gelegenheit zum Spott nicht entgehen lassen. Es ist bekannt, in welcher Weise der betrogene Liebhaber und Ehemann eine Quelle unerschöpflicher Heiterkeit in der Renaissance waren.

Mit grosser Befriedigung können wir auf unsere Untersuchung zurückblicken, wir haben den scheinbaren Flecken auf dem Charakter des Dichters, den die Erklärer ganz oder mit einigen bedeutungslosen Reden zu übergehen pflegen, scharf ins Auge gefasst und geprüft. Nichts ist davon übrig geblieben. *Si non errasset, ficerat minus ille!* Auch Shakespeare hat gesucht und geirrt, ehe er die Weisheit Prosperos erwarb, aber durch eine sittliche, befreiende Tat riss er sich, innerlich gefestigt, von der unwürdigen Geliebten los, er verschacherte sie nicht an einen erfolgreicherer Nebenbuhler.